

Ajos & Zapiros



- Deconstruyendo a Blanca Varela
- Clemente Palma
- Tres nudos en los Estudios Literarios
- Entrevista: Mirko Lauer
- Narrativa: Bellatin / Ortega
- Poesía: Ollé / Cáceres

Ajos & Zapiros



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

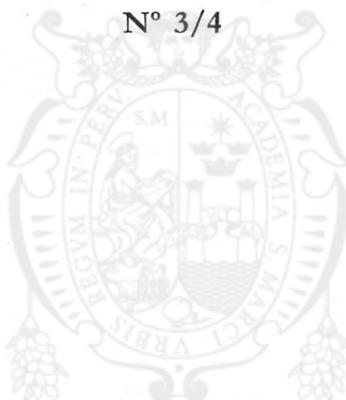


Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Ajos & Zapiros

Revista de Literatura

N° 3/4



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

Ajos & Zafiros

Revista de literatura

Consejo Directivo

Marcel Velázquez Castro

Alberto Valdivia Baselli

José Cabrera Alva

Agustín Prado Alvarado

Comité Editorial

Elio Vélez Marquina

Patricia Colchado Mejía

Comité de Apoyo

Moisés Sánchez Franco

Johnny Zevallos

Carátula y viñetas interiores

Eduardo Tokeshi

© 2002, Ajos & Zafiros

Reservados todos los derechos.

Hecho el depósito legal N° 99-4740

ISSN 1684-7806

Página Web

<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe>

Correspondencia

Sor Tita 396 – Dpto. 201, Lima 33 – Perú

Telefax (51-1) 271 3073 / (51-1) 436 1893

E-mail: ajosyzafiros@terra.com.pe

El comité editorial solo devuelve los originales solicitados y no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no requeridas. Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los colaboradores.

SUMARIO

PRESENTACIÓN 11

ENSAYOS 13

Dossier 1: Blanca Varela

Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta	Alberto Valdivia Baselli	15
Ejercicios materiales: aprender la mortalidad	Rocío Silva Santisteban	27
Física y metafísica de la poesía de Blanca Varela	Violeta Barrientos Silva	45
“Puerto supe” y “Fuente”: dos vías posibles hacia la definición del sujeto en <i>Ese puerto existe</i>	Grecia Cáceres	59
“Vals del ‘Angelus’”, de Blanca Varela y su crítica a la sociedad patriarcal	Camilo Fernández Cozman	69
Aproximaciones a la bibliografía de Blanca Varela	Patricia Colchado Mejía	75

Dossier 2: Crítica Literaria y Estudios Literarios

Hacia un mapa del debate crítico actual	Julio Ortega	85
Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú	Dorian Espezuza Salmón	97
Los 7 errores de Mariátegui o travesía por el útero del padre	Marcel Velázquez Castro	117
Entrevista a Mirko Lauer		133

CREACIÓN

Poesía

¿Quién te ama, Mishima?	Carmen Ollé	153
Tiempos de carencia	Rocío Silva Santisteban	156
Las luces huían	Roxana Crisólogo	159
Espejos de niebla	Grecia Cáceres	161
Bajo la nieve	Rosario Rivas Tarazona	164
Unícroma	Mónica Carrillo	167
Ornette Coleman	Bruno Mendizábal	169
Introducción	Rafael Espinosa	170
Homenaje a un reloj sin agujas	Diego Otero	175
Destellos	Bruno Pólack	179
Pinturas de Francis Bacon	Diego Molina	180

Narrativa

La historia	Leopoldo Brizuela	183
La niña de mi lengua	Edwin Madrid	192
Otra lucha con el dragón	Julio Ortega	193
Lugar del autor	Julio Ortega	195
Baúl	Diego Salazar	197
Quechua	Mario Bellatin	199

TRADUCCIÓN

Poemas de Wang Wei	Guillermo Dañino	209
“El condenado a muerte” de Jean Genet.	José Cabrera Alva	211

FANTASMAS DE PAPEL

Dossier 3: Clemente Palma

Aproximaciones al ideal estético en <i>Cuentos Malévolos</i> de Clemente Palma	Ricardo Sumalavia	215
<i>Monte sin ánimas</i> . Una aproximación a Clemente Palma desde Dmitri, su epígono	Gonzalo Portals Z.	225
Dmitri era un excelente amigo	Clemente Palma	229

GALEÓN DE LIBROS

Miguel Gutiérrez. <i>El mundo sin Xóchitl</i>	Javier de Taboada	237
Carlos Schwab Tola. <i>Dobleces</i>	Alberto Valdivia Baselli	239
Iván Thays. <i>La disciplina de la vanidad</i>	Francisco Izquierdo Quea	242
Jorge Ninapayta de la Rosa. <i>Muñequita linda</i>	Agustín Prado Alvarado	245
Mario Bellatin. <i>El jardín de la señora Murakami</i>	Rauf Neme Sánchez	246
Gregorio Martínez. <i>Biblia de guarango</i>	Milagros Carazas	248
Carlos Torres Rotondo. <i>Nuestros años salvajes</i>	Tania Neira	250
Ricardo Sumalavia. <i>Retratos familiares</i>	Elio Vélez Marquina	251
Gaby Cevasco. <i>Detrás de los postigos</i>	Alberto Valdivia Baselli	253
Víctor Coral. <i>Luz de Limbo</i>	José Cabrera Alva	254
Selenco Vega. <i>Reinos que declinan</i>	Moisés Sánchez Franco	255
Miguel Ildelfonso. <i>Canciones de un bar en la frontera</i>	Víctor Vich	257
Alberto Valdivia Baselli. <i>La región humana</i>	Tulio Mora	258
Josemári Recalde Rojas. <i>Libro del Sol</i>	Fernando Rodríguez M.	261
Dorian Espezuá Salmón. <i>Entre lo real y lo imaginario</i>		
<i>Una lectura lacaniana del discurso indigenista</i>	Mauro Mamani Macedo	262
Sergio R. Franco. <i>A favor de la esfinge. La novelística de J. E. Eielson</i>	Miguel Maguiño	265

Camilo Fernández Cozman. <i>Rodolfo Hinostroza &</i> <i>la poesía de los años '60</i>	Elio Vélez Marquina	266
Patricia Ruiz Bravo. <i>Sub-versiones masculinas</i> <i>imágenes del varón en la narrativa joven.</i>	Elizabeth Lino C.	269
Marcel Velázquez Castro. <i>El revés del marfil</i>	Moisés Sánchez Franco	270
DATOS DE LOS AUTORES		275



PRESENTACIÓN

¿Cuál es la imagen del tiempo? ¿Cómo detener el ritmo de la clepsidra? La literatura despliega su propia trama pero también la oculta: silencio de la máscara, máscara tras el texto. *Ajos & Zafiros* intenta una vez más mantener el sueño despierto aunque el juego de la palabra se desliza siempre del otro lado, detrás del fango aparece *sonámbulo horror entre luces que se encienden*.

Recordando el verso arquetipo, *garlic and sapphires in the mud*, el lodo ha intensificado búsquedas y afilado sentidos. En este número, dos son los espacios axiales: un homenaje a nuestra poeta mayor, Blanca Varela, que incluye cinco inquisiciones y una bibliografía; y un dossier crítico sobre los estudios literarios en el Perú que enfrentan un clásico, el multiforme presente y los horizontes trasatlánticos; además de una entrevista a un imprescindible, Mirko Lauer.

La zona de creación literaria se ha nutrido de poetas jóvenes y escritoras. Completamos una antología de poetas desde Carmen Ollé hasta la inédita Mónica Carrillo (pasando por Rocío Silva Santisteban y Grecia Cáceres). En narración, publicamos una pequeña muestra internacional de textos en la que podemos destacar los cuentos del peruano Julio Ortega, del mexicano Mario Bellatin o del argentino Leopoldo Brizuela.

Prosiguiendo nuestras exhumaciones literarias, reconstruimos el ideal estético de Clemente Palma y rescatamos uno de sus cuentos olvidados, eje fundacional de la narrativa de horror en el Perú. Guillermo Dañino contribuye a la polifonía cultural por medio de una traducción del poeta y pintor chino Wang Wei. "Galeón de libros" postula un mapa simbólico de lo recientemente

te editado dentro de la literatura peruana. *Donde todo termina, abre las alas*
Eduardo Tokeshi.

El tejido del texto es ahora vuestro, por lo mismo no nos permitimos la arrogancia de la certidumbre, el punto cero podrá estar muy lejano, pero la persistencia de *Ajos & Zafiros* es también una manera de responder a nuestras interrogantes iniciales; en todo caso, *sublime lentitud, la lechuza ha regresado.*



a
&
z

ENSAYOS



S
&
S

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



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

BLANCA VARELA: PANORÁMICA DE UNA CONCIENCIA QUE DESPIERTA

 Alberto Valdivia Baselli

INTRODUCCIÓN

La mayor poeta de la llamada “promoción 45-50”, Blanca Varela (Lima, 1926), construyó una vertiente insólita a inicios de ese lapso de consolidación poética peruana y tentativas post-vanguardistas. En medio de propuestas de aperturas y experimentación centrífuga, en las que se apostaba mucho más por la multiplicidad estética que por la afirmación personal, Varela fue edificando un registro de auscultamiento múltiple de la realidad, bajo una marca personal, de suave imaginario surrealista e intenso repaso a las realidades más dolorosas o efímeras. Este paradigma personal, empero, no supuso unidimensionalidad estética en Varela, sino únicamente una búsqueda singular por la coherencia técnica con la que pretendió aproximarse a la palabra; incluso, es posible advertir en la trayectoria varelina sutiles modificaciones estéticas que contribuyeron a modificar el tratamiento del lenguaje en el que se enmarcaron tanto signo como sentido poético. Es el caso de la alternancia, por ejemplo, del verso y de la prosa en todos sus poemarios (incluso, yuxtaponiendo prosa y verso dentro del poema) con excepción de los dos más recientes: *El libro de barro*, escrito íntegramente en prosa; y *Concierto animal*, escrito íntegramente en verso¹.

Octavio Paz, que prologó su primer poemario, en 1959, señalaba de la entonces novísima vate: “Blanca Varela: El [canto] más secreto y tímido, el

más natural” (10). El ámbito de La poeta es, a pesar de sus espacios de figuración onírica, una zona de revelación intensa, de reafirmación de la realidad y de fuerza humana. Desconcierto “natural, secreto y tímido” frente a *lo nuevo* usual, intensidad y precisión técnica son los disímiles elementos que construyen la poética de Varela, tanto en sus versos más “orientales” y tempranos, cuanto en los más cruentos, o en los más densos y tardíos:

Despierto.
Primera isla de la conciencia.
Un árbol (1996: 71).

Convertir lo interior en exterior sin usar el
Cuchillo (1996: 197).

esta mañana soy otra
toda la noche
el viento me dio alas
para caer (1999: 26).

Varela pasa revista a la realidad con los ojos de un reciente, pero con la piel de quien ha visitado esa misma realidad hasta en sus más dolorosos y oscuros reveses. La inocencia de quien descubre es requisito indefectible para descubrir la realidad en la poesía de Varela; pero también es requerible desenterrar de lo vital la misma vida que crece y se desparrama por todos lados, destruyéndolo todo:

Ahora pasa el mar, invertebrado y somnoliento. Deja extrañas especies revolviéndose en el camino inclinado y resbaladizo. Los imbéciles las hincan con sus bastones, tratan de hacerlas rodar sobre sus traseros. Al día siguiente amanecen muertos con las uñas y los dientes ennegrecidos (1996: 63).

“Las cosas que digo son ciertas” o la realidad desde la palabra

Paz señaló—en el mismo prólogo ya referido— que el tiempo en el que Varela editaba su primer poemario era, refiriéndose a la zona de entreguerras, un ámbito de “multitudes sin rostro, horizontes sin rostro”; un tiempo en que “perdimos el alma y luego el cuerpo y la cara. Somos una mirada ávida pero

ya no hay nada que mirar". *Este puerto existe* (1949-1959) es una afirmación personal de la realidad desde la palabra. Toda aquella existencia "sin rostro", ajena y permutada era señalada como real gracias a la poesía: el signo lingüístico se invierte: la realidad era lo nombrado, porque "lo real" había perdido su condición de existencia para el hombre, perdido entre la decadencia de ideologías y la violencia organizada. Este primer libro nos muestra una poeta ya formada en la precisión y en la estrofa cerrada, trabajando universos abiertos de sentido, con un verso atento a sus alcances, pero manteniendo el mito, la consecuencia de su propio vuelo. En este universo inicial de la poeta, Varela construye una poética de la memoria activa de la realidad; afirma que lo que muestra existe, que lo que señala con el índice de la palabra es cierto. En ese mismo prólogo, Paz sentencia: "No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo". Nada mejor para definir a esta primera Varela; la poeta recuerda (y hace recordar) la realidad que existía, limpia y sin ambages, antes que el hombre las pierda o las destruya. De esta manera la poeta, atenta a la retórica del mundo participante, permite que la realidad interactúe con la palabra designada a hacerla renacer: la poesía gesta no *una* realidad sino *la* realidad. El cosmos poético se construye y se muestra, se revela y, sobre todo, actúa. Luego, esta acción no es inocua sino que participa tanto de la "gestación" de una nueva realidad olvidada cuanto de aquella designada desde la destrucción, desde lo terrible, mostrada incluso en lo cotidiano, incluso en lo efímero o aparentemente intrascendente.

Varela suele construir un mundo minucioso desde el eje hostil y violento, no como un aspecto más del mundo circundante sino como un elemento esencial de una nueva realidad viva y en pleno cambio, conocida, sobre todo, desde el mundo interior de la poeta, que recién se descubre –con ojos infantiles– y se revela real a partir del acto poético.

Junto al pozo llegué,
mi ojo pequeño y triste
se hizo hondo, interior.

Estuve junto a mí,
llena de mí, ascendente y profunda,
mi alma contra mí,
golpeando mi piel,

hundiéndola en el aire,
hasta el fin.

La oscura charca abierta por la luz (1996: 50).

La introspección como fenómeno de asimilación inversa de la realidad (la exterior desde la interior) es un mecanismo de confrontación con el lenguaje y con la temática usual en Varela. Ella es la realidad, el entorno es el protagonista. En el poema "El capitán", la poeta alegoriza una batalla onírica que avanza sin tropiezos a marcar una lucha personal de arrastre del "mundo todo", donde no es tanta la batalla, el avance, sino lo que se debe arrastrar, lo contenido en el mundo aquello que designa la realidad en ella, el "yo" poético: "Sólo el mar canta esta leyenda" (1996: 58).

En otros poemas de este primer libro, como "Historias de oriente", la autora se plantea la posibilidad del claroscuro que aglutina a la realidad y conforma su orden. Este orden incierto pero siempre onírico desde la perspectiva de la poeta, se ve infectado, casi sorprendido por su voz lúcida y algo ajena a ese mundo, que sin embargo conoce claramente. Otro registro trabajado en el poemario es una sutil y negra ironía: "Primer baile" es una terrible metáfora de la condición humana, presentándola como una macabra danza entre el hombre y su propia existencia. "Destiempo" es, probablemente, el poema arquetípico del espacio emocional que el libro abre. En este poema, Varela amplía su visión del mundo recién descubierto hacia al mundo múltiple que se embebe de sí mismo, se sufre y se sorprende:

Toda palidez inexplicable es el recuerdo
Travesía de muralla a muralla
el abismo es el párpado
allí naufraga el mundo
arrasado por una lágrima (1996: 71).

Estos "destiempos" elaboran sus engranajes y su visión desde aquello que siempre llega tarde, como el hombre, a las preguntas que ignora o que quisiera ocultar: la muerte y la trascendencia cierran este primer libro, también demasiado tarde:

Y voy hacia la muerte que no existe
que se llama horizonte en mi pecho
Siempre la eternidad a destiempo (1996:72).

Primera isla de la conciencia: la luz

En su siguiente libro, *Luz del día* (1960-1963), observamos una poeta más atenta al foco que del objeto a descubrir, o, mejor, más consciente de las modificaciones reveladas por el objeto desde el ojo que observa, desde la inclinación de la mirada: desde la arcada de la luz. Como en un sueño lúcido y minucioso, Varela instala sus frutas de cristal en el espectro de un microscopio, provista de la pródiga luz de su propio vórtice de cuestionamientos. El título precisa el significado: lo claro, lo mostrado, lo incuestionable, que se cuestiona: Instalemos bajo la lupa aquello que se ve desde la luz que los objetos desprenden. En la primera parte de este libro, la poeta trabaja versos en prosa que pretenden ser amplios bodegones de la realidad. El primer tema es el orden (o desorden) de lo creado/por crear; el proceso, lo que se nos muestra. Luego la poesía observa las relaciones emocionales y el viaje mnémico-sentimental, lo perdido. La segunda parte de este libro (“Muerte en el jardín”) construye un universo más intenso, menos disgregado; imprime un pequeño microcosmos de interacción, de violencia y de pérdida. Los poemas “Bodas” y “Parque” evidencian ese rito:

La retama está viva
arde en la niebla
habitada (1996:88).

El jardín es la muerte
tras la ventana (199:89).

Y entre toda esta maraña cerrada de criaturas subversivas de sí mismas, de su mundo, siempre aparecida como un espectro de testigo, la voz de la poeta representante de aquel que existe y atestigua: “Casa, árbol, dolor, / ventana, pan, baile, temor. / Siempre yo. / Siempre saliéndome al paso.” (1996:93).

En la última parte del libro, “Frente al Pacífico”, Varela erige una incógnita nueva: la búsqueda explícitamente metafísica:

Por el mismo camino del árbol y la nube
ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo
¿de qué perdida claridad venimos? (1996:99).

“Lo interior en exterior sin usar el cuchillo” o la carne confesional

Probablemente el libro de Varela más concurrido por la crítica, *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971), sea el más abierto en técnica y actitud. La autora usa en este poemario no sólo el poema en prosa y en verso más equitativamente, sino que los empata en un diálogo de enfoques que emparentan dos universos que se conocen y que, en ese coloquio, se explican y cuestionan. El título del libro, melódico y sugerente, alude irónicamente al melodrama del vals criollo (la falsa confesión) frente al poema que, logrado, es todo menos una confesión efectista. La poeta, lúcida y lúdica, baila con el concepto. Esta “confesión”, como acto personal de revelación o de catarsis, es también un acto de presentación de sí mismo, una muestra sin atenuantes y sin sombra: aireando la carne en público. La posibilidad de que esta revelación sea “falsa”, indica una incertidumbre frente a sí misma, frente al mundo interior que se nos muestra como cosmos a parte, ajeno a nuestro total control o conocimiento. A partir de esa idea, Varela construye este confesionario incierto y se precisa en el canto, que no es otra cosa que la búsqueda de un huidizo “sí mismo”, que aún guarda esperanzas, en lo incierto, de recoger cristales interiores que revelen, ajenos a la falacia, el mundo y la identidad propia.

No me parece demasiado distante la posición planteada de la de Roberto Paoli (“Una visión lúcida y desencantada”), ensayista de Varela, que interpreta la confesión “falsa” no en relación con una incertidumbre frente a lo propio sino frente al lenguaje: la palabra, el artificio, ropaje inevitable de lo que pretende ser confesión. Sea esta “falsedad” frente al yo o frente al lenguaje (o ambos), la poeta expone en este notable poemario al poema como problemática de la comunicación entre el objeto y el sujeto de la poesía.

La primera parte del libro, “Valses”, arrastra el estigma poderoso de toda la poética vareliana: la relación violenta con el entorno y el rescate de valores negativos que marcan la consecuencia de existir sin ser destruido: “En una hoguera extinguida / esa mujer sacrificada / cerraba los ojos y nos negaba la dicha de su agonía” (1996:119). Esta poética, en donde los valores negativos son transmutados en mecanismos de defensa frente a una realidad hostil: “convertido en un fantasma cruel besas mil mujeres / acaricias sus senos para los otros / me das asco / y es esta náusea lo mejor de mi vida”

(1996:120). Además de esta concurrencia temática obsesiva a lo largo de su poética (que, sin embargo, Varela diversifica en aproximación y enfoque), encontramos en este poemario un ejercicio de precisión en donde la constante es el testimonio o la inevitable condena a la ignorancia, lo incierto de la percepción. Este interesante ejercicio es encabezado por un núcleo poético de cuatro partes llamado “Ejercicios” y los poemas siguientes hasta alcanzar la segunda parte del libro: “Falsas confesiones”. Es en esta última parte donde la poeta busca la introspección personal como ejercicio de autoconfesión, trabajada en relación con el tiempo, su percepción y las marcas oscuras de lo humano (desde lo cotidiano). Esta sensación marginal frente a la “vida que siempre bulle en otra parte” fundamenta el internarse en lo esencial, para descubrir al otro lado de la madeja a Tánatos creciendo desde los suburbios de lo conocido hacia las conciencias despiertas, insomnes:

Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte, ni aceptar que eres tú mismo tu vientre turbio y caliente, tu lengua colorada, tus lágrimas y esa música loca que se escapa de tu oreja desgarrada. (1996:141).

“El viento me dio alas para verme caer” y la búsqueda del mal

Canto Villano (1972-1978) marca un cambio importante en la producción vareliana: el afianzamiento en la exploración de los valores negativos como esencia o inevitabilidad vital. Emergen éstos como valores ponderados, ejercidos por el hombre o desde él –inclusive en él fuera de volición–, ya no únicamente como violentos u hostiles acechos del mundo externo que en el poema se enfrentan o se resuelven, sino como ejes inherentes o registros ingénitos de la conducta más coloquial o trascendente del hombre.

La primera parte, “Ojos de ver”, trabaja con la usual precisión técnica de Varela, magra en palabras y amplísima en sugerencia, juegos precisos de sentido en la que la realidad se percibe a sí misma, se delata. “REJA. cuál es la luz / cuál la sombra”. (1996:145). “JUEGO. entre mis dedos / ardió el ángel” (1996:146). En el siguiente segmento, Varela reconquista sus ambientes de referencia negativa del espacio para sobrellevar el espacio vital: “ni una línea

para asirse/ni un punto/ni una letra/ni una cagada de mosca/en donde reclinar la cabeza” (1996:158). Varela siempre reivindica la palabra; y en este poemario lo hace como una evidencia de las posibilidades de confrontación de identidad que la poesía extiende al ser humano, incluso en el ámbito genérico: “Va Eva: animal de sal/si vuelves la cabeza/en tu cuerpo te convertirás/y tendrás nombre/y la palabra/reptando/será tu huella.” (1996:163).

En el siguiente libro, *Ejercicios materiales* (1978), Varela se impone a sí misma una evolución de bestiario, de símbolos más sugerentes dentro de una técnica más abierta. Como resultado, tenemos en las manos un poemario un poco recurrente y algo desordenado que, sin embargo, trabaja sus mecanismos negativos, desgarradores sobre la materia humana, con la efectividad y el preciosismo de una tragedia griega. Por supuesto, con todo este imaginario tanático en contra, luchando y arrastrando derrotas, se adjunta una tremenda carga de desencanto productivo, de creación frente a la misma decadencia que nos engendra y engendra la creación: el límite entre lo corroído y lo intacto se difumina: construye el ojo atento del hombre, su vórtice dual: “como en los viejos cuadros/el mundo se detiene/y termina donde el marco se pudre” (1996:209).

El libro de barro (1993-1994) es, a pesar del cariz oscuro del libro anterior, el texto poético más críptico de la autora. Poesía exclusivamente en prosa que marca sus límites siempre desde lo onírico, con una delgada y mínima ruta que conduce a lo reconocible; ruta que algunas veces se tuerce en un lejano o deslumbrador enigma. El barro en este libro, es la materia prima desde donde se construye el mundo, y el mundo a partir del hombre: el barro viviente. Esta interacción que descansa frente a frente entre las dos existencias: lo que existe y lo que “nos existe” (y existe desde nosotros) se enmarcan entre el yo que estudia de cerca ese proceso creativo y enriquecen el ámbito de lo vivido y lo que se espera. La existencia está, en este libro, endurecida bajo la arena, recuperada siempre y vuelta a perder; es minuciosa hasta en el azar, asible sólo en el ejercicio atento y metafísico del que ingresa en sus resúmenes (en cada huella que se aleja) y aprende.

En uno de sus más recientes poemarios, *Concierto animal* (1999), la autora no olvida su verso exacto y su acuciosa introspección. El silencio, sin embargo, la voz más queda, el tono más confesional logra en este texto un desgarrar poético ejercido en un susurro. Dicotomías y claroscuros (en técnica

y en sentido) conjugan este breve libro de salvaje encuentro entre el placer y el dolor. El animal es tan humano como el hombre frente a la muerte. El placer, como elemento aglutinante incluye a los tres: animal, hombre y muerte son tonos de la misma armonía, hacia la misma margen:

El animal que se revuelca en barro
está cantando
amor gruñe en su pecho
y en sucia luz envuelto
se va de fiesta

de allí que el matadero
sea el arco triunfal
de esta aventura
y en astrosa apariencia
se oculten la salud y la armonía
y la negra avellana
sepulta en el gargüero
lance rayos azules a los vientos

engastado en la mugre
diamante singular astro en penumbra
encuentra y pierde a dios
en su pelambre
connubio de atragantada melodía
y agonía gozosa
se necesita el don
para entrar en la charca (1999:47).

En su más reciente poemario, incluido en la edición española de su poesía reunida *Donde todo termina, abre las alas* (2000), su gesto poético es el amparo de lo ilusorio, que es, además, lo más real. En el poemario inédito que este volumen incluye, *El falso teclado*, Varela se instruye de música interior para velar por la exterior. Como aquel personaje casi autista de Felisberto Hernández (en *Nadie encendía las lámparas*) que toca el piano ensimismado, para que los objetos en derredor desplieguen su música, Varela toca el piano en una mesa (o tipea un poema en una máquina de escribir inexistente), toca la madera para oír la música que los objetos han depositado en ella

misma, como un encuentro de existencias que ahora intercambian mensajes o se revelan súbitamente al contacto con el ritual (musical o poético) de la evocación.

Ciegas en el fondo de mí
haces blanco en el blanco y pasas

hacia dentro navegan
carne y peladura
son alas de lo mismo
gravitan en el cieno

momento como tumba o nacimiento
lugar de encuentro (2000: 262).

Última (falsa) confesión

La lección de Varela es, a lo largo de su trayectoria, amplia e insólita: el mundo está construido de realidades aparentes y detrás de ellas está la validación del mismo; su crueldad y su esencia dictan el mismo verso, y este descubrimiento poético es siempre dudable, como la realidad de la que se pretende alguna reminiscencia cotejable. El poema es el descubrimiento que sólo valida la inutilidad fáctica de una existencia fallida, pero imprescindible:

digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera
que no bebiste el vino de la victoria
sino tu propia sal
que jamás escuchaste vitores
sino ladridos de perros
y que tu sombra
tu propia sombra
fue tu única
y desleal competidora (1996:164).

Blanca Varela (la voz femenina más reconocida de la poesía peruana) ha sido clasificada como una de las poetas “puras” de la generación del 50, surrealista tanto para Escobar, para González Vigil como para Martos; *parasurrealista* para Paz y Paoli. Probablemente, el surrealismo de Varela sea más esencial que técnico, enormemente más actitudinal que militante. A la poeta no le interesan los experimentos lógicos explícitos, la búsqueda inconsciente formal, la escritura automática. Su búsqueda constante es de la piel para dentro, consciente de sus marcos diminutos de realidad, atenta a lo mágico que nos revela, al enorme cosmos de realidad que se oculta en un cuerpo, plegada a ese espacio de evidencias y propuestas que nos conocen mejor, porque nos describen con la alucinada precisión de un símbolo o de un sueño.

NOTAS

- 1 Anotemos el caso particular del poemario *Canto Villano*, en el que podríamos señalar, entre los poemas en verso, sólo un poema escrito “en prosa” (sin puntuación): fragmento V de “Camino a Babel”.

BIBLIOGRAFÍA

- Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. 2 Tomos. Lima: Peisa, 1973.
- González Vigil, Ricardo. *Poesía peruana siglo XX*. 2 Tomos. Lima: Copé, 1999.
- Martos, Marco. “Antología poética de la promoción 45-50” En *Documentos de literatura*. 3 tomos. Lima: Másideas, 1993.
- Paoli, Roberto. “Una visión lúcida y desencantada”. En *Canto Villano. Poesía reunida de Blanca Varela, 1949-1994*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996
- Paz, Octavio. “Destiempos”. En *Canto Villano. Poesía reunida de Blanca Varela, 1949-1994*. México: FCE, 1996
- Varela, Blanca. *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1959.
- _____. *Luz del día*. Lima: Ed. La Rama Florida, 1963.
- _____. *Valses y otras falsas confesiones*. Lima: INC, 1972.
- _____. *Canto villano*. Lima: Arybalo, 1978.

- _____. *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico / editor, 1993.
- _____. *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir, 1993.
- _____. *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*. México: FCE, 1996
- _____. *Concierto animal*. Valencia: Pre-textos / PEISA, 1999
- _____. *El falso teclado*. En: *Donde todo termina, abre las alas. Poesía reunida 1949-2000*. Barcelona: Círculo de Lectores S.A. y Galaxia Gutenberg S.A., 2001.
- _____. *Donde todo termina, abre las alas. Poesía reunida 1949-2000*. Barcelona: Círculo de Lectores S.A. y Galaxia Gutenberg S.A., 2001.



EJERCICIOS MATERIALES: APRENDER LA MORTALIDAD

 **Rocío Silva Santisteban**

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Blanca Varela (Lima, 1926) es una de las grandes aventuras literarias latinoamericanas. No se trata sólo de poemas bien escritos ni de textos rigurosos de medidas exactas y dimensiones precisas, Blanca Varela es una autora cuya característica principal es el riesgo y esta estrategia, en un espacio tan susceptible como el poético, puede convertir al autor en un productor de fuegos artificiales sin más fondo que la oscuridad de la nada; Varela en cambio, conecta las obsesiones de sus trabajos anteriores y de su propia trayectoria para, en cada uno de sus libros, plantear una propuesta estética diferente, radical, contradiciéndose a su obra anterior, y por lo tanto, completándola en un audaz juego de antítesis.

El poema “Ejercicios Materiales”, fue publicado originalmente en el libro que lleva el mismo título editado por Jaime Campodónico en una edición limitada en el año 1993 (Lima); luego, en la segunda edición de su obra poética completa *Canto Villano* (1996). Este poema reflexiona –dándole una vuelta de tuerca a la mística ignaciana– en torno al tema de la visión de un cuerpo sometido a la inclemencia de su temporalidad. El deterioro del cuerpo produce en el ser humano un miedo interno, una parálisis, una situación que no sólo incomoda sino que produce terror: el miedo a la corrupción de la carne posterior a la muerte física.

En torno al tema del deterioro de la carne y su vinculación con la ruptura de los parámetros de la abyección establecidos a partir del “cadáver en potencia que somos” (Cioran 134), se ha analizado este poema, que nos presenta de manera directa y desnuda, las diversas dimensiones en las que, durante el preciso ciclo de la vida y a través del propio cuerpo, penetra la otra dimensión de la existencia.

Si los ejercicios espirituales son un intento de comunicación con la dimensión trascendente (Dios), esta réplica en versión tangible y casi fisiológica es todo lo contrario, esto es, la constatación de la fuerza de la materia como “ejercicio” para predisponernos al escarnio de nuestra carne en permanente estado de descomposición como antesala del último rito funerario: la aceptación poética, filosófica y existencial de la muerte.

2. CARÁCTER DE SU PROPUESTA ESTÉTICA: EL DOBLEZ

Con sólo siete libros publicados en toda su vida, Blanca Varela ha logrado concentrar la densidad de la experiencia vital y estética en pocas y preciadas palabras. Cuando tuvo que callar, prefirió el silencio a la vocación rutinaria de repetir un mismo estilo¹. Sus propuestas poéticas son muy variadas: en toda su poesía la autora lucha contra sí misma en momentos previos, y luego vuelve a reconciliarse con sus expresiones pero rearmadas, deconstruidas, relocalizadas. Tienen sus versos tonos pictóricos; un *tempo* lento por momentos, grave en otros; sus temas varían desde la experiencia mística (aunque distante y seca) hasta los diversos e insospechados retruécanos de la maternidad, pasando, como lo hemos señalado, por la reflexión sobre el cuerpo y la muerte.

Varela logra transmitir a sus lectores la exacta sensación de lo que fuimos y tal vez un vago acercamiento a la experiencia sensible de lo que seremos (“la belleza final es cruenta y onerosa/ inesperada como la muerte/ bala tras el humo de la zarza” vv. 45-47). En cada uno de sus poemas, además, hay una invitación hacia el lector a que se abisme más allá de toda sólida y aburrida certeza, a través de caminos alternos, entrecruzados, oscuros pero empapados de brillo e intensidad.

La forma de encarar el trabajo poético de Blanca Varela es el producto de un encuentro frontal con la vida y de una honradez artística sostenida a través de los años: se trata de una lucha inflexible con su propio estilo. Si “Camino a Babel” o “Valses” son poemas que apuestan por la imagen sobre la metáfora, “Casa de Cuervos” recorre a través de la alegoría una entrada ética no tradicional el tema de la maternidad y *Concierto Animal*, su penúltimo libro publicado, concentra sus recursos en un trabajo con los desplazamientos iniciando un camino áspero y seco hacia una propuesta poética visionaria (Bousoño) sobre la agudeza del dolor y del silencio (“si me escucharas/ tú muerto y yo muerta de ti/ si me escucharas [...] viva insepulta de ti/ con tu oído postrero/ si me escucharas”) (1999: 19).

Nos encontramos, por lo tanto, ante un proyecto estético que encuentra “en el doblez” la forma de apartarse de los cómodos nichos simbólicos.

el doblez no significa en absoluto una semejanza evanescente y desencarnada, una imagen vaciada de carne [...] Se define por la producción de superficies, su multiplicación y su consolidación. El doblez es la continuidad del derecho y del revés, el arte de instaurar esta continuidad, de tal modo que el sentido en la superficie se distribuya en los dos lados a la vez. (Deleuze 138).

Siguiendo esta propuesta conceptual de Deleuze para analizar las estrategias poéticas de Varela, se trataría de una literatura obsesionada en dar la vuelta a lo ya dicho, expresar la experiencia por dentro, buscar en el revés de las cosas para voltearlo hacia afuera y presentarlo de las dos maneras a la vez. Esa ha sido la forma de caminar entre el precipicio de las palabras y el silencio sin resbalar ni caer: asumir las obsesiones temáticas de su obra anterior e ir las anteponiendo, estilísticamente, a las mismas formas con las que fueron escritas.

“Blanca Varela es una poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto” (10), esta afirmación de Octavio Paz advierte a los lectores sobre la radical propuesta de sospechar de la propia obra; esta sospecha, al mismo tiempo, permite a Blanca Varela una búsqueda ética dentro de sus propuestas estéticas: no arruinar la palabra detrás de pretensiones megalómanas, de silencios cómplices o de baratijas al servicio del mercado (desgraciadamente tan frecuentes en la actualidad).

Como alimento de esta “estrategia de la sospecha” Varela insiste en escuchar la poesía de los otros, leer a los poetas y a las poetas jóvenes, y sin embargo, trabajar en silencio y muchas veces con cierta distancia a las corrientes poéticas de moda: en el caso del Perú se podría decir que su obra se ha escrito “fuera” de la discusión entre los “poetas puros” – “poetas sociales” de la Generación del 50 (la discusión que lideraron Sologuren y Salazar Bondy, por un lado, frente a Romualdo y Guevara, por el lado de los “sociales”) y más allá de la estética canónica de la poesía conversacional de la Generación del 60 que aún sigue vigente (Mazzotti).

3. ANÁLISIS TEXTUAL DEL POEMA “EJERCICIOS MATERIALES”

3.1 Plano de la expresión²

El poema “Ejercicios Materiales” forma parte del libro del mismo título, compuesto por trece poemas; en orden de presentación el poema referido es el sexto del libro. Se trata de un texto largo, de 85 versos, dividido en 11 estrofas asimétricas³. Es un texto escrito en verso libre. Los tipos de métrica utilizados por la autora varían desde los versos bisílabos hasta los de 16 sílabas, aunque se repiten con bastante regularidad los versos de 7 y 8 sílabas. Generalmente la autora usa los versos de dos o tres sílabas como una suerte de “ovillejos heterodoxos” para acompañar versos mayores (10, 11 ó 12 sílabas) en caso de encabalgamientos.

Hay algunas estrofas que están compuestas en su mayoría por versos cortos, como la segunda y la novena (en la primera versión del poema no existe la estrofa novena sino que es parte de la décima y de la undécima) y sólo la penúltima compuesta en su mayoría por versos de diez o más sílabas. La última estrofa, que plantea una ruptura temática y a su vez una continuación estilística con las estrofas anteriores, está compuesta de tres versos cortos (7-4-7).

Por otro lado, el ritmo del poema es irregular. La autora usa los dactílicos, sin embargo, al final del poema (v. 75 en adelante) hace uso de algunos trocaicos (usamos la nomenclatura de Navarro Tomás). El cambio

de ritmo parecería plantear una preparación para el final del texto que es, a su vez, algo abrupto pero predecible. Esta “preparación” rítmica de alguna manera es consecuente con la propia “preparación” temática del texto hacia el final de ironía feroz (aunque bastante matizada como veremos más adelante).

El ritmo que se repite más $\text{J} / \text{J} \text{J} \text{J} / \text{J}$ nos presenta velocidad al medio, con una suerte de énfasis al comienzo y al final. A su vez el ritmo $\text{J} \text{J} \text{J} / \text{J}$ contenido dentro del primero, es usado tal cual en diversos versos (“como la noche/ como la piedra”, “conocimiento” vv. 13,14 y 16) y se repite como parte del primer ritmo en otros más (“enfrentarse al matarife” v.25, “moderadamente usada” v. 29, “y es amable el silbo de los aires” v. 68). No se trata de una constante, pero la repetición nos indica una necesidad de plantear cierta velocidad al verso y luego frenar: una interesante forma de transmitir esa necesidad de comunicarse con la “divinidad” (la trascendencia, “dios”) e inmediatamente tener conciencia de que se trata de una comunicación inútil, por lo tanto, frenarla, ponerle coto, “parar en seco”.

Esto a su vez se vincula con la forma cómo Varela utiliza los encabalgamientos. Carlos Bousoño, en referencia a la poesía de Guillén, sostiene que el uso frecuente de encabalgamientos es una forma de “embridar y contener la sentimentalidad” (481) y romper con la fluidez de toda posible entrega a una emocionalidad fácil. Por cierto, Varela ha sostenido en muchas entrevistas que a ella le interesa “un análisis constante de las emociones” (Jarque), por lo tanto, el encabalgamiento en su poesía podría ser una forma de evitar la emocionalidad abierta y detenerse abruptamente para permitir al lector una reacción sobre la emoción que le provoca.

Así tenemos, por ejemplo, que el poema empieza con un encabalgamiento radical, “convertir lo exterior en interior sin usar el/ cuchillo” (vv.1-2). En realidad, este corte entre el artículo y el sustantivo del objeto directo de la oración es una “cuchillada” para detener al lector y obligarlo, desde el comienzo del poema, a reaccionar sobre lo mismo que está planteando. ¿Qué es aquello que se convierte de exterior en interior usando el cuchillo?, ¿y, por el contrario, qué cosa es aquello que no requiere el cuchillo para hacerlo?, ¿acaso se refiere al cuerpo?, ¿o a la vida? Estas preguntas las retomaremos más adelante.

En este poema no se encuentra un solo encabalgamiento que sea la ruptura de una frase hecha pero casi todos se refieren a una sensación de angustia, opresiva, vinculada precisamente con la consciencia de ser cuerpo, materia mortal. Revisemos algunos de los encabalgamientos de Varela:

y conoce la felicidad de penetrarse a sí
mismo (vv. 11-12).

.....
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada (vv. 28-29).

.....
sin mayor condimento que un dolor
casi humano (vv. 34-35).

.....
la soledad y el silencio
sorprenden al que evade la mirada (vv. 49-50).

.....
que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales (vv. 69-70).

.....
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca
interior (vv. 81-82).

Excepto los versos “limpia su espalda en el lomo del ángel más/ próximo” (vv. 37-38) referidos a una acción sobrenatural de alguna divinidad que juega con el ser humano, los demás encabalgamientos están referidos a la forma cómo constatamos nuestra humanidad a pesar de “evadir la mirada”. La autora “rompe” con el ritmo de la frase para dejar constancia que, en cualquier momento, se puede romper con una continuidad para darle otra dimensión. ¿Acaso también con este juego rítmico no deja entrever que la muerte, como ruptura de una continuidad, le otorga otro sentido a la vida misma?

Junto con los recursos descritos a lo largo de este párrafo también es preciso señalar un elemento en el uso de la tipografía que llama mucho la atención: el uso exclusivo de minúsculas (se trata de un recurso utilizado en todo el libro excepto en dos poemas escritos en prosa “Último poema de junio” y “Sin fecha”). ¿Una forma de marcar aún más la insignificancia

del hombre en relación con lo eterno?, ¿una forma de entender la escritura como una oración-rebelión?, ¿una manera irónica de acercarse a la reflexión sobre la materia animada? En todo caso también es una estrategia para *marcar* aún con más fuerza el uso de la palabra “dios” en minúsculas, sobre todo, al final del poema (ver anexo 1). Es sin duda otra forma de dejar en claro que estos “ejercicios espirituales aunque en clave material” tienen como principal protagonista al ser humano y su cuerpo en camino a su propia e inexorable destrucción.

Asimismo son bastante elocuentes los *tropos literarios* (“figuras de carácter semántico mediante las cuales se hace tomar a una palabra una significación que no es la propia de esa palabra” Marchese y Forradellas, 414) que Varela utiliza para calificar a “dios” a lo largo del texto. En la medida que el presente trabajo es breve, consideramos que para ilustrar el manejo de sus recursos tropológicos de Varela basta con referirnos a estos pocos.

Se trata de los siguientes versos (v. 24, v. 25, v. 36, v. 72, v. 83-85)

caído de la agujereada faltriquera de dios
.....
enfrentarse al matarife
.....
el divino con parsimonia de verdugo
.....
bajo el vellón sin mácula del divino cordero
.....
que así vamos y estamos
que así somos
en la mano de dios

En la primera figura la autora presenta a “dios” como un carnicero, con delantal de bolsillos amplísimos (faltriqueras), de donde caen los seres humanos como si fueran restos de vísceras de las reses. Inmediatamente después califica a “dios” como un matarife al cual hay que entregarle “dos orejas”, como si los seres humanos fuéramos el toro de la corrida, pero a su vez, el público que le entrega al torero (“dios”) el premio a la faena. Esta doble posibilidad de ser víctima del ritual y, a su vez, el espectador en busca de la anagnórisis, produce en el lector una sensación de “doble”, esquizoide, que corta en dos a un sujeto convirtiéndolo en víctima y espectador de su

propio sacrificio. Precisamente por este juego sádico al que nos obliga “el divino”, el yo poético califica su paciencia no como la bondadosa entrega del padre –de la que nos habla el catecismo– sino como la fría espera del verdugo.

En el momento más tenso del poema (v. 65 en adelante), cuando se ha producido la constatación del “lugar de los hechos”, el yo poético utiliza otra imagen del ritual católico (el cordero); pero “el vellón sin mácula” que parecería encontrarse ahí para protegernos y mantenernos intactos queda ridiculizado con los versos que siguen “santa molleja/ santa/ vaciada/ redimida letrina” (v. 73-76). Se produce un desplazamiento significativo y finalmente el cordero, esto es, el hijo manso del padre que ha venido para salvarnos, nos convierte en una molleja, un estómago de pollo vacío y vaciado, y en una “redimida letrina”. El epíteto es feroz, amarga ironía, que nuevamente nos localiza en el mundo de los desechos corporales: aún cuando nos hayamos redimido no somos otra cosa que el depósito de la mierda. No obstante, el ritual de sacrificio nos “saca” de la impureza para localizarnos en un espacio sagrado. El rito de purificación aparece como aquella culminación esencial que, prohibiendo el objeto sucio, lo extrae del orden profano e inmediatamente lo sitúa en una dimensión sagrada (Kristeva 89).

Es así que el ánima “se logra” a partir del descenso al infierno de nuestro propio cuerpo. Sólo con el reconocimiento de la abyección del ser humano se consigue la “transparencia” que es además “indolora incolora insípida” (v. 78) y se alza vuelo aunque, por cierto, seguimos atados a “[...] la mano de dios” (v. 85).

3.2. Plano del contenido

Desde la primera estrofa la autora deja en claro el tema central de este poema: se trata del camino hacia la muerte como un reconocimiento de la animalidad del ser humano a través de la constatación de los límites de lo corporal (incluyendo el mundo de “adentro”: vísceras, fluidos y elementos escatológicos). La muerte se presenta, finalmente, como un encuentro con una divinidad cruel que espera la entrega del cuerpo como si se tratara de una res que se entrega al camal para ser sacrificada (vv. 25-29).

enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano.

Además de la piel “moderadamente usada”, el yo poético nos presenta una lista de los elementos del cuerpo que entregaremos todos (grasa, sangre, sanguaza, “un nudo de carne saltarina”). La pluralidad del referente textual –tanto del yo, como del “vosotros” implícito– se “marca” en el primer verso de la tercera estrofa con la presencia de un infinitivo en el encabezado de la oración “conocerse para poder olvidarse/ dejarse atrás” (vv.18-19); a partir de este momento, las descripciones de los residuos corporales que vienen más adelante están referidos a un plural en el que también se incluye al lector. Se produce entonces una identificación entre la descripción que hace el texto de los fluidos corporales y la sensación de los fluidos del propio lector o lectora. Estos elementos presentados desde las primeras estrofas irán *in crescendo* para configurarse como “elementos comunes” a todos los seres humanos cuya carnalidad es también el principio de su vulnerabilidad. El hombre y la mujer finalmente son “un rancio bocadillo/ caído de la agujereada faltriquera de dios” (vv. 23-24).

Desde el primer verso del poema, con su “brutal” encabalgamiento, nos presenta la necesidad de “cortar” con las diferencias que nuestro cuerpo plantea entre el adentro/ el afuera (vv.1-8).

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad

de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad

La “ardorosa helada inmovilidad de la cabeza enterrada en la arena” se refiere por desplazamiento calificativo a la inmovilidad del cadáver debajo de la tierra y “regresar al punto de partida” no es volver al nacimiento, sino volver al polvo (“Porque eres polvo y al polvo volverás” Gén. 3,19). Asimismo la asonancia del último verso, con un efecto multiplicado por la bimetración, propone una sensación de grandeza y nerviosa inmovilidad (“una única” y “estremecida extremidad”). La muerte está presente en todo el texto esperando “el vaso de sanguaza” aún cuando nunca sea mencionada por su nombre.

¿Cuál es la mejor manera de prepararnos para recibir la muerte? Lo primero que plantea la autora es la imperiosa necesidad del autoconocimiento: “conocerse para poder olvidarse/ dejarse atrás” (v. 18-19). Se trata de asumir la corporalidad no como una “prisión” de la espiritualidad sino también como su forma de constitución del espíritu. Este autoconocimiento sólo puede ser viable en la medida que se trata de un ofrecimiento a una divinidad que, aunque cruel y verduga, nos lleva finalmente de la mano. El salto entre la pesadez de esta carne en camino de la putrefacción y la ingravidez de una “transparencia del ánimo lograda” (v. 77) se da a partir del conocimiento y reconocimiento del “lugar de los hechos”: el sexo de la mujer como espacio intersticial entre la vida y la nada anterior (v. 55-63).

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestras existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

Aún cuando lo contemplemos “bizqueando” se trata de un movimiento de autoconocimiento en el cual, sin embargo, las mujeres tienen a su vez muchas ventajas: lo llevan sobre sí mismas, sobre su propio cuerpo, como

una metáfora de la vida y de la muerte (“el gran ojo de la vida”). Sólo después de verificar este lugar de los hechos como lo único misterioso que nos resta podremos dar el salto y “hablar con lengua de ángel” (v. 66): la palabra –que es lo que nos ata a nuestra racionalidad desde nuestras carnalidad– se torna “digerible” en la medida que el “silbo de los aires” brota y circula por nuestros “orificios terrenales”. Esa constatación de la puerta entre la vida y la nada nos lleva a ser protegidos, aunque de una forma morbosa y precaria, por el vellón del divino cordero. El referente sacro (dios) ahora se ha convertido en “el hijo” a través de su representación más dócil y esta representación nos llevará a asumir la liviandad del espíritu como una forma de retorno al origen por el camino de la abyección.

Ante la muerte significada –por ejemplo un encefalograma plano– yo podría comprender, reaccionar, aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esa impureza, esa mierda, son aquello que la vida apenas soporta y con esfuerzo. [...] Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, “yo” es expulsado. (Kristeva 10).

La caída del la faltriquera de “dios” es también la caída del cadáver-cadere: la forma que nos propone el poema para romper con el miedo a la abyección de la muerte es la constatación de que somos a su vez “letrina” y “gran ojo de vida”. Tal vez “después” de asumirnos como depósito de desechos podamos entender la gracia –no es otra cosa que grasa perecible–: he ahí nuestra redención.

4. EL DETERIORO DE LA CARNE COMO AUTOCONOCIMIENTO

Plotino fue el primero en sugerir el tema del cuerpo del hombre desde la perspectiva de su degradación: el transcurso de nuestro ser es un camino por

la maduración y deterioro de nuestro cuerpo. Apartándose de la tradicional concepción de la antigüedad clásica –exaltación del cuerpo gracioso y perfecto–, Plotino retoma los aportes de los primeros movimientos gnósticos y traslada las referencias anteriores, estetizantes, a otro centro: el cuerpo no es sólo motivo de exaltación narcisista, el cuerpo es también el depósito *momentáneo* del alma inmortal. Pero momentáneo, esto es, esencialmente mortal (256).

La urgencia de saber sobre “ese cadáver en potencia que somos todos” es una necesidad que ha trascendido el tiempo, las épocas, las ideologías y los diferentes discursos sobre la existencia. La nada y nosotros como protagonistas del camino hacia esa nada: se trata de “la dulzura del abismo” (203) que nos abre un vértigo hacia múltiples significaciones.

Banalizada como una preocupación de las mujeres por la vejez y la decrepitud del cuerpo, la necesidad de *detener el tiempo que lacera, lacra y esculpe las imágenes de lo que hemos dejado de ser* se ha convertido hoy en día en apenas una visión del cuerpo en crisis. En realidad, la relación entre cuerpo femenino y muerte es muchísimo más compleja dentro del aparato ideológico y simbólico de la cultura. Como lo señalará Freud, la mujer es atractiva en la medida en que el ideal de la muerte esté en ella, es decir, en la medida en que su cuerpo –que da vida– suscite el recuerdo de la muerte que conlleva amar y vivir.

La vejez y el paso del tiempo son temas que han competido a la poesía en general pero especialmente a la poesía femenina. El deterioro del cuerpo produce en el ser humano –al parecer las mujeres con mayor facilidad lo verbalizan– un miedo interno, una parálisis, una situación que no sólo incomoda sino que produce terror: el miedo a que el otro deje de ofrecernos *la imagen que yo necesito y me vea yo a mí misma*.

Algunas críticas literarias feministas consideran que ese *otro* no es sino la mirada masculina. Susana Reisz, por ejemplo, sostiene que en diversos poemas del libro *Entre mujeres solas* de Giovanna Pollarolo, escritora peruana, las protagonistas de esa lírica ficcional se comparan unas a otras y hablan, porque les preocupa en extremo, sobre la decrepitud de su cuerpo (53). El propio cuerpo es tan sólo una mirada masculina mitificada y por lo mismo “no más que una arcilla dócil, puesta allí para ser modelada, cortada y dibujada en consonancia con el supuesto deseo del otro” (61). Para Reisz, el poetizar sobre la decrepitud del cuerpo es darle estatura poética a las

banalidades femeninas. Nosotros consideramos que se trata mucho más que poetizar sobre banalidades, la decrepitud es la constancia en vida de la muerte que espera.

Precisamente dentro de este último sentido se encuentra el trabajo sobre el tema corporal que realiza Blanca Varela en su poesía: cuando se preocupa por la materia no soslaya su camino hacia la muerte. Si la preocupación de Blanca Varela en la mayoría de sus poemas anteriores a *Ejercicios Materiales* era el desgarramiento metafísico, en este libro es el propio desgarramiento de la carne: “soy un animal que no se resigna a morir” (“Escena Final” v. 2). Esta es una primera declaración de sus propuestas filosóficas: somos animales que bajo nuestra condición racional nos negamos a la muerte; esta falta de resignación ante el inevitable final de la vida plantea la cercanía de la muerte desde su acepción no metafísica sino carnal. Precisamente asumiendo nuestra condición animal, encarnada, es que nos enfrentamos al miedo que produce “perder la imagen”, pero ya no hacia la mirada masculina, sino hacia la mirada interior.

Si los ejercicios espirituales ignacianos son un “intento de comunicación con la dimensión trascendente que escapa a los condicionamientos del tiempo y del espacio” (Dejo 5), esta réplica en versión tangible y casi fisiológica es justamente todo lo contrario: la constatación de la fuerza de la existencia de la materia como manera para predisponernos al escarnio de nuestra carne en permanente estado de descomposición (vv. 25-35).

enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano

El deterioro corporal nace de la condición efímera de la existencia pero al mismo tiempo de la integración del yo, de la identidad, con el propio

cuerpo. De alguna manera el yo determina la finitud de la carne. Así Plotino sostenía que el alma se impregnaba de tal manera en el cuerpo que llegaba a “apririonarse” en él en una búsqueda insaciable de conocimiento sobre el mismo. Este acercamiento produce un aprendizaje racional de nuestra carnalidad, ofrecida como una res, a un dios que espera nuestra entrega a sabiendas que puede encontrar en ella “un dolor casi humano”.

Los temas de la poesía de Blanca Varela también plantean la relación entre conocimiento y cuerpo como una búsqueda insaciable: el yo poético se interna en el mapa de las cicatrices para buscar una ruta. Sin embargo, esta ruta se muestra esquiva al principio, difícil al final: hay que atravesar la abyección del cuerpo.

El yo poético ofrece los fluidos corporales como una forma de entrega obligatoria: el matarife (¿dios?) lo está esperando. En primer lugar pasa una revisión a varios fragmentos del cuerpo que recrea con elementos simbólicos –digamos que *alegoriza* su esquema corporal– para repudiar una a una sus partes constitutivas (“la grupa heroica y resbalosa del amor” v. 54, “así caídos para siempre/ abrimos lentamente las piernas” v. 55-56).

Para hablar del cuerpo no basta con penetrar en él como lo requería Plotino, también es necesario rechazarlo, hacer patente su escarnio, su abyección, su temporalidad, su efímera certeza. La voz poética de “Ejercicios Materiales” se deja seducir también por el horror de lo corporal: el menoscabo de lo material. Podríamos repetir las palabras de Emile Cioran al comentario de la obra de Guido Ceronetti: “la maldición de arrastrar un cadáver es el tema mismo de este libro” (67). A pesar de que no admite retratar esos secretos fisiológicos que repugnan (no se trata de una poesía escatológica *strictu sensu*), todos los versos del libro se debaten entre lo grotesco –manejado con esa poética de la contención característica de toda la obra de Varela– y el desgarramiento.

La escritura otorga a la autora (ya no al yo poético) un espacio de reconocimiento más allá de las construcciones especulares: digamos que la voz poética pone en funcionamiento una herida narcisista que se descubre después de diferentes procesos de desnarcisización. “El alma narcisista hundiéndose en la materia hace crecer la oscuridad o decretar la luz y por ello mismo queda asociada al Mal (...) El Alma narcisista enamorada de su cuerpo quiere unirse a él” (Aulliez-Feher 62).

En el caso del yo poético de este libro sucede todo lo contrario: el sujeto quiere “echar afuera” a las partes del cuerpo. Es decir, que no se regodea en lo especular sino que se proyecta hacia lo especulativo, buscando debajo del amasijo de sangre y venas otra entrada al entendimiento de esa identidad recubierta por un cuerpo. El rechazo del cuerpo es también otro ejercicio.

“La mujer funciona como un hueco” sostiene Luce Irigaray al analizar los procesos imaginarios y simbólicos (74). En este desvestimiento corporal que realiza el yo poético de “Ejercicios Materiales” va construyendo justamente un vacío. El espacio de la falta, la fisura, la grieta que algunas feministas destacan como el lugar de la mujer. Desde este lugar femenino, desde este *otro lugar*, el cuerpo es resemantizado, redescubierto, rearmado dejando atrás los discursos falsos, preciosistas, hipócritas: se rompe toda pretensión especular ante una mirada *otra* masculina (vv. 43-47).

no es fácil responderse
y escucharse al mismo tiempo
el azogue no resiste
se hincha y quiebra la imagen
constelándola de estigmas

El lado inicial de la piel es dentro: movimiento centrípeto de internamiento hacia la vida que arde. No se trata de un espacio vacío sino de un espacio lleno, centrípetamente la mujer encuentra su lugar como mujer sin necesidad de robar significación. Pero para hablar, para tomar en sí la palabra del padre (*dios*), no tiene más remedio que ir “hacia afuera”, centrífugamente, y presentarse como falta, como hueco, como vacío (vv. 9-12).

lo exterior jamás será interior
el reptil se despoja de sus bragas de seda
y conoce la felicidad de penetrarse a sí
mismo

Para hablar el sujeto femenino de la enunciación debe darse vuelta, con piel y todo, es decir, asumir su posición de falta dentro de la significación patriarcal. En cambio, “para dentro” la mujer se construye como un espacio propio: el reconocimiento de este espacio posibilita el salto hacia un estado que, asumido con ironía, conecta hacia la propia terrenalidad. En este juego

de ir y venir va asumiendo el deterioro corporal como otra forma de conocimiento del sujeto (vv. 55-63).

El sexo de la mujer, puerta de conexión entre la sensación de un afuera-adentro (interior-exterior), se convierte en el intersticio que nos puede procurar una redención. Este espacio que es “el lugar de los hechos” abre además una puerta a la santidad pues se trata de lo único “húmedo y misterioso”, es decir, del lugar desde donde hemos venido al mundo y que simboliza todos los inicios posibles y, por lo tanto, dentro del juego de paradojas que presenta la autora, el espacio de todos los finales (“la ausencia es multitud” v. 48).

En el caso de Blanca Varela las autorrepresentaciones se construyen desde una intuición primordial: dentro del cuerpo es posible la existencia de una identidad femenina, fuera del cuerpo es necesario tomar prestado la palabra del Otro, en este caso, la palabra de lo que Derrida llama “el signo sin significante”⁴ (Dios) y por eso la única manera de autorrepresentarse es a través del vacío: “santa molleja/ santa / vaciada/ redimida letrina” (vv. 73-76)

La poesía vareliana insiste en una reflexión sobre el deterioro del cuerpo y su influencia en nuestra forma de asumir el mundo, en nuestra capacidad de obrar (desde un afuera incompleto hasta un adentro completo), en nuestra sensibilidad (desde un movimiento pleno y centrípeto, hasta un movimiento desafiante aunque frustrado y centrífugo) y en nuestras propias metas creativas: ese otro lugar del que hemos venido hablando ya no sólo desde lo que está fuera del encuadre (su-puesto) sino desde una visión interior de lo trazado por el cuerpo como pleno de significación.

El cuerpo no es sólo un lugar, sino “el lugar” de la reflexión pero también del menoscabo, del daño y la plenitud, del quebranto y la resistencia. Sólo a partir del reconocimiento del deterioro de la carne se procura la trascendencia, pero no por una victoria pírrica sobre la mortalidad de la carne sino por la búsqueda de ese lugar diferente, diferenciado, que está en el propio cuerpo. El conocimiento es el grado cero por donde entrar a la puerta que es el cuerpo, el lugar que se abandona porque ya está nombrado, para retornar al otro aún sin nombre.

NOTAS

- ¹ Junto con dos altos nombres de la lírica en castellano, César Vallejo y Federico García Lorca, Varela no ha cesado en buscar nuevas formas estilísticas para cada uno de sus libros. Así podemos encontrar muchas diferencias en la estructura interna y externa de libros como *Canto Villano* (poemas extremadamente cortos, semejantes al *haiku* o *haikai* japonés) o como *Valses y otras falsas confesiones* (formado por textos en su mayoría en prosa poética).
- ² Sólo con fines analíticos separamos, como lo propone Hjelmslev, el plano de la expresión (masa gráfica o estilo) del plano del contenido (entidades conceptuales o culturales) puesto que asumimos que sólo de la interacción entre una y otra se produce el sentido del poema.
- ³ Hay una variación entre la configuración de las estrofas entre la edición de Campodónico de 1993 y la edición del FCE de 1996. Para el análisis cuando no se mencione lo contrario se está trabajando con la edición del FCE.
- ⁴ “Se puede afirmar que la idea de Dios es precisamente inseparable a la idea tradicional del signo (GR, 25) como significado último que pone fin al movimiento y resuelve la *diferenzia* en la presencia...” (Bennington 99).

BIBLIOGRAFÍA

- Aulliez, Eric y Feher, Michelle. “Las reflexiones del alma”. *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Tomo II. Madrid: Editorial Taurus, 1991.
- Bennington, Geoffrey y Derrida, Jacques. *Jacques Derrida. Derridabase y Circonfesión*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- Cioran, E.M. *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Dejo, Juan. “Apostillas a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola”. Manuscrito inédito.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Irigaray, Luce. *Spéculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés, 1974.
- Jarque, Fietta. “Odio todo lo que tenga que ver con el éxito y con el poder”. Entrevista a Blanca Varela. *Babelia*. Suplemento del diario El País, Sábado 21 de Julio de 2001.
- Martos, Marco (editor). *La Generación Poética del 50. Documentos de Literatura N.1*. Lima, Andina Editores, 1992.
- Mazzotti, José Antonio. *Poéticas del Flujo*. Lima, Editorial del Congreso del Perú-Universidad Ricardo Palma, 2002 (en prensa).

Paoli, Roberto. “Una visión lúcida y desencantada” (Prólogo). Varela, Blanca. *Canto Villano, Poesía Reunida 1949-1994*. México: FCE, 1996.

Plotino. *Selección de las Enéadas*. México: Editorial Nacional, 1951.

Tamayo Vargas, Augusto. “La Generación del Cincuenta”. *La Literatura Peruana*. Tomo III. Lima: Peisa, 1990.

Varela, Blanca. *Canto Villano (Poesía reunida, 1949-1974)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Concierto Animal*. Lima; Valencia: PEISA, Pre-Textos, 1999.



FÍSICA Y METAFÍSICA DE LA POESÍA DE BLANCA VARELA

✍️ Violeta Barrientos Silva

Que el hombre es un ser animal, un ser material, es una aseveración recurrente en la obra poética de Blanca Varela: “Soy un simio, nada más que eso” (“Primer baile”, en *Ese puerto existe*) “tú eres el perro tú eres la flor que ladra” (“Secreto de familia”, en *Valses y otras falsas confesiones*) “El hombre es un extraño animal” (“Conversación con Simone Weil”, en *Valses y otras falsas confesiones*) son algunas de las variantes expresivas de esta definición del ser humano. El breve poema “Justicia”, de *Carto villano* ilustra como una pequeña fábula irreverente, el ciclo natural de la cadena de la vida y de la muerte que hermana a la especie animal: “vino el pájaro/ y devoró al gusano/ vino el hombre/ y devoró al pájaro/ vino el gusano/ y devoró al hombre”.

La identificación con el origen animal y el sentimiento de carencia existencial, ya tenían un antecedente en la poesía peruana contemporánea con César Vallejo; sin embargo, lo que diferencia a la poesía de Blanca Varela respecto a su antecesor, es que en ella no es posible una superación de la finitud humana mediante el recurso de la solidaridad, de la búsqueda del Otro para hacer de él “el prójimo”; más bien se va a pérdida. Varela vive otra época, la posguerra, la deformación del socialismo por los regímenes totalitarios y el derrumbe de las ilusiones de progreso, es influenciada por la filosofía existencialista de Sartre, de ahí que la única certeza humana sea la propia individualidad. Individualidad que no es una entelequia, sino una entidad actualizada en un presente de carne y hueso.

El cuerpo es “carne y hueso”, es “polvo”, mezcla de materiales; cuerpo desconocido que desorienta al sujeto, contingente e incontrolable en su deterioro, nos dice la poesía de Varela. La autora abre sus sentidos para percibir la composición o la descomposición de lo material, para distinguir la luz del día, los colores, la materia con la que el artista fabrica su obra, tópicos que subyacen en su obra.

Así como otro contemporáneo suyo de la poesía peruana, Jorge Eduardo Eielson, pero con distintos recursos, Varela aproxima la poesía a la pintura o escultura como intentando aproximar lo físico a la idea, el cuerpo a la mente, la virtualidad de la palabra a la realidad concreta de lo plástico, reconociendo que en el *ser-en-el-mundo* la percepción se anticipa a la razón.

A IMAGEN Y SEMEJANZA DE UN DIOS

La condición de *ser* en el hombre, está sometida a lo que es el cuerpo; a la vez herencia de nacimiento, destino finito y paso en el tiempo: “esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy” (“Malevitch en su ventana”, *Ejercicios materiales*), “Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales.” (“Último poema de junio”, *Ejercicios materiales*).

La vida humana es un “canto villano” simple y cotidiano como el hambre y el deterioro por los que se culpa a la carne, no hay sino un aquí y ahora. Así, en el poema “Canto villano”:

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato

(.....)
este hambre propio
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

mea culpa ojo turbio
mea culpa negro bocado
mea culpa divina náusea

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos (1996: 154-155).

El poema subraya la soledad existencial, el ser humano está solo como el único bocado sobre aquel plato vacío, plato de pobre, metáfora de la vida.

Con ironía amarga se asimila la herencia cristiana de la caída original: el tener una realidad carnal es el fruto de una culpa, de un pecado que cada ser humano arrastra desde que nace. El reconocimiento de la condición mortal produce un reclamo cuyo destinatario es un dios cristiano.

Dios es el origen de esa finitud. La relación entre él y el hombre es jerárquica, éste se encuentra en las manos de aquél, quien dispone de su destino.

La relación de lo celestial y carnal o humano es desigual. El dios cristiano se encarnó para lograr la eternidad, destino que no es el mismo del hombre, quien lleva adelante su vida sin escapatoria con una carga a costas más pesada que la del propio dios: "pasado presente y futuro/ son nuestro cuerpo/ una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario" en "Camino a Babel" (1996:175-176). La cita es irónica, los símbolos de la cruz y el calvario trastocados, una superposición de metáforas crea un efecto en cadena en el que el cuerpo es la metáfora del tiempo y la cruz es la metáfora del cuerpo.

EL REINO DE ESTE MUNDO

Ya en otros poemas, Varela había hecho referencia al hombre como el ángel caído condenado a andar sobre la tierra, valiéndose del acervo bíblico: "Porque ya no eres un ángel sino un hombre solo sobre dos pies cansados sobre esta tierra que gira y es terriblemente joven todas las mañanas" en "Anvers-sur-Oise" (1996: 141).

Por la desobediencia proverbial, el hombre pierde su dimensión celestial para pasar a estar condenado a un cuerpo y a ser un "animal de palabras": "animal de sal/ si vuelves la cabeza/ en tu cuerpo/ te convertirás/ y tendrás nombre/ y la palabra/ reptando/ será tu huella" en "Va Eva" (1996:163).

Hay una condena a estar en el mundo y a existir bajo la palabra. El estar en el mundo es pertenecer a un cuerpo y padecer sus necesidades, a veces mortales. El existir bajo la palabra, es existir bajo lo inexacto, lo no siempre verdadero, lo impotente para resolver las carencias del cuerpo. Varela alude a la concepción clásica del hombre como "animal de palabras", el hombre a diferencia de los animales puede construir una cultura y evolucionar creando mundos propios desde la ciencia y el arte. Sin embargo, al estar dotado de un instrumento de poder como el lenguaje pierde la inocencia natural y es un ser en permanente transformación y riesgo.

El poema que lleva el título del conjunto poético, *Ejercicios materiales* vuelve sobre el tema de lo inexacto y el conocimiento. Muestra la envidia que se siente al saber de "la felicidad del reptil" que sí puede conocerse a sí mismo. Luego de la caída al rango de simple ser mortal, el hombre debió conformarse con las enrarecidas migajas de conocimiento caídas "de la agujereada faltriquera de dios". Esta frase que describe a Dios pareciera corresponder también a algún bribón de la novela picaresca y coincide con la idea negativa que de él expresa Varela a lo largo de su obra poética.

El dominio de sí mismo, el acceso a lo verdadero, es el objetivo tanto de los "ejercicios espirituales" como de los "ejercicios materiales", necesarios para "regresar al punto de partida/ al paraíso irrespirable", a un paraíso sin Dios, construido sobre el fundamento de sólo las fuerzas humanas, como en "Ejercicios Materiales" :

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad

lo exterior jamás será interior
el reptil se despoja de sus bragas de seda
y conoce la felicidad de penetrarse a sí
mismo
como la noche
como la piedra
como el océano
conocimiento
amor propio sin testigos

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando al final del camino
un nudo de carne saltarina
un rancio bocadillo
caído de la agujereada faltriquera de dios

enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano

el divino con parsimonia de verdugo
limpia su espada en el lomo del ángel más
próximo
como toda voz interior
la belleza final es cruenta y onerosa
inesperada como la muerte
bala tras el humo de la zarza

no es fácil responderse
y escucharse al mismo tiempo
el azogue no resiste
se hincha y quiebra la imagen
constelándola de estigmas

la ausencia es multitud
la soledad y el silencio
sorprenden al que evade la mirada
al ciego del alma
al que tiembla
al que tantea con talón mezquino
la grupa heroica y resbalosa del amor

así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después
"se empieza a hablar con lengua de ángel"
y la palabra se torna digerible
y es amable el silbo de los aires

que brotan quedamente y circulan
por nuestros puros orificios terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula del divino cordero

santa molleja
santa
vacuada

redimida letrina
sólo la transparencia habita al ánima lograda
finalmente inodora incolora e insípida

gravedad de la nube enquistada en la grasa
gravedad de la gracia que es grasa perecible
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca
interior

que así vamos y estamos
que así somos
en la mano de dios (1996: 197-200).

La condición humana exige de “ejercicios materiales”, éstos son según el poema, el ejercicio del autoconocimiento, el de la autoconstrucción como sujeto, el ejercicio de amar. El esfuerzo que demandan hace que se llegue “rengueando al final del camino” donde se encuentra la belleza final, “cruenta y onerosa/ inesperada como la muerte”.

Sin embargo no es sólo el encuentro con uno mismo lo que se anhela. También es deseable el encuentro de subjetividades. El no tener a nadie es una ausencia. Y esta ausencia es equivalente al andar entre la multitud del mundo sin una alteridad concreta, perdido en la masa, “la ausencia es multitud”. Es el tópico que ilustra al hombre moderno perdido en la gran urbe, según Baudelaire, para quien “la multitud y la soledad son términos iguales”. La “soledad y el silencio” son el castigo “al que tiembla/ al que tantea con talón mezquino/ la grupa heroica y resbalosa del amor”. El amor por lo tanto es también un “ejercicio material” temido y desafiante que deberá cumplirse.

Con los versos “así caídos para siempre/ abrimos lentamente las piernas/ para contemplar bizqueando/ el gran ojo de la vida”, se evoca casi el momento de nuestro nacimiento. Hay una insinuación anatómica al “ojo”, “agujero” por donde se asoma a la vida, *lo único realmente húmedo y misterioso de/ nuestra existencia*. La vida donde caemos, es “el gran pozo” la oportunidad del “ascenso a la santidad” y el “el lugar de los hechos” o de las acciones que permitirán los ejercicios hacia ese ascenso.

Sin embargo ese ascenso no implica separación o desprendimiento del cuerpo: palabra y digestión llegan al mismo tiempo con la vida. La “caída” a una condición material deja al hombre en una esfera es que es la de la gravedad y lo perecible, “no antes ni después/ se empieza a hablar con lengua de ángel / y la palabra se torna digerible”. La palabra es de ángel, guarda en sí la fuerza espiritual, pero el estómago y el hambre son humanos. Ambos sin embargo, son inseparables.

Para el ser humano, tener un cuerpo de “orificios terrenales” lo ensucia, lo hace dependiente de alimentos y letrinas pese a la amable mano de dios que protege con ella estas imperfecciones. La sola presencia de Dios perturba, hace evidente el contraste entre alma y cuerpo, perfección e imperfección, por lo que esta presencia adquiere un tono irónico y la tradición mística (cfr. “el silbo de los aires amorosos” de San Juan de la Cruz, representación del sopro del Espíritu Santo) se ridiculiza: “y es amable el silbo de los aires/ que brotan quedamente y circulan/ por nuestros puros orificios terrenales/ protegidos e intactos/ bajo el vellón sin mácula del divino cordero”. Pero Varela insta a purificar y redimir a la “molleja” y a la “letrina”, a recuperar la inocencia y grandeza del cuerpo. La palabra debe estar en el mismo plano que la digestión sin falsas jerarquías ni vergüenza, “que así vamos y estamos/ que así somos/ en la mano de dios”.

Dios finalmente, es lo fortuito del nacimiento y la muerte. Al ser fortuito es arbitrario. La autoridad que nos fuerza a nacer o a morir es arbitraria, de ahí que sea “el matarife”, “el verdugo” que dispone de nosotros. La materia y la finitud humana que gravitan en este poema deben enfrentarse a él. Frente al alma “finalmente inodora incolora e insípida” está la grasa, la sangre, destinadas a no continuar luego de la muerte y que se entregarán en sacrificio como quien entrega sus armas luego del gran recorrido de la vida. En el poema, la nobleza de este sacrificio es transformada con ironía cruel bajo la

forma de una receta de cocina: “un atadillo de nervios/ algunas onzas de grasa/ una pizca de sangre/ y un vaso de sanguaza/ sin mayor condimento que un dolor/ casi humano”, al llegar la muerte, en una transformación casi ridícula, el esfuerzo del “ejercicio material” de la vida quedará reducido a la carne como objeto, utilizable como la de cualquier animal.

En el poemario *Ejercicios materiales*, Varela una vez más, expresa su insatisfacción ante las limitaciones humanas y la presencia humillante de Dios. Dios es también el “verdugo” de la ilusión humana. Obviamente redimir al cuerpo es también rebelarse contra la civilización y religión que concibió la disyunción alma/cuerpo y salvación/pecado. Esto queda más claro aún en los siguientes versos: “Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza/ mía. Pobre mujer de cabellos tristes que se quita/ la maldad a puñados y se lava mil veces y es ella/ misma la mancha indeleble en la hoja del cuchillo” (1996: 230).

Dios ha muerto. La obra de Varela revela la enfermedad contemporánea, el sinsentido del mundo, el absurdo de la existencia del hombre, la desafección ideológica, el callejón sin salida del individualismo. Si de la enfermedad se puede obtener la cura, la historia occidental debe construirse sobre la muerte de Dios y sobre la crisis de los fundamentos metafísicos e ilusiones teleológicas. En ese sentido, la poeta opta por una posición en la que asume todas estas carencias como una verdad que le brinda una base sólida pero al mismo tiempo cruel sobre la cual levantar alguna certeza: “tenemos la lengua dura los devoradores de dios/.../de ese dios aplastable/ perecible/ digerible” en “Ideas elevadas” (1996: 201). Se trata de un nihilismo *activo*, no hay más fundamentos del mundo y el aceptar esta condición implica hacerse de una fuerza ética para accionar con libertad. Esta es la tremenda y amarga intensidad espiritual que emerge de la poesía de Blanca Varela.

LUZ HUMANA Y LUZ DIVINA

Pese a que Varela tergiversa/ironiza o tergiversa haciendo énfasis en la carne, algunos tópicos místicos o ascéticos utilizados por Loyola o San Juan de la Cruz, un rasgo común que comparte con los místicos, es el significado

de la luz y su contraste con la oscuridad. Ante el fracaso de la palabra, de lo que puede ser nombrado e identificado bajo la luz del día, es preferible el silencio.

Como en otras piezas de la obra poética de Blanca Varela, la luz llena el poema con diferentes atribuciones: en una primera, la luz terrenal, la que permite ver a los ojos humanos, la luz del día, mortifica: "me has engañado como el sol a sus criaturas", es efímera, e inevitablemente se alterna con la noche u "oscuridad del naufragio". La luz molesta ya que a pesar de su omnipresencia no esclarece la verdad de las cosas, "nada que la luz no atraviese y oculte". El engaño de las apariencias mostradas por la luz del día había sido ya poetizado así: "miente la nube/ la luz miente/ los ojos/ los engañados de siempre/ no se cansan de tanta fábula" en la segunda parte de "Ejercicios" de *Valses y otras falsas confesiones* (1996: 124). La relación noche-día por la que la primera engendra al segundo, falso y torvo, se contempla así en el breve poema "Noche", de *Canto villano*: "vieja artífice/ ve lo que has hecho de la mentira/ otro día" (1996: 149).

Varela aunque reconoce que sólo tiene a su cuerpo como instrumento de percepción, desconfía de los sentidos lo que la hace permanecer en un tortuoso limbo entre idealismo y materialismo.

En una segunda acepción, hay una luz que alguien "enciende y apaga a voluntad", suponemos que Varela se refiere a la luz de la vida, encendida y apagada por voluntad de Dios, "el carnicero que apaga la luz" ("Secreto de familia"). Y finalmente, una luz ("delgado resplandor abstracto") es la de la esperanza que "despierta" y salva de la noche del naufragio.

Sin llegar a ser certeza y claridad de la existencia y del conocimiento, la luz es vida, la sombra es muerte y el mundo, la puerta entre ambas, "como el mundo/ puerta entre la sombra y la luz/ entre la vida y la muerte", dice Varela en el poema "Tapiès" de *Canto villano* (1996: 152) motivo poético que se recogerá también en el poema "Escena final" de *Ejercicios materiales* (cfr. infra).

La noche adquiere un valor positivo como antesala a la luz del día, la noche se hace un período de preparación del porvenir. La luz en cambio, deja todo al descubierto distrae y no deja alcanzar la esencia de la divinidad. En la poesía fenomenológica de Varela, la luz representa en unos casos, la

luz divina de la revelación y en otros, la luz cotidiana de la razón humana de la verdad relativa de las cosas. Examinemos en relación a este tema, un poema del *El libro de barro*:

La respuesta frente a la noche de luna escasa y
estrellas borrosas viene como un viento oscuro y
revelador.

Ahora el cuerpo es un arco y la flecha el aliento
que aspira su forma. El corazón del eclipse, el
viaje y el negro esplendor de la música carnal allí
adentro, en el hueso del alma (1993: 14).

Varela ya se había referido a “la noche de la carne” en el poema “Plena primavera” (*Luz de día*) a propósito de la muerte: “Lo que miraba no existe más. Sólo un fardo de seda y un rumor en la noche de la carne./ La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable. Qué ejércitos, qué legiones, qué rebaños combatiendo y pastando en ese campo de hielo y silencio!” (1996: 85).

En un primer término, la oscuridad de la noche está en oposición a la luz del día, como la oscuridad del cuerpo mortal al esplendor del espíritu imperecedero. Sin embargo, cada día que pasa está intrínsecamente unido a la muerte, es un día menos, de modo que los opuestos terminan uniéndose. Este razonamiento explica este verso del poema “Antes del día”, de *Luz de día* (1960-1963): “Cómo brillan al sol los hijos no nacidos!” (1996: 81), es decir, cómo brilla con luz verdadera aquello que todavía no se ha posado en nuestro planeta afectado por la vida, por la luz mortal del día y por la noche.

Otro significado nos indica que la noche permite acceder a la luminosidad del espíritu ya que lo sensible no distrae más a la reflexión y entonces puede oírse como una revelación: “el negro esplendor de la música carnal allí adentro, en el hueso del alma”, *El libro de barro*). Éste es el momento de la transfiguración mística, el alma se corporeiza y el cuerpo se espiritualiza haciéndose uno.

La referencia a la luz tiene un trasfondo que proviene del platonismo y el cristianismo. A semejanza de Platón, no vemos gracias a la luz sino imágenes que son reflejos de nuestra real esencia, estamos condenados en este

mundo a lo inexacto de la imagen así como a la inexactitud de la palabra. El hombre en la tradición cristiana es a “imagen y semejanza” de Dios; si es así la imagen del Hombre cómo es la de Dios? Varela nos da una respuesta en el “Vals del Ángelus”: “Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza” (1996: 117), y en el *Libro de barro*:

El niño se miró al espejo y vio que era un monstruo.
Misterios de la luz. Según el cristal en que se mira
nacer o morir.
Las viejas imágenes se oxidan.

Al pelar un fruto abrume el misterio de la carne.
Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos
descubren la fragilidad de cualquier límite.
Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado
perfume.

Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con
paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído
su jerga de aguas negras (1993: 13).

Los “misterios” de la luz y de la carne nos llegan a través de los sentidos. “Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su perfume”. La mezcla de sentidos pugna por descubrir en lo sensible, pero quizás no haya sino que esperar con estoicismo poder recuperar la infancia, la inocencia enterrada bajo las “aguas negras” de lo vivido. El hombre se ha convertido “a imagen y semejanza de Dios”, en un pequeño dios pero no infalible. El “homo faber” ha dominado a la naturaleza en lugar de contemplarla y hacerse uno con ella, ideal humanista que lo llevaría a respetar la propia naturaleza humana, a imagen y semejanza de Dios y no a imagen y semejanza del mundo ha creado otra naturaleza nueva, la industrial o la virtual, pese a que aún no ha podido desprenderse de su cuerpo y por ende, de su mortalidad. Este alejamiento de la naturaleza primera le ha traído incertidumbre en el mundo actual donde coexisten seres de carne y hueso y creaciones humanas sin rostro y sin necesidades que satisfacer.

Cuerpo a luz de día. Herencia y miseria. Aceptación y rebeldía. Tensión, retorcimiento. En medio de la aceptación estoica de la contingencia

humana, hay en esta poesía un deseo frustrado de acceder a lo permanentemente cierto tras la lucha contra la “farsa diaria” (“Malevitch en su ventana”). Hay un sentimiento de fastidio hacia un cuerpo opaco que no permite el descubrimiento los misterios del mundo y del propio cuerpo. Tras ese misterio o más bien tras ese espejismo, se agazapa el vivo recuerdo de un Dios muerto como único idealista integral y verdadero, pues sólo él, como lo dice Leibniz, se representa todas las cosas sin oscuridad, es decir, sin los sentidos y la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

Goddard, Jean-Christophe y Monique Labrune (editores). *Le corps*. París: Vrin, 1992.

Jiménez, José. “Luz y transfiguración”. En José Angel Valente y José Lara. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, 1995. p. 293-304

Lemarie, Gérard. “La découverte de corps chez Sartre”. En *Analyses et réflexions sur le corps*. Varios. Vol. 1 París: Ellipses, 1992, p. 34-37.

Morrás, María, comp. *Manifiestos del humanismo. Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti*. Barcelona: Península, 2000.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. París: Gallimard, 1989.

_____. *Le visible et l'invisible. Notes de travail*. París: Gallimard, 1979.

Reisz, Susana. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.

Varela, Blanca. *Canto villano (Poesía reunida, 1949-1983)*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1986.

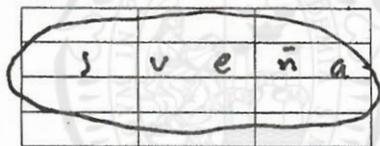
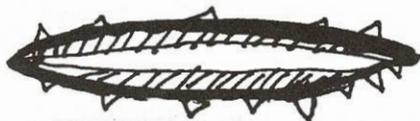
_____. *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993.

_____. *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir, 1993.

_____. *Canto villano (Poesía reunida 1949-1994)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996

Varios.

Le corps / Ouvrage collectif. Rosny s/Bois: Bréal, 1992.



“PUERTO SUPE” Y “FUENTE”: DOS VÍAS POSIBLES HACIA LA DEFINICIÓN DEL SUJETO EN *ESTE PUERTO EXISTE*

 Grecia Cáceres

“Al pelar un fruto abruma el misterio de la carne.
Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren la
fragilidad de cualquier límite.
Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume.”
Blanca Varela, *El libro de Barro*.

En la mayoría de los poemas de *Este puerto existe*, Blanca Varela elude, complica, masculiniza o abstrae la figura del autor, del emisor, del sujeto que late detrás de la palabra. Esta especie de juego a las escondidas hace que muchas veces parezca que la escritura habla por ella misma, en un lenguaje que elude al autor y que se constituye como un continuo surgido de sí mismo y que va hacia sí mismo. Así, por ejemplo, el uso continuo del gerundio y participio, formas nominales del verbo, que orientan la acción e infunden el movimiento evitando el sujeto hegemónico, situándose en un territorio intermedio entre el sustantivo y el verbo como en el poema “Historias de oriente”:

Respirando, insistiendo en flotar, algas de ojos elásticos y crueles: los vastagos.

Rechinando, clavos en la muralla de tinieblas, azotados por oleosas estrellas, la cabellera larga, nudosa; ramificados, tristes turbulentos, cristalizada la saliva, exangües, vocingleros (1996: 60).

Sin embargo, esta poesía por lo mismo que elude al autor es una búsqueda dolorosa de éste. Blanca Varela se pone en cuestión, busca y rebusca su propia voz, no contentándose de la fácil enunciación de un sujeto gramatical femenino, simple convención del lenguaje. Paradójicamente, en "Puerto Supe", poema que restituye el paisaje de la infancia, la autora utilizará un yo masculino: "En esta costa soy el que despierta (...) el que ocupa, esta rama vacía, el que no quiere ver la noche" (1996: 44). ¿Provocación, reacción violenta contra una identidad femenina también consensual e impuesta, necesidad de objetivar la experiencia, manera universal de hablar del ser del poeta, todo a la vez?

La poesía de Blanca Varela nace de una total desconfianza de las apariencias, del lenguaje y de su poder de decir algo. Cómo explorar el mundo mediante la poesía si se duda de su veracidad, como encarnar un sujeto si la identidad que lo define es difusa. La desconfianza ante lo "decible" y la búsqueda o exploración de la identidad, son las dos caras de la moneda, como veremos en "Fuente", la poesía debe ser el reino del signo reconciliado que a su vez reconcilie el ser.

En la poesía de Blanca Varela, el "yo" del sujeto, tanto como el lenguaje, se revelan entonces como instituciones frágiles, sustentadas en convenciones que se pueden poner en duda. En un movimiento de ida y vuelta, la palabra dice y se desmiente y al mismo tiempo solo logra decir desmintiéndose. Se trata del canto "villano", de la falsa confesión, el poeta previene al lector, lo obliga a mantenerse atento, a no caer en la música fácil de la palabra atractiva que tienta, que hace creer en el sentido.

La situación fundamental de la poesía de Blanca Varela es esencialmente biográfica. Autobiográfica sin ser confesional, Varela se deshace voluntariamente de marcas explícitas. Para ello, en *Ese puerto existe* hace uso de diferentes recursos para crear la distancia necesaria, la pluralidad de voces o personajes: el capitán, el simio, el apestado, el enfermo. La identidad femenina es, también, problemática. Blanca Varela utiliza mayormente personajes masculinos. Pero como ya dijimos, la persona "gramatical" es "falsa", una construcción dada, una convención más, que se debe atacar. En

tanto que ser humano, el poeta prefiere desde este primer libro sentar las bases de un bestiario muy personal que no cesará de ampliar.

Ese puerto existe empieza por “Puerto Supe”, su “primer” poema, como lo define la autora. Poema de la conciencia de sí que es diferencia de los otros, escrito en París, ciudad en la que el poeta se verá obligado a definirse, a situarse en un medio extraño tornándose hacia el pasado, hurgando en su memoria.

“ ‘Puerto Supe’ lo doy como primer poema porque es el primer poema que yo escribo teniendo conciencia de ser algo diferente de lo que me rodea. Tengo conciencia de ser peruana en París”¹ (Forgues, 1991: 80).

De ello no debemos concluir que se tratará de una evocación edulcorada de la tierra natal sino más bien de la crónica de una relación conflictiva en la que el poeta se debate por encontrar los límites entre sí y el lugar del que proviene.

Desde la primera estrofa, el poema “Puerto Supe” indica la pertenencia problemática al paisaje.

Está mi infancia en esta costa
bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
oscuras casas en el horizonte (1996: 43).

No hay ensueño nostálgico sobre una época de completud perdida. La impresión es la de una entidad cambiante y amenazadora, un cielo en tormenta, el adjetivo “oscuro” se repite, escande el ritmo, sugiriendo una profundidad abismal que la palabra “cielo” niega. Pero ese tipo de movimiento aparentemente contradictorio “ascendente y profundo” (“Fuente”) estará ligado a la vía del conocimiento verdadero, convirtiéndose luego en un vector capital de su poesía.

El poeta busca desesperadamente sus raíces afantasmadas por el alejamiento físico y psíquico del país. La oposición entre el verbo que fija la localización “Está” y una serie de frases nominales que lo diluyen o desdibujan es muy violenta. Frases nominales, utilización de las formas nominales del verbo, Blanca Varela parece querer evitar el rol central del verbo en la acción haciendo de ésta una suerte de versión móvil del paisaje amado y/o detesta-

do. Este recurso será recurrente en los poemas que tratan del Perú, de Lima o de la madre, por ejemplo en *Valses y otras falsas confesiones*.⁵

Hedores y tristeza
devorando paraísos de arena
sólo este subterráneo perfume
de lamento y guitarras
y el gran dios roedor
y el gran vientre vacío (1996: 111).

En “Puerto Supe”, se convoca el paisaje de la infancia, la costa “espejo muerto”, la omnipresencia del mar “boca lluviosa de la costa fría” tan solo para efectuar, ritualmente la ordenada y desesperada destrucción de la casa paterna:

Allí destruyo con brillantes piedras
la casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines (1996: 43).

Destrucción que implica liberación, de las aves, del humo, la voluntad de destrucción es compensada por la libertad que ésta otorga. Vemos entonces que el deseo que se expresa en el poema no es el del retorno nostálgico a la infancia sino su destrucción o deconstrucción como fase necesaria hacia la asunción de una individualidad propia. El poeta no pretende el regreso a un estado fusional con el cuerpo materno o con la ciudad natal:

o habito al interior de un fruto muerto,
esa asfixiante seda, ese pesado espacio
poblado de agua y pálidas corolas (1996: 44).

Estado que se puede resumir a la pasividad, al no movimiento, a la no luz, esa noche oscura del alma, temible y amenazadora del yo, como vemos igualmente en “Una ventana”:

Afuera, región donde la noche crece,
yo le temo,
donde la noche crece y cae en gruesas gotas ,
en pesados relámpagos (1996: 46).

El poema termina por la constatación fatalista de la pertenencia, a pesar de todo, el ser está enraizado a este paisaje pero se trata quizá de un estadio anterior de ese ser, imperfecto, inacabado, temeroso de ese “afuera” que al mismo tiempo ambiciona:

Aquí en la costa tengo raíces,
Manos imperfectas,
Un lecho ardiente en donde lloro a solas (1996: 44).

“Puerto Supe” no resuelve nada, la imperfección que resulta de la inadecuación entre el ser profundo del poeta y su personaje consciente, impiden una identificación clara de la identidad. Este poema plantea una problemática que va a continuar a lo largo de su obra y a la vez indica una vía posible de redención del ser: esta vía es la memoria. ¿Es posible definir su identidad a partir de la memoria?

El recurso a la memoria y al paisaje de la infancia es consecuencia del alejamiento físico de Lima, del Perú. Pero el recuerdo sigue siendo “ese espejo muerto/ en donde el aire gira como loco”, el poeta sabe que la respuesta no está allí, que la búsqueda de identidad solo empieza, que el pasado lo limita a un estado primitivo, proteico pero primario de su ser.

El paisaje desrealizado de “Puerto Supe” funda la poesía de Blanca Varela, es el primer poema que la satisface como artista, que la corrobora como poeta. Es un poema doloroso en el que se enfrenta al tabú que es una posible destrucción del hogar familiar, deconstrucción imaginaria que atenta contra la tradicional nostalgia de la infancia. El ser que busca definirse acaba solitario, y no más libre ni feliz que al comienzo de su búsqueda.

“Puerto Supe” es también un poema ligado íntimamente a los poemas-vals de Blanca Varela, poemas largos, de amor y odio a esta nostalgia que se parece a una condena, como en el tema de un vals criollo, esta nostalgia del paisaje de la infancia, de la madre, de lo perdido y al mismo tiempo su negación, la voluntad de ser individuo y el remordimiento por ese rechazo:

No sé si te amo o te aborrezco
porque vuelvo
sólo para nombrarte desde adentro
desde este mar sin olas

para llamarte madre sin lágrimas
impúdica
amada a la distancia
remordimiento y caricia
leprosa desdentada
mía (1996: 115).

“Para nombrarte desde adentro”, este verso evoca no solo el regreso a Lima de Blanca Varela o la vuelta a las raíces sino que indica la orientación mayor de su poesía. La exploración se hará cada vez más honda en el sentido propio, sus poemas serán “ejercicios materiales”, el paisaje se hará interior e irá más allá de la piel, a lo orgánico profundo, a lo más secreto y recóndito, a lo fisiológico, en busca de una memoria extra-individual. Esta vía e intuición se adivina ya en “Fuente”.

En “Fuente”, encontramos otra pista posible en la búsqueda de una identidad menos fragmentaria, más armónica. En este poema Blanca Varela explora una interioridad que ya no recurre a la rememoración. La profundidad ya no la da el tiempo sino el espacio, el espacio interno que se explora. Introspección, inmersión en sí, el poema es muy complejo puesto que no hay fusión más yuxtaposición del ser interior y del ser exterior:

Estuve junto a mí,
llena de mí, ascendente y profunda,
mi alma contra mí,
golpeando mi piel,
hundiéndola en el aire,
hasta el fin (1996: 50).

Plenitud del ser que se basta a sí mismo en el momento privilegiado que nace del choque entre el alma y la piel. No hay fusión sino confrontación estrecha del alma y el cuerpo. Es a través del cuerpo que se desgarrar que se puede tener acceso a esa alma que puja, a la manera de un parto, hasta salir al exterior.

“Ascendente y profunda”, las direcciones parecen contradictorias, pero el movimiento hacia arriba y hacia dentro es simultáneo, nada aquí es metáfora, se trata del gesto que abre la piel, el gesto sacrificial del cuchillo que se hunde y se levanta abriendo las carnes, dando así la vuelta al cuerpo dando lugar al conocimiento: “la oscura charca abierta por la luz”.

Este conocimiento se da en el instante, que no es proyección del pasado y permite el ser reunido:

Éramos una sola criatura,
perfecta, ilimitada,
sin extremos para que el amor pudiera asirse.
Sin nidos y sin tierra para el mando (1996: 50).

Los límites explotan, el ser se *repande* y se une al mundo. El amor mismo, forma de dependencia o signo de incompletud, de imperfección es sobrepasado por esta criatura fabulosa. Ser completo y autosuficiente que no necesita ser fecundo ni reproducirse, o someterse a otra forma de existencia posible. Este ser doble y reconciliado es liso, absolutamente libre puesto que henchido y satisfecho de su propia existencia.

A diferencia de “Puerto Supe” aquí la perfección se da, un ser completamente autónomo nace de este pasaje exploratorio, un ser sin dependencias de ningún tipo.

Esta es la vía que Blanca Varela explorará cada vez más en los libros siguientes, pero sin la plenitud feliz de “Fuente”. La exploración se hará “Leción de anatomía” (Varela, 1996: 203), cada vez más violentamente, la carne será convertida en paisaje, abierta, vuelta al revés, lo fisiológico será encumbrado hasta lo poético, como nunca, sin adornos y con la belleza cruel del tiempo que se imprime y subyuga al cuerpo hasta su cumbre en “Ejercicios materiales”:

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad (1996: 197).

Lo interior, lo más hondo, lo más bajo, se abren a la luz que es saber. En un viaje temporal hacia una memoria corporal se tocan los orígenes, “ese paraíso irrespirable”, a la vida acuática y elemental de las criaturas minúsculas y ancestrales.

En *El libro de barro* la exploración continúa de manera más serena porque el poeta, desde su camino, ya avizora adonde lo lleva su búsqueda, a ese libro que se escribe o se hace con la materia bruta y que de la memoria personal dará el salto a “las memorias de la especie”:

Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. Un esguince, un guiño y respetar nuevamente sobre la arena. Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, ni útero ni testículo. Sin agujero donde incubar memorias de la especie. Transparente tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo ciego del ser (1996: 233).

¿Cómo no comparar en un recorrido de más de treinta años entre ese “ojo ciego del ser” con “mi ojo pequeño y triste /se hizo hondo interior” de “Fuente”? Ese ojo único es como la entrada de un pozo por el cual se desciende no solo a los orígenes del ser sino más allá, a una memoria anterior a la especie, a la de una vida elemental sin conciencia justamente liberada de los imperativos del ser individual, consciente, pensante.

Se dará también, en este libro, como respuesta a “Puerto Supe”, la reconciliación con la infancia ya no mediante una evocación fantasmal, sino gracias a su presencia viva, el recuerdo vuelve por sí mismo hacia poeta preparado para oírlo: “Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar compañía que el recuerdo destile en nuestro oído su jerga de aguas negras” (1996: 223).

Estamos entonces ante dos vías posibles de conocimiento del ser, una, la que pasa por la evocación incierta y culpabilizadora del pasado a través del paisaje natal en “Puerto Supe” en un intento por ascender a lo individual que termina en llanto solitario. La otra que pasa por una exploración interior hasta lo más hondo buscando salir mediante una superabundancia de sí, ilimitada y ciega, al mundo exterior, por una identidad completamente independiente de todo lo que no es ella.

Estos dos poemas son vías de exploración que culminarán en *El libro de barro* en el que el retorno a un pasado arcaico, anterior a la memoria del cuerpo individual, logrará unirlos en un tiempo que será el del fósil.

NOTAS

- ¹ Blanca Varela, conversación con Roland Forgues.

BIBLIOGRAFÍA

Forgues, Roland. *Palabra Viva: Las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: Ed. El Quijote, 1991.

Varela, Blanca. *Canto Villano. Poesía reunida 1949-1994*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.





“VALS DEL ‘ÁNGELUS’”, DE BLANCA VARELA Y SU CRÍTICA A LA SOCIEDAD PATRIARCAL

 Camilo Fernández Cozman

La denominada Generación del 50 significó una renovación profunda en el ámbito de la poesía peruana porque posibilitó la asimilación creativa de los aportes del simbolismo francés, el surrealismo, la lírica comprometida de Pablo Neruda, el legado vallejiano y el credo estético neosurrealista de Octavio Paz.

Cabe mencionar que en los años cincuenta se difunden el existencialismo en tanto propuesta filosófica y la concepción de la literatura comprometida de matriz existencialista. No es exagerado afirmar que nuestra Generación del 50 tiene el mismo rango e importancia que la del 27 en España, pues significó una modernización del lenguaje poético y una apertura a una diversidad temática que no eximen al escritor de reflexionar acerca del propio hacer poético.

La poesía de Blanca Varela se sitúa con rasgos distintivos en la denominada Generación del 50. El objetivo de nuestro análisis es abordar los núcleos temáticos básicos de “Vals del ‘Ángelus’”, inserto en *Valses y otras falsas confesiones* (1964-1971), tercer libro de Varela, con el fin de auscultar la cosmovisión que subyace a esta escritura. Consideramos, además, que es pertinente ligar los temas a los recursos formales en vista de que el plano del contenido está sólidamente vinculado al plano de la expresión, ya que la forma es también contenido en un poema.

ANÁLISIS DEL “VALS DEL ‘ÁNGELUS’”

Se trata de un poema eminentemente dialógico de ostensible agresividad verbal y donde el locutor personaje (una mujer) se dirige a un alocutario figural (el hombre, personificación de la sociedad patriarcal) para exigirle explicaciones acerca de un comportamiento marcado por la violencia.

El yo poético (o locutor personaje) exige al alocutario visualizar un espacio donde reina la marginación, de ahí el funcionamiento de verbos como “ver”, “mirar”, del adjetivo “ciega” o del sustantivo “imagen”.

La iteración de la estructura “Ve lo que has hecho de mí” establece una relación tensa entre el yo y el tú. En efecto, el tú ha impuesto un tipo de racionalidad marcada por la oposición centro/periferia. El discurso masculino se sitúa en el centro; en cambio, el femenino, en la periferia. El poema como discurso cuestiona duramente esas jerarquías para propugnar otro tipo de racionalidad basada en un proceso de inserción en la historia que posibilite tener conciencia de indubitables hechos de violencia:

“Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año” (1996: 116).

Este proceso de marginación puede sintetizarse en la siguiente frase: “tú me has obligado a realizar actos contra mi voluntad”. El poema identifica el discurso patriarcal con la óptica autoritaria, es decir, aquella que no respeta la libertad de expresión e impone paradigmas de intersubjetividad sustentados en la ausencia de diálogo creador y que privilegian el monólogo arbitrario. La inclusión de verbos como “devorar”, “tragarse”, “engordarse”, “abortar” y “sangrar” establecen que la deshumanización de la mujer ha llegado a tal extremo que es pertinente caracterizar a la comunicación impuesta por el hombre agresor como un síntoma de la civilización de la barbarie en el mundo contemporáneo. No es que la barbarie sea opuesta a la civilización, sino que ésta es sinónimo de aquélla.

La referencia a “inmaculado miembro” como símbolo de la sociedad patriarcal y machista, plantea que el falo del hombre se ha convertido en un instrumento de dominación en el mundo contemporáneo. Se trata de un ico-

no que la poeta derriba mostrando cómo dicho símbolo implica tortura, guerra y aniquilación del inocente.

En la expresión “Formidable pelele frente al tablero de control”, observamos cómo la tecnología es empleada por el hombre agresor para la imposición de un saber y de una práctica marcadamente antidemocráticas. Pero la alusión a “control” remite al hecho de controlar la transmisión del saber.

Michel Foucault dice que hay tres procedimientos externos de exclusión: 1) lo prohibido, que se manifiesta en la política y la sexualidad; 2) la oposición entre razón y locura, en otras palabras, el discurso del loco no puede circular como el de los otros porque su palabra es considerada desprovista de todo valor, y 3) la oposición entre lo verdadero y lo falso, pues se impone una cierta forma de mirar el mundo y se discriminan otras tildándolas de falsas.

En el “Vals del ‘Ángelus’”, se perciben, en particular, dos formas de exclusión: la que se basa en lo prohibido y la que se sustenta en la oposición entre verdad y falsedad. El hombre (personificación, en el poema, de la sociedad patriarcal) excluye a la mujer por ser mujer, la obliga a abortar todas las noches y la hace sangrar todos los días del año. El pensamiento autoritario plantea la exclusión del discurso femenino por ser diferente, por ser el discurso del otro. Vale decir, se complace en una especie de “monólogo autocomplaciente” que saca del tablero al otro.

Además, ese hombre, como representante de la sociedad patriarcal, se cree dueño de la verdad y excluye al otro pensando que lo planteado por este último está totalmente errado. Este hecho revela que la racionalidad instrumental se complace, en este caso, en una óptica maniquea: reduce el conocimiento al saber instrumental y obtenido por el hombre para marginar otras formas de conocimiento.

1) EL AMOR EN “VALS DEL ‘ÁNGELUS’ ”

Hay un fragmento donde se afirma de modo contundente: “el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está solo”. Se trata de una crítica del narcisismo del discurso autoritario. El que no quiere ver al otro, el que mira sólo a sí mismo, puede ir perdiendo la dimensión intersubjetiva del lenguaje y, de ese modo, separarse paulatinamente del universo de lo simbó-

lico. Menospreciar el dialogismo de la relación entre el yo y el otro puede ser una experiencia peligrosa porque la identidad se construye sobre la base de la alteridad. Como dice Octavio Paz:

soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros.
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos [...] (1984: 79-80).

2) LA TERRIBLE IMAGEN DE LA SEMEJANZA

El poema que identifica al hombre con la imagen de general en Bolivia o de tanquista en Vietnam, termina, no obstante, con la siguiente expresión: “Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza” (1996:117). En otras palabras, el hombre agresor ha destruido tanto el mundo que ha influido en el yo poético, el cual percibe una terrible semejanza entre los dos seres: la mujer y el hombre. Analogía que se basa en una característica: ambos son seres humanos. El hombre agresor ha degradado tanto el mundo con sus acciones violentas que esta agresión ha inficionado (léase “contaminado”) la visión del mundo de la mujer. El poema constituye una terrible comprobación de esa terrible semejanza, pero, a la vez, abre la posibilidad de salir del círculo vicioso y regenerar el mundo a través de la palabra poética.

3) CODA

“Vals del ‘Ángelus’” es un poema político que identifica la violenta deshumanización del mundo contemporáneo con la imagen de un hombre

como representante de la sociedad patriarcal. Se trata de una poesía política distinta de la de Romualdo y Eielson porque desea influir en las conciencias y subraya la condición de mujer como un hecho fundamental para comprender de manera distinta la crisis del mundo contemporáneo.

Abierta al amor y al desencanto, a la crítica y la ternura, Blanca Varela es, sin duda, la poeta peruana más importante del siglo XX.

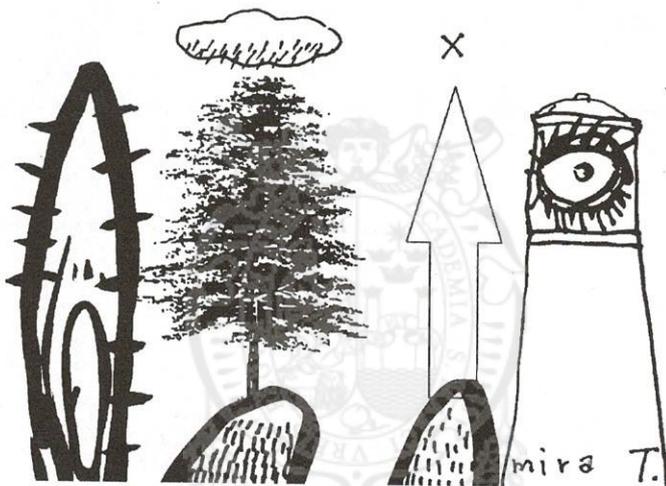
BIBLIOGRAFÍA

Foucault, Michel. "The order of discourse". En Shapiro, Michael (ed.) *Languages and politics*. Nueva York: NYU Press, 1984.

Paz, Octavio. *La estación violenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Varela, Blanca. *Canto Villano*, 1986. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.





APROXIMACIONES A LA BIBLIOGRAFÍA DE BLANCA VARELA

✍ Patricia Colchado Mejía

I. Libros de poesía

- 1959 *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Prólogo de Octavio Paz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 99 p.
- 1963 *Luz de día*. Lima: Ediciones La Rama Florida, 55 p.
- 1972 *Valses y otras falsas confesiones*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 89 p.
- 1978 *Canto villano*. Lima: Ediciones Arybalo, 50 p.
- 1986 *Canto villano* (Poesía reunida, 1949-1983). Prólogo de Roberto Paoli. México: Fondo de Cultura Económica, 171 p.
- 1986 *Camino a Babel* (antología). Prólogo de Javier Sologuren. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, Secretaría de Educación y Cultura, 94 p.
- 1988 *Poemas* (plaqueta). Valle: Ediciones Embalaje.
- 1993 *Poesía escogida* (1941- 1991). Prólogo de Jonio González. Barcelona: Icaria Editorial, 108p.
- 1993 *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico Editores, 50 p.
- 1993 *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir, 29 p.
- 1993 *Del orden de las cosas* (antología). Caracas: Fondo Editorial Fundarte/ Alcaldía de Caracas.

- 1996 *Canto villano* (poesía reunida, 1949- 1994). Prólogos de Octavio Paz, Roberto Paoli, Adolfo Castañón. Nueva edición aumentada. México: Fondo de Cultura Económica, 246p.
- 1998 *Le livre d'argile. poemes/poemas*. Traducidos al francés y presentados por Claude Couffon. París: Indigo/Coté-femmes éditions, 55 p.
- 1999 *Como Dios en la nada* (antología 1949 – 1998). Selección y prólogo de José Méndez. Madrid: Visor Libros, 116 pp.
- 1999 *Exercices matériels* (1978-1993). Traducción de Tita Reut. Prefacio de Mario Vargas Llosa. París: Myriam Solal Editeur, 83 p.
- 1999 *Concierto Animal*. Lima; Valencia: PEISA, Pre-Textos, 48 p.
- 2001 *Donde todo termina abre las alas* (poesía reunida, 1949- 2000). Prólogo de Adolfo Castañón. Epílogo de Antonio Gamoneda. Valencia: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 285 p.

II. Artículos

- 1967 “Dos antologías de poesía norteamericana”. *Amaru* (2): 90.
- 1967 “Las colinas de Iossip Brodski”. *Amaru* (3): 89-91.
- 1968 “Celebrar a la mujer”. *Amaru* (5): 95.
- 1968 “José María Arguedas está entre los grandes autores de América”. *La Prensa*. Lima, 14 oct. de 1968, p. 23.
- 1969 “Poesía de desencanto, crítica o furor”. *Amaru* (7): 85.
- 1969 “La aparición de lo invisible”. *Amaru* (10): 93.
- 1970 “El fuego y todos sus riesgos”. *Amaru* (13): 93.
- 1985 “Antes de escribir estas líneas”. *Cuadernos Hispánicos* (417): 84-87.
- 2002 “Su propia mirada”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 85-88.

III. Poemas

- 1948 “El día”, “la ciudad”. *Las Moradas* (5): 149.
- 1967 “Poemas”. *Alpha: Revista literaria de los amigos del arte* (12): 18-20.

- 1971 "Casa de cuervos". *Hueso Húmero* (4): 8-10.
- 1972 "Poemas". *Textual. Revista del Instituto Nacional de Cultura* (4): 35-36.
- 1974 "Camino a Babel". *Creación & Crítica* (17): 1-5.
- 1991 "Ejercicios materiales". *Hueso Húmero* (28): 3-6.
- 1993 "Crónica". *Hueso Húmero* (29): 68-70.
- 1998 "Poemas". *Lienzo* (19): 75-81.

IV. Traducciones

- 2000 "Ruth Fainlight. Poemas". *Lienzo* (21): 100-101, 107.
- 2001 "Dos poetas del Camerún". *Hueso Húmero* (39):128-130.

V. Antologías

BARCELLOS, Cecilia

- 1994 *Antología poética. Peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones Gap, pp. 8-9.

CASTILLO, CORINA

- 1971 *Presencia de la mujer peruana en la poesía*. Lima: Consejo Nacional de Mujeres del Perú, pp.167-169.

COBO BORDA, Juan

- 1985 *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 341-344.

ESCOBAR, Alberto

- 1965 *Antología de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo. pp. 146-153.
- 1973 *Antología de la poesía peruana*. [Tomo I]. Lima: PEISA, pp. 135-139.

FALLA, Ricardo y Sonia Luz CARRILLO

- 1988 *Curso de realidad: proceso poético 1945- 1980*. Lima: Ediciones Poesía. [Tomo 1], pp. 120-121, 180-182; [Tomo 2], pp. 416-420.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

- 1984 *De Vallejo a nuestros días*. Tomo III de *Poesía peruana. Antología general*. Lima: Edubanco, pp. 151-155.
- 1998 *Poesía peruana siglo XX. Del modernismo a los años '50*. [Tomo I]. Lima: Ediciones Copé, pp. 595-609.

MARTOS, MARCO

- 1993 "Antología Poética de la promoción 45/50. La Generación del 50". *Documentos de literatura* (1): 55-56.

ORTEGA, Julio

- 1967 *Imagen de la literatura peruana actual*. [Tomo I]. Lima: Editorial Universitaria, pp. 99-100.

PÉREZ, Hildebrando (Editor)

- 2002 "Antología". *Martín. Revista de artes y letras* (3): 89-127.

ROSAS MOSCOSO, Fernando

- 1994 *Encuentro con la poesía hispanoamericana*. Lima: Universidad de Lima, 381-387.

SALAZAR BONDY, Sebastián y Alejandro ROMUALDO

- 1957 *Antología general de la poesía peruana*. [Tomo III]. Lima [i. e. Buenos Aires]: Librería Internacional del Perú, pp. 841-842.

SCORZA, Manuel

- 1963 *Poesía contemporánea del Perú*. Lima: Casa de Cultura del Perú, pp. 111-120.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo

- 1994 *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 569-577.

SOLOGUREN, Javier

- 1963 *Poesía*. Lima: Ediciones del Sol, pp. 137-139.
- 1981 *Antología general de la literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 428-434.

URCO, Jaime y Juan Iglesias

- 1987 *Antología de la poesía peruana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. 159-160.

VI. Artículos sobre Blanca Varela

ÁGREDA, JAVIER

- 1997 “Blanca Varela: *Canto villano*”. Suplemento *Domingo* de *La República*. Lima, 26 de ene. 1997, p. 24.
- 1999 “Concierto animal”. Suplemento *Domingo* de *La República*. Lima, 12 de sept. 1999, p. 29.

ARANA FREIRE, Elsa

- 1964 “*Luz de día*, último libro de Blanca Varela”. *La Prensa, 7 días del Perú y el mundo*. Lima, 05 de ene. 1964, p. 2.

BAYLY, Doris

- 1985 “Blanca Varela: Porqué somos más vulnerables”. *Taxi* (4): 26-28.

CÁRDENAS, Federico de y Peter ELMORE

- 1980 “Blanca Varela: confesiones verdaderas”. *El observador*. Lima, 13 de oct. 1982 pp. 10-11.

CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther

- 1997 “Blanca Varela y su tradición poética”. *La casa de cartón* (10): 26-29.

COAGUILA, Jorge

- 1992 “Confesiones de Blanca Varela”. Suplemento *Domingo* de *La República*. Lima, 22 de may. de 1994, p. 35.

CUETO, Alonso

- 1993 “El deseo es el lugar que se abandona”. Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 14 nov. 1993, p. 15.

DELGADO, Washington

- 1984 *Historia de la literatura republicana: Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, p. 152.

ESCOBAR, Alberto

- 1965 “Sobre *Luz de día*”. *Revista Peruana de Cultura* (2): 137-142.

FERRARI, Américo

- 1986 “Varela: explorando los bordes espeluznantes”. *Hueso Húmero* (21): 134-143.
- 1990 *Los sonidos del silencio: poetas peruanos en el siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, pp. 96-103.

GAZZOLO, Ana María

1988 “Blanca Varela y la batalla poética”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (466): 129-138.

1996 “Más allá del dolor y el placer”. *La casa de cartón* (10): 16-25.

GOMES, Miguel

2002 “Aproximaciones a Blanca Varela”. *Horas de crítica*. Lima. Editorial El Santo Oficio, 41-64.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1978 “Blanca Varela: cantar de ciegos”. Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 19 nov. 1978, p 17.

GRAVES, Cristina

1980 “Con el ángel entre los dedos”. *Hueso Húmero* (4): 93-101.

HIGGINS, James

1993 *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres, pp. 129-149.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé

2002 “Piedra negra sobre piedra blanca”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 50-56.

JIMÉNEZ, Reynaldo

1981 “Contra el regreso de Babel”. *Oráculo* (2): 75-79.

MALCA, Óscar

1993 “El lugar del espíritu. Blanca Varela editada por partida doble: nuevo libro en Lima y antología en España”. *Caretas* (1289): 72-73.

MARTOS, Marco

2002 “Apuntes sobre la poesía de Blanca Varela”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 74-84.

MOROMISATO, Doris

2002 “Del abismo de concierto animal”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 62-68.

MUÑOZ CARRASCO, Olga

2002 “La palabra y sus pérdidas”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 30-38

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo

1986 “Blanca, tu canto oscuro”. *El Comercio*. Lima, 14 de nov. 1986, C2.

NÚÑEZ, Estuardo

1965 *Literatura peruana en el siglo XX*. México: Editorial Pormaca, p. 60.

O'HARA, Edgar

1983 "Blanca Varela en el aire, tierra y agua". *Cielo Abierto* (24): 19-24.

OLLÉ, Carmen

1992 "¿Es lacerante la ironía?". *Márgenes* (12): 13-16.

OQUENDO, Abelardo

1966 "La desesperación y su orden". *Proceso* (0): 9-10.

ORTEGA, Julio

1971 *Figuración de la persona*. Lima: EDHASA, pp. 196-201.

2002 "Blanca Varela: una verdad en carne propia". *More Ferarum* 7/8: 105-107.

OTERO, Diego

1999 "Una voz en la intimidad". Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 18 de abr. 1999, pp. 4-7.

OVIEDO, José Miguel

1972 "Las tenaces confesiones de Blanca Varela". Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 9 jul. 1972, pp. 28-30.

1979 "Blanca Varela o la persistencia de la memoria". *Eco, Revista de Cultura de Occidente* (217): 100-111.

2001 "Poesía como legítima defensa". Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 4 de mar. 2001, pp. 8-9.

RAZZETO, Mario

1975 "Blanca Varela: en y alrededor de los libros". *Correo*. Lima, 15 jun. 1975, p. 13.

REBAZA SORALUZ, Luis

2000 *La construcción de un artista contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 203-214.

ROSAS RIBEYRO, José

2002 "¿Por qué no vivir con la muerte?". *Martín. Revista de artes y letras* (3): 69-73.

RUBIERA, Luis de la

- 1997 “Blanca Varela: La poesía elige a los poetas, no a la inversa”. *Diario ABC*. Madrid, 9 de dic. 1997, p. 38.

RUIZ ROSAS, Alonso

- 1999 “Blanca Varela presenta obra en París”. Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 12 may. 1999, C4.

SALAZAR BONDY, Sebastián

- 1960 “Los sueños conscientes de Blanca Varela”. Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 03 abr. 1960, p. 4.
- 1964 “Dos poetas, dos ensayos de existencia: Blanca Varela y Carlos Germán Belli”. *La Gaceta*, Fondo de Cultura Económica (120): 4.

SALAZAR, Ina

- 2002 “El canto de la paria”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 17-29

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo

- 1994 “Blanca Varela: su jerga de aguas negras”. Suplemento *Lumero* de *La Industria*. Trujillo, 27 mar. 1994, p. 3.

SARCO, Mabel

- 1995 “Los ejercicios materiales de Blanca Varela”. Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. 06 feb. 1994, p. 18.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

- 1994 “Un animal para el sacrificio”. *Hueso Húmero*.(30): 109-113.
- 1996 “El deterioro del cuerpo en *Ejercicios materiales*”. *La casa de cartón*. (10): 40- 47.
- 1998 “¿Muchachita ingenua? Resemantización moderna de la expresión criolla popular: A propósito de *Valses* de Blanca Varela”. *Márgenes* (16): 85-110
- 2001 “Exacta dimensión”. *Ideele* (137): 49-52.

SOBREVILLA, David

- 1986 “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la poesía reunida (1949-1983) de Blanca Varela”. *Kuntur- Perú en la Cultura* (2): 51-58.
- 2002 “Del abismo de concierto animal”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 57-61.

SOLOGUREN, Javier

1976 “Poesía del 40: Blanca Varela”. Suplemento *La imagen* de *La Prensa*. Lima, 25 jul. 1976, p. 22.

1988 *Gravitaciones & tangencias*. Lima: Editorial Colmillo Blanco. pp. 284-287.

SUÁREZ, Modesta

2002 “Convertir lo exterior en interior”. *Martín. Revista de artes y letras* (3): 39-49.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1994 *Literatura peruana*. [Tomo III]. Lima: PEISA, pp. 955-956.

USANDIZAGA, Helena

2000 “La oscuridad más plena”. *Hueso Húmero* (39): 172-184.

XIRAU, Ramón

1967 “El vals, la música y otros infiernos”. *Plural* (13): 41.

VII. Entrevistas

ÁNGELES CABALLERO, César

1989 “Las confesiones de Blanca Varela: No puedo ser sin el Perú”. *La República*. Lima, 30 de abr. 1989, pp. 25-27.

ARÉVALO, Javier

1992 “Blanca Varela: Una dulce flojera y un extraño pudor”. *El Comercio*. Lima, 09 de ago. 1992, C1.

FORGUES, Roland

1990 *Palabra viva. Las poetas se desnudan*. [Tomo IV]. Lima: El Quijote, pp. 75-90.

ROSAS, Patrick

1999 “Hay que vivir como si fuera el día definitivo”. *Quehacer* (118): 74-80.

VALCÁRCEL, Rosina

1996 “Esto es lo que me ha tocado vivir”. *La casa de cartón* (10): 2-15.

VIII. Revistas monográficas

1996-1997 *La casa de Cartón. Revista de Cultura*. Segunda época. Número 10. Lima- Perú, 88 pp.

2002 *Martín. Revista de artes y letras*. Año 2. Número 3. Lima-Perú. 128 pp.

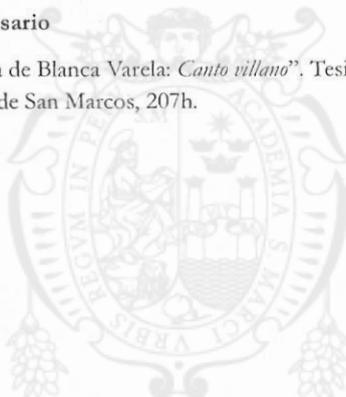
IX. Tesis

MORALES HURTADO, Jessica

1990 “El discurso amoroso en la poesía de Blanca Varela”. Tesis de Lengua y Literatura (Br) Pontificia Universidad Católica del Perú, 199h.

VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario

2001 “Redescubriendo la poesía de Blanca Varela: *Canto villano*”. Tesis de Literatura (Mg.) Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 207h.



HACIA UN MAPA DEL DEBATE CRÍTICO ACTUAL

✍️ Julio Ortega

En el actual escenario post-teórico, en el que se desarrolla lo que Ernesto Laclau ha llamado “una contaminación” entre la teoría y lo empírico, los estudios interculturales han adquirido un papel distintivo¹. Probablemente lo más característico de un *período post-teórico* es cierta prudencia, o al menos reticencia, frente a la tentación, más bien académica, de proponer otro modelo teórico como relevo superior, sincrético y sumario. Al mismo tiempo, no deja de ser un serio desafío crítico la posibilidad de un espacio de diálogo menos determinado y vertical, donde nuevos reencuentros se potencian entre la lectura, los textos, los contextos y los géneros discursivos—instancias éstas de otro objeto (un objeto conceptualizado como proceso), que se muestra y demuestra tan poroso como persistente, tan denso como libre. Este precipitado de resignificación es, por lo demás, a tal punto fluido, que proyecta sobre la reciente hiper-interpretación teórica un subrayado paródico. Se puede concluir que, en torno a este fin de siglo, el predominio de los grandes modelos teóricos fue excedido por su misma conversión en sistema de autoridad. Pero ello no hubiese sido posible sin el intenso cuestionamiento de la voluntad de verdad que esos modelos ejercían desde su posición centralizadora; fueron derivando en moneda corriente, mero poder académico, y novedad mediática.

Tilottama Rajan afirma que “Theory today has become an endangered species” (Hoy la teoría empieza a convertirse en una especie en vías de extinción); desplazada, en esta época de predominio economicista, por los *cultural studies*, a los que concibe como una tecnología más de la globalización.

La premisa conceptual de estos “estudios culturales” estaría basada en la noción de una “absoluta transparencia,” en la “total comunicabilidad”². Aunque esa fe en la racionalidad cognoscente parece extremar el optimismo de lo legible que distingue a la semiología, es también propia de la operatividad de una lectura contextualizadora, cuyo principio de articulación presupone la transparencia de los objetos constituidos por un campo disciplinario. La lección demostrativa de esa lectura conlleva un voluntarismo político (porque hace de su demostración una denuncia normativa) y privilegia el papel heroico del sujeto entre los objetos historiados. Pero esta perspectiva, característica de las ciencias sociales, llevaba también la nostalgia de una política autosuficiente: hacía del documento la escena original de la denuncia. En la retórica de la denuncia, los objetos se convertían en metafóricos.

En la perspectiva latinoamericana, sin embargo, la experiencia teórica de la lectura crítica se ha ido forjando desde la crisis de las disciplinas como métodos de lectura monológica. Los “estudios culturales,” dedicados a los medios y el consumo masivo; la “historia cultural,” dedicada a las configuraciones sociales de la memoria; y el relativismo “postmoderno,” especialmente dedicado a poner en duda la institucionalidad; son algunas prácticas críticas en tensión con los modelos del Archivo académico, que evidenciaron, desde los años ochenta, los límites disciplinarios. Límites, además, de una objetividad excedida por el flujo de la significación de los nuevos objetos y por las lecturas liminares de lo nuevo. Cuando los campos disciplinarios trataron de reconvertirse en un archivo de genealogías o en campo cultural de la mercancía y el consumo, fue claro que la mirada normativa de las disciplinas perdía de vista a los objetos en desplazamiento anticanónico y mezcla aleatoria. Algunas nuevas perspectivas surgieron en torno a los desbasamientos y desbordes de la escritura, desde la filosofía antimetafísica, la etnología del nomadismo y el psicoanálisis especulativo. Una vez más se demostraba que los límites disciplinarios no eran los de la experiencia social y, más aún, que los objetos culturales excedían los campos de lectura por mucho que las autoridades de turno se “reciclaran” con el funcionalismo mediático del “mercado” o la política identitaria de los “marginados,” menos explicables cada vez y más cruzados de fuerzas contrarias y residuales. Dinamizados por la nueva complejidad de los objetos y la fluidez de los sujetos, los estudios interculturales pronto se distanciaron de la documentación positivista como del constructivismo relativista; y entendieron la instrumenta-

ción de unos y el escepticismo de otros como lecturas situadas entre objetos no siempre legibles del todo³.

La promesa latente de esta transición, por lo demás, correspondía con la irrupción de nuevos sujetos sociales que eran capaces de forjar estrategias y agencias culturales en la intemperie de las teorías dominantes, las que habían empezado cancelando la actualidad de la noción de Sujeto. Excluidas de los sistemas institucionales, con una práctica cultural probada a través de los discursos regionales, las migraciones de todo orden desplegaban la praxis de una identidad heteróclita—el lugar del sujeto hecho en la interpolación de espacios. La política identitaria no bastaba para cartografiar estos movimientos de desocialización. Ello puso en primer plano la cuestión del sujeto, sus redes de negociación y tramas de asociación. Pronto se hizo claro que no se trataba sólo del Otro en sus márgenes de otredad exotista y remota. Se trataba del prójimo y próximo, cuyo nuevo lenguaje ponía en duda la ética tradicional desde un “tú” perentorio que decidía la fibra moral del “yo” profesional⁴.

Algunos grupos de trabajo crítico prefirieron situar a este Sujeto como “subalterno” entre agentes de la socialización estratificada; otros, como actor de una “resistencia” étnica entre sujetos institucionalizados; otros más, como víctima “aculturada” o desustantivada entre fuerzas “coloniales” y/o “poscoloniales.” Una rica bibliografía da cuenta de los avances en estas lecturas, aun si en algunas veces fueron voluntariosamente presentistas, y en ocasiones se vieron gravadas por la buena conciencia profesional y el paternalismo liberal de las compensaciones simbólicas. El género del testimonio y las literaturas indígenas, así como los estudios del imaginario popular han contribuido notablemente a superar la autarquía purista y la nostalgia etnológica a cambio de la actualidad contradictoria de la “des-urbanización” de la cultura popular⁵. Otros núcleos de trabajo eligieron el horizonte sin centro de los “estudios culturales,” con especial atención a los destiempos de la modernidad, los programas de neo-modernización, el papel de los medios de comunicación en el imaginario social, y las formas actuales de la cultura de masas. No dejaron de hacerse oír los grupos de inspiración postmoderna, gracias a su cuestionamiento de la tradición disciplinaria en momentos en que la universidad latinoamericana, sintiéndose amenazada de una parte por el neoliberalismo y, de otra, por las nuevas corrientes de análisis contextual, se hicieron disciplinariamente más conservadoras. Los

estudios literarios en Buenos Aires se convirtieron al drama de la nación y la nacionalidad. La historia se hizo historia documental y, en Brasil, discurso autosuficiente. Sólo en Santiago de Chile, después de la dictadura, la universidad cruzó las disciplinas, abiertas por la práctica teórica. Casi en todas partes la investigación más innovadora, interdisciplinaria y creativa, se hizo en los centros de investigación, dentro de pequeñas comunidades críticas. Y aunque aquí no se pretende hacer el catálogo de los grupos de trabajo pertinentes, hay que al menos mencionar a los que optaron por los estudios más concentrados de frontera, contacto o hibridación, que incluye a las literaturas bilingües, las sagas migratorias, y las formas más actuales de la mezcla como espacio creativo.

Estas y otras persuasiones críticas paralelas se caracterizan por su común focalización empírica, su independiente manejo de las fuentes y modelos teóricos, y por su conciencia metódica de las fronteras académicas. Fredric Jameson pensó que los estudios culturales eran una repolitización de la academia norteamericana, pero en su entusiasmo olvidó que la política en el *campus* sólo puede ser clásicamente liberal. Por ello, la dimensión política de la crítica ha cuajado mejor en la puesta en duda no sólo de los modelos dominantes sino también en el debate sobre la domesticación institucional y la conversión de la academia en mercado; y, en fin, en las operaciones de una lectura que recobra el radicalismo crítico de las obras y los textos liberados del museo del canon y del archivo del origen, y devueltos a la fuerza procesal de su presente indeterminado y sin término.

En el campo del latinoamericanismo y el hispanismo, hay que decir que estas prácticas contextualizadoras, a pesar de algunas iniciales tentaciones de autoridad (en verdad, crisis en la retórica del liderazgo académico, requerido de confirmaciones urgentes), han contribuido a renovar el diálogo, más allá de las fronteras monolingües de las jergas de hace poco, de las convicciones autocráticas, y de la consolación de las áreas especializadas. Sin que haga falta ya ocuparse de quienes creen que revindicar sus inclinaciones personales demanda una filosofía rediviva. Habiendo quedado todavía por hacerse la biografía de la profesión crítica, que incluye los “ismos” de militancia en los poderes al uso, así como las asimilaciones de minorías convertidos en ciudadanos de segunda clase por las compensaciones burocráticas— aunque ello seguramente pertenece ya a la novela. La creatividad de la crítica está en primer lugar en su fuerza autocrítica.

En este espacio fluido y heterogéneo, el trabajo crítico se puede hoy concebir como una libre instrumentación definida por su capacidad dialógica. Si su protocolo es el diálogo resituado, su pertinencia es operativa, comunicacional, y su significado la hipótesis de una articulación. Es por eso que se nos han hecho concurrentes las diversas instrumentaciones críticas que, desde la genética filológica (basada en el archivo actualizado) hasta el constructivismo (des-basado en la construcción retórica), han buscado aproximarse. Puede darse por demostrado no sólo que las disciplinas son todas hijas de su tiempo, y muchas veces opciones históricas de reordenamientos estatales y formaciones nacionales; sino también que los objetos artísticos, literarios y culturales dicen más de sí mismos bajo la luz mediadora de una lectura capaz de abrir los límites del objeto tanto en su linaje histórico como en su naturaleza formal. Las disputas por la interpretación son parte de la operatividad analítica, pero así mismo de la historia cultural, e incluso política, de los objetos vueltos a leer.

La pertinencia del principio dialógico se ha hecho patente en la necesidad de avanzar la investigación en el entramado de lo intercultural. Esto es, en el riesgo de proponer nuevas lecturas de la articulación entre prácticas sociales, producción simbólica y relatos de identificación y diferencia. Sería vano postular un método único para ello, conociendo la hibridez circulatoria de los objetos; más interesante es asumir la apertura creativa del campo, ampliado por las interacciones trans-disciplinarias ("transdisciplinaridad" llama Isabelle Stengers al encuentro de dos disciplinas en la zona en que ambas se desconocen). Es también preciso reconocer la voluntad exploratoria de una crítica radical, libre del fetichismo de las autoridades teóricas, convertidas en moneda común por las altas y bajas del poder académico. Derrida ha dicho que, de haber muerto, la deconstrucción seguiría, al modo del fantasma del padre freudiano, más presente. Mas bien, podría estarlo al modo de las tesis de Marx y Freud, circulando como formas de la conciencia crítica moderna o, dado el caso, postmoderna. Aun si los excesos son caricaturas, no se puede olvidar que hace diez años se daba por demostrado que el mundo indígena en la obra de José María Arguedas, por ejemplo, simplemente era un mito nacional, arcaico y sentimental. De allí a sostener que los indígenas sólo pueden hacerse modernos o desaparecer, había un paso; pero era un paso en el abismo del contrasentido: esta condena probaba la bancarrota moral y crítica de quienes necesitan sancionar a los sujetos excluidos para sostener su lugar dominante;

y lo hacen, además, desde otro mito, el de un Occidente provisto de todas las razones, incluso la de la sanción mortal. Más pragmática, gracias a que está hecha en el saber teórico, la crítica radical se realiza como tal en el anudamiento de los objetos culturales con sus contextos de origen pero también de destino. Sintomáticamente, la obra de Arguedas, por su saga migratoria y fracturada de lo moderno, por su urgencia de sentido como por sus enigmas, se nos ha hecho más actual. Como ha sugerido Doris Sommer, el objeto cultural minoritario (bilingüe, hecho en su microrelato del borde) es el más frágil y requiere de mayor cuidado⁶.

Los estudios interculturales buscan ahora redefinir los términos de su ejercicio. Para algunos grupos de trabajo, se trata de replantear los “estudios americanos,” incluyendo las varias lenguas del continente, y resituando las relaciones de frontera, región y nación (lo que llaman lo “post-nacional” para destrabar el relato dominante de una abusiva unidad autorizada). La discusión sobre comunidad, nacionalidad, ciudadanía, y el papel de la mezcla y la hibridez de las identidades no basadas en la semejanza sino en la alteridad (Ricoeur), se ha revelado como más compleja, a pesar de la simplificación introducida por el proyecto de la “globalización,” o por ello mismo. Justamente, redefinir la “globalización” como productora de diferencias, esto es, de su propia contradicción simétrica, es una necesidad teórica de la reapropiación. Para otros grupos, se trata de reformular el largo y desigual intercambio entre España y América hispánica, de modo de superar la lamentable división de áreas “peninsular” e “hispanoamericana,” que ha envejecido en la rutina y ha vuelto grises, sin raíces y sin frondas, a los textos más relevantes; aquellos, precisamente, que se entienden mejor en su inclusividad y mestizaje. No deja de ser penoso el hecho de que haya todavía expertos en el barroco, por ejemplo, que ignoren del todo sus fuentes americanas, ya que el barroco español no se podría entender sin el oro, la plata, el chocolate, la piña, los pájaros, los colores y sabores del gabinete de Indias, acrecentado por la abundancia y el asombro. Y aunque la noción de una “conciencia criolla” convierte al objeto en demostración de sí mismo, con falacia presentista, la mezcla tolera muchos nombres en tanto respondan no por la nivelación del promedio, del término justo, o de la abstracción nacional, sino por lo específico de la forma social y la diferencia cotidiana.

En esa búsqueda de iniciativas críticas, que sumen además la enseñanza y la metodología, los “estudios trasatlánticos” aparecen como una posibili-

dad distinta, libre de la genealogía disciplinaria y del *parti pris* liberal que condena al sujeto al papel de la víctima (colonial, sexual, imperial, ideológica...). Es evidente que lo trasatlántico es un mapa reconstruido entre sus flujos europeos, americanos y africanos, que redefine, por tanto, los monumentos de la civilización, sus instituciones modernas, y hermenéuticas en disputa. Por ello, más que histórico es un tiempo sobre-histórico, entrecruzado de relatos una y otra vez actualizados. Su discurso se mueve entre islas que rehacen la nominación y costas que exceden la catalogación. El Sujeto es recreado por este discurso como si el Viejo Mundo comenzara, cada vez, de nuevo.

Los estudios transatlánticos potencian distintas articulaciones disciplinarias y diferentes levantamientos del campo de estudios sociales y humanísticos. En Inglaterra designa por lo menos dos tendencias: los estudios de la nueva internacionalidad, que pone en primer plano a los interlocutores poscoloniales; y los estudios anglo-americanos, que suman ahora las varias minorías étnicas y culturales del Reino Unido y de los Estados Unidos. Parecen animadas por el principio, incluso la promesa, de vincular y ampliar estos espacios desde el modelo concurrente del diálogo (lo que sabemos unos de otros) y de lo trans-disciplinario (lo que no sabemos uno del otro).

Un caso ilustrativo de estas operaciones de leer, que al situar al objeto deciden su estatuto, es el de Caliban en *The Tempest* de Shakespeare. Las últimas lecturas de la pieza y su sujeto caribeño (Caliban: Caribe, caníbal) pertenecen a la teoría poscolonial. Se puede resumir esta perspectiva diciendo que en los estudios poscoloniales la hipótesis dominante ha sido el paradigma político del imperialismo (“a dominating metropolitan center ruling a distant territory” (una dominación de un centro metropolitano que rige sobre un territorio lejano, según Said) y su noción simétrica de eje y periferia, así como el esquema ideológico del amo y el esclavo y la ética del Otro y la otredad. Implica, por otro lado, la visión historicista del sujeto colonial privado de identidad por la fuerza brutal de lo moderno. En una derivación reduccionista, la “teoría de la dependencia” llegó a negar que el sujeto latinoamericano tuviese una cultura auténtica, habiendo sido desposeído de sustancia por la cultura dominante. Sin embargo, si nos situamos en una lectura intercultural, podríamos comprobar que no siempre el sujeto colonial ilustra la victimización sino que, a veces, es capaz de negociar sus propios márgenes. Este sujeto no está siempre confinado a la narrativa de los Amos de

turno ni al archivo de las genealogías. Ni es tampoco transparente a la ciencias sociales, siendo una construcción, primero discursiva y, luego, política. Por lo mismo, en *The Tempest* podríamos comprobar que Caliban no sólo aprende a hablar para “maldecir,” como él mismo dice. Greenblatt ha postulado persuasivamente que esa “ganancia” de Caliban es su definición moral⁷. Pero, en verdad, sería una “victoria” que confirmaría su condición dependiente y subsidiaria. Más interesante es comprobar que al aprender a hablar, Caliban es capaz de nombrar. Y por tanto, de reapropiar la diversidad de su propia Isla, recuperándola del poder de su amo, gracias a que él conoce mejor la fertilidad y abundancia de los árboles, frutas y aguas corrientes de una naturaleza que rehabita gracias al lenguaje. Esa es la transición del sentido: su paso de “hombre natural” (esclavo) a “noble salvaje” (humanizado por el lenguaje). Esto es, frente a una lectura que lo requiere más monstruoso para probar su denuncia, ésta lectura lo propone en el proceso de su humanización para demostrar su construcción de una agencia. Este es el mismo Sujeto colonial que en la *Nueva Cronica* de Guamán Poma de Ayala aprende a escribir y en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso aprende a leer. Porque la lengua española, apropiada, es una herramienta para reconstruir la memoria cultural y restablecer los nuevos espacios mutuos. Nuestro Sujeto, por lo mismo, es construido por la intensa hermenéutica del intercambio: a las definiciones europeas siguen las redefiniciones americanas. En un sentido, se trata de una alegoría renaciente del “filósofo autodidacta.” Los intelectuales mestizos y nativos pusieron a este Sujeto a trabajar no en el pasado perdido sino en el porvenir haciéndose: el diálogo, la diferencia, la negociación. Se puede, por ello, demostrar que el mundo colonial fue la verdadera modernidad de España—una modernidad paradójica, en efecto, pero pronto una civilización del signo político de la mezcla.

En el grupo de trabajo Proyecto Trans-Atlántico de Brown University, a partir de del Seminario Iberoamericano organizado con los hispanistas de la Universidad de Cambridge (1995 y 96), hemos creído levantar este campo de estudios como una nueva exploración de la historial intercultural: las representaciones del Sujeto atlántico y la reescritura del escenario colonial, la construcción del Otro en el relato de viaje, la hibridez de la traducción, el tránsito de ida y vuelta de los exilios y las vanguardias, fueron algunos núcleos de este debate. En el proceso de definir una agenda del diálogo, incluyendo a colegas de Harvard (Doris Sommer), Boston University (Alicia

Borinsky) y Dartmouth College (Beatriz Pastor), se fue formulando la noción de lo trasatlántico como la trama teórico-práctica de interacciones entre Europa, especialmente España, y las Américas nuestras. La temática de estudio surgió de los intereses del grupo y, desde el primer momento, introdujo la actualidad del español en Estados Unidos como fuerza social y cultural mediadora entre espacios desiguales. En otros foros, y sobre todo en el dedicado al español en Estados Unidos, organizado en la Casa de América de Madrid (1997) por el Proyecto Trans-Atlántico de Brown, se exploró la tesis de que los objetos culturales nuestros se leen mejor a la luz de ambas orillas del idioma, en su viaje de ida y vuelta, entre las migraciones de las formas y las transformaciones de los códigos. Colegas de la Universidad de Puerto Rico se sumaron al grupo de trabajo y convocaron a un coloquio sobre “El Caribe Trasatlántico,” que demostraba la actualidad de la perspectiva en una región hecha, desde sus orígenes, por la dinámica de ese intercambio. “México trasatlántico” (2001), coloquio organizado por el Proyecto Brown y la División de Estudios de la Cultura de la Universidad de Guadalajara, se llevó a cabo con la participación de colegas de la UNAM, la UAM, El Colegio de México, la Universidad de Guadalajara y la Universidad de Buenos Aires, además de miembros del grupo básico. La tesis de estos coloquios es que nuestros países no son solamente creaciones nacionales sino también el producto de la interacción cultural con el mundo Atlántico y sus varios capítulos de una Modernidad que no se podría entender sin su contradictoria hechura latinoamericana. En una época de “globalidad” estos estudios demuestran los dramas de la particularidad y la diferencia⁸.

Quizá lo mejor de estos estudios trasatlánticos, favorecidos por la “nueva historia,” que trabaja sobre la memoria como una orilla fecunda del presente, sea el hecho de que no requiere de un programa o un canon: son una exploración abierta. De allí su dinamismo creativo y su apuesta por la reconstrucción del diálogo.

NOTAS

- 1 Laclau establece una solución positivista al dilema: “The destiny of theory in our century is a peculiar one. On the one hand we are certainly witnessing the progressive blurring of the classical frontiers which made ‘theory’ a distinctive theoretical object: in an era of generalized critique of the metalinguistic function, the analysis of the concrete escapes the rigid straitjacket of the distinction theoretical framework/case studies. But, on the other hand, precisely because we are living in a *post-*

theoretical age, theory cannot be opposed by a flourishing empiricity liberated from theoretical fetters. What we have, instead, is a process of mutual contamination between 'theory' and empiria..." (El destino de la teoría en nuestro siglo es peculiar. Por un lado, nosotros estamos asistiendo al progresivo deterioro de las fronteras clásicas que hicieron de la "teoría" un distintivo objeto teórico: en una época de crítica generalizada a la función metalingüística, el análisis de las fugas concretas de la rígida estratificación de la distinción teórica estructura/caso estudiado. Por otro lado, precisamente porque nosotros estamos viviendo en una era post-teorética, la teoría no puede ser enfrentada con una floreciente empiricidad liberada de grillos teóricos. Lo que tenemos, en vez de eso, es un proceso de mutua contaminación entre "teoría" y "empiría") (Traducción de los editores). En su Prefacio a Martín McQuillan et al, eds. *Post-theory, New directions in criticism* (1999), vii.

- 2 Rajan distingue dos tipos de "cultural studies"; por un lado, la tendencia que comprende al post-colonialismo, el género, la cultura popular y formas de la vida cotidiana, y que se asocia con las ciencias sociales; por otro, la tendencia que incluye la tecnología, la ciencia, y se concibe como parte del progreso y la globalidad. La primera se dedica, al final, a la política identitaria, la segunda al economicismo. Ambas formas, en todo caso, prescinden de la literatura y la teoría, son un simulacro de ciencias sociales desde las humanidades, y su "presentismo" se sitúa en la idea de un "fin de la historia". Ver su artículo "The University in Crisis: Cultural Studies, Civil Society, and the Place of Theory" en *Literary Research/Recherche littéraire* (2001).
- 3 Este debate, que sólo se anota aquí, ha circulado entre algunas revistas latinoamericanistas de persuasión crítica renovadora: *Journal of Latin American Cultural Studies* (Londres), *Revista de Crítica Cultural* (Santiago de Chile), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Dartmouth y Lima), y RELEA, *Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados* (Caracas), son algunas de ellas.
- 4 La cuestión del sujeto ha sido replanteada por Enzo del Búfalo en sus libros *El Sujeto encadenado* (1998), *Individuo, mercado y utopía* (1998) y *La genealogía de la subjetividad* (1991).
- 5 Los trabajos de Martín Lienhard, William Rowe y Yolanda Salas son fundamentales en este campo, todavía requerido de ordenamientos más comprensivos y articulados a una teoría de la crisis como desgarramiento y anudamiento de la cotidianidad. Esto es, de la comunidad in-viable.
- 6 Alberto Moreiras ha historiado el debate de las distintas persuasiones críticas ensayadas por el "latinoamericanismo" en la academia norteamericana, y ha puesto al día la pertinencia de la obra de José María Arguedas como paradigma heterodoxo en su libro *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies* (2001).
- 7 En su ensayo "Learning to curse," Greenblatt afirma que "Caliban's retort might be taken as self-indictment: even with the gift of language, his nature is so debased that he can only learn to curse. But the lines refuse to mean this; what we experience instead is a sense of their devastating justness. Ugly, rude, savage, Caliban nevertheless achieves an absolute if intolerably bitter moral victory." (La réplica de Caliban debiera ser tomada como auto-crítica: aun con el regalo del lenguaje, su naturaleza es tan degradante que él sólo puede aprender a maldecir. Pero el texto rechaza ese sentido; lo que experimentamos, en cambio, es la sensación de su devastadora justicia. Feo, rudo, salvaje; sin embargo, Calibán obtiene una absoluta, aunque intolerablemente amarga victoria moral) (1990: 25).
- 8 La revista *Signos* de la Universidad Autónoma Metropolitana (México) dedica un número (vol. II, Num.2, 2002) a una muestra de trabajos vinculados a los foros de Brown.

BIBLIOGRAFÍA

- Burke, Peter.** *Varieties of Cultural History.* Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Del Bufalo, Enzo.** *El Sujeto encadenado.* Caracas: Ediciones CDC, 1998.
- _____. *Individuo, mercado y utopía.* Caracas: Monte Avila Editores, 1998.
- _____. *La genealogía de la subjetividad.* Caracas: Monte Avila Editores, 1991.
- Dosse, Francois.** *Empire of Meaning: The Humanities and the Social Sciences.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Greenblatt, Stephen J.** *Learning to curse: essays in early modern culture.* New York: Routledge, 1990.
- _____. *Marvelous Possessions, The Wonder of the New World.* Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Herlinghaus, Hermann y Monika Walter, eds.** *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural.* Berlin: Langer Verlag, 1994.
- Kogler, Hans Herbert.** *The Power of Dialogue: Critical Hermeneutics after Gadamer and Foucault.* Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Lienhard, Martín.** *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1982.* Lima: Editorial Horizonte, 1992.
- McQuillan, Martin et al, eds.** *Post-theory, new directions in criticism.* Prefacio de Ernesto Laclau, postfacio de Hélène Cixous. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Moreiras, Alberto.** *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies.* Durham: Duke University Press, 2001.
- Ortega, Julio.** *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina.* Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____, ed. *La postmodernidad explicada por latinoamericanos. La Torre* (Universidad de Puerto Rico, Año 4, No.12, 1999).
- Pratt, Mary Louise.** *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation.* New York: Routledge, 1992.
- Prigonine, Ilya y Isabelle Stengers.** *La Nouvelle Alliance.* Paris: Gallimard, 1979 y 1986.
- Rajan, Tilottama.** "The University in Crisis: Cultural Studies, Civil Society, and the Place of Theory" en *Literary Research/ Recherche littéraire* (International Comparative Literature Association, University of Western Ontario, vol. 18, no.35, Spring-Summer, 2001), 8-25.
- Ricoeur, Paul.** *Oneself as Another.* Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Rowe, William y Vivian Schelling. *Memory and Modernity: popular culture in Latin America*. Londres: Verso, 1991.

Said, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Knopf, 1993.

Salas, Yolanda. "Nuevas subjetividades en el estudio de la memoria colectiva," en Alemán, Carmen Elena Alemán y María Matilde Suárez, eds. *Venezuela: tradición en la modernidad*. Caracas: Universidad Simón Bolívar y Fundación Bigott, 1998, 261-279.

Subirats, Eduardo. *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. México: Siglo XXI, 1994.

Sommer, Doris. *Proceed with caution, when engaged by minority writing in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.



LITERATURAS PERIFÉRICAS Y CRÍTICA LITERARIA EN EL PERÚ

 **Dorian Espezúa Salmón**

La función de la crítica debiera consistir en
mostrar *cómo es lo que es*, incluso que
es lo que es, y no mostrar *qué significa*.

Susan Sontag

La blasfemia es la vergüenza del emigrante de volver a casa.

Homi Bhabha

¿Puede hablar el subalterno?

Gayatri Spivak

Límpiate la mente de jergas.

Samuel Johnson

Sin duda, la principal herramienta teórica, aunque no la única, para la crítica literaria peruana y latinoamericana en los últimos tiempos, es *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* de Antonio Cornejo Polar (Lima: Horizonte, 1994). Cornejo es explícito al afirmar que, a pesar de los esfuerzos por construirla, no existe una Teoría Literaria Latinoamericana y mucho menos peruana para abordar o dar cuenta de una literatura denominada por él *heterogénea*, por Ángel Rama *transcultural*, *diglósica* por Enrique Ballón, *alternativa* por Martín Lienhard, *híbrida* por García Canclini. Ésta es una literatura heterogénea porque algún

elemento en el esquema comunicativo (emisor, discurso-texto, referente o receptor), escapa a una pretendida homogeneidad cultural que no corresponde con la realidad de países como el nuestro en donde más bien existe una dispersión, una pluralidad, una diversidad multiforme en los sistemas literarios que poseen, en líneas generales, características comunes pero también grandes y pequeñas diferencias en cuanto al discurso plurilingüe, polifónico, multiforme y heteroglósico, en tanto también, al sujeto complejo y múltiple, lleno de contradicciones internas que determinan su producción discursiva y, en cuanto a la representación de una realidad donde todo está mezclado con todo y donde se manifiestan los contrastes más inesperados.

El Perú actual es, en su mayor parte, un país mestizo, y no hay que olvidarlo, un país plurilingüe y multicultural donde se están mezclando todas las sangres que, a su vez, están originando potencias vitales insospechadas, manifestaciones culturales sabrosas, coloridas y melódicas que producen dinámicamente nuevas formas discursivas que reclaman nuevos sujetos críticos y nuevas metodologías críticas que dejen de lado el rigor de un sistema teórico y la pretendida objetividad científica en favor de estudios interdisciplinarios que combinen materiales y conceptos de análisis híbridos al margen de cualquier delimitación académica. Recordemos que en el Perú no podemos hablar de “la cultura peruana” sino de “las culturas peruanas”, por lo tanto, no podemos hablar de “la literatura peruana” sino de “las literaturas peruanas”. Ahora bien, conviene por un instante detenernos para aclarar algunos puntos sobre el mestizaje. La mezcla, el cruzamiento, el enfrentamiento, la superposición, la yuxtaposición, la fundición, etc., presuponen la existencia de grupos homogéneos o puros cultural, biológica y físicamente distintos y separados. Es evidente que esto es casi inimaginable por cuanto, tanto en los grupos que vinieron de Occidente como en los grupos amerindios se sucedieron mezclas internas. Entonces el mestizaje, producto del *encuentro de dos mundos*, no hace sino acrecentar la heterogeneidad, la pluralidad, el desorden y la mezcla que es una constante en todas las sociedades del mundo. En líneas muy generales, la consideración de que el mestizaje actual es el resultado de la “lucha” entre la cultura europea colonial y la cultura indígena porque los elementos de estas dos macroculturas tienden a excluirse, enfrentarse y oponerse mutuamente, pero también a penetrarse, conjugarse e identificarse, nos parece operativa porque da cuenta de la emergencia de una nueva cultura afroquechuaymarañaola. En tal sentido, el mestizaje

es entendido aquí como una adecuación, una adaptación de culturas confluente en un universo sincrético en el que las culturas oprimidas luchan por sobrevivir.

Es pertinente también advertir del peligro sutil que supone no oponer una identidad a otra, sino más bien el mestizaje a la identidad. La lógica de que no hay grupos culturales originales y propios y de que lo común es el mestizaje es una justificación para la continuación del proceso homogeneizador propio de la cultura dominante. La cultura andina como la cultura occidental en su interior son la mezcla de otras culturas que tienen características más o menos comunes. Ambas culturas tienen matrices diferentes y perfectamente identificables. Es necesario diferenciar la mezcla del mestizaje cultural. El primer proceso se da al interior de una misma matriz cultural y el segundo entre distintas matrices culturales. Hay que tener cuidado respecto a las identidades culturales puesto que si todo es mestizo entonces podríamos caer en el error de considerar que no hay nada auténtico o que lo auténtico ha sido asimilado o absorbido por otra cultura. En efecto, ésta parece ser la trampa de la globalización y del cosmopolitismo multicultural que anuncian las nuevas elites internacionales. Entonces lo que se opone ya no es la homogeneidad a la heterogeneidad, sino el mestizaje a las identidades. En nombre del mestizaje desaparecen culturas porque todo mestizaje, especialmente el colonizador, es asimétrico. La mezcla de culturas encubre estrategias homogeneizadoras de elites desarraigadas que necesitan *discursos mestizos e idiomas planetarios* producto del desarraigo, el cosmopolitismo y eclecticismo que admite todo tipo de préstamos de las diferentes “culturas del mundo”. Estos discursos no son de ninguna parte y no tienen patria como los capitales. El discurso de los Estudios Culturales no es tan ingenuo, tan neutro o tan espontáneo como parece porque todo indica que lo híbrido está destronando a lo exótico.

Por otro lado Cornejo propone el concepto de totalidad contradictoria para referirse a una literatura peruana que no es, como sabemos, una unidad. Sin embargo, a Cornejo le parece insuficiente simplemente constatar la pluralidad, coexistencia y diversidad de los diferentes sistemas literarios que no sé si son “sistemas literarios” por ejemplo para un aguaruna o un aymara. (Yo, igual que Cornejo estoy hablando desde la ciudad letrada y, ahora, desde una capital compuesta por migrantes.) Entonces, lo que hace Cornejo es evidenciar el complejo entramado de lazos comunicantes entre los sistemas

literarios diferenciados que no permanecen, sería erróneo pensarlo e ingenuo sostenerlo, aislados, desconectados y enfrentados entre sí. La intercomunicación de sistemas literarios es, a su vez, producto del conflicto entre los sistemas sociales organizados a lo largo del tiempo y espacio geográfico. Antonio Cornejo piensa y creo que tiene razón cuando afirma que en el Perú coexisten tres sistemas literarios diferenciados: El sistema de la lengua culta, que también podría denominarse literatura ilustrada o de elite, generalmente escrita en español y en las ciudades metropolitanas. El sistema de literaturas populares en español que también podría denominarse literatura provinciana o mestiza. Y el sistema de literaturas en lenguas aborígenes que también podría denominarse *la otra literatura peruana*, literatura de los otros o literatura indígena. No olvidemos que el quechua tiene una producción escrita culta conectada y reconocida por un sistema ilustrado o de elite que funciona al interior de una cultura marginada.

Los diferentes sistemas literarios tienen sus propios campos intelectuales, sus propias redes de comunicación, sus propias redes de producción, distribución, consumo y valoración simbólica a pesar de la interacción y los cruces con otros sistemas. Si esto es así, cada sistema literario diferenciado tiene o debe tener su propio aparato crítico diferenciado que además dé cuenta de los lugares de frontera. Una literatura heterogénea como la peruana donde existen regiones geográficas en las que coexisten formas lingüísticas en una situación diglósica que manifiestan discursos diferentes, opuestos o complementarios que se cruzan y se mezclan, necesita una crítica también heterogénea. Evidentemente hay una cultura dominante, un campo del poder, un sistema literario dominante y una crítica literaria dominante hecha por académicos especializados que representan el “supuesto saber”. Esta crítica representa el discurso del poder, la retórica del poder porque no sólo reprime ciertas formas discursivas subversivas ejerciendo la censura social, incluso racial, disfrazada de control académico, sino que legitima un discurso dominante que aparentemente da cabida a los discursos subyugados. El discurso del poder es monoglósico y dogmático y no dialoga, no puede hacerlo, con los otros sistemas subalternos. El concepto o categoría de Totalidad Contradictoria pretende abarcar el todo, el conjunto en cuyo interior se manifiestan conflictos y relaciones dinámicas que producen manifestaciones nuevas. No hay que olvidar que los nuevos rostros de la sociedad se manifiestan en nuevos rostros discursivos, y los nuevos rostros

discursivos reclaman nuevos acercamientos críticos que pasan por ampliar el corpus de lo que entendemos por literatura. Es una necesidad que se extienda la noción de texto de lo específicamente literario a cualquier manifestación semiótica configurada por un tipo de lenguaje. La literatura no es una experiencia aislada de la interrelación humana, de la interacción social y de las otras manifestaciones textuales.

El valioso artículo “El Perú crítico: utopía y realidad”, cuyos autores son Jesús Días Caballero, Camilo Fernández Cozman, Carlos García-Bedoya y Miguel Ángel Huamán, constituye un balance en varios órdenes. El primero, el de los estudios literarios en el Perú, nos presenta las primeras sistematizaciones realizadas por José de la Riva Agüero que restringe la literatura peruana a la escrita en español, Luis Alberto Sánchez tiene más bien una visión mesticista de la literatura peruana entendida como la fusión armónica de dos tradiciones culturales, reconociendo la importancia del legado indígena, y José Carlos Mariátegui que propone distinguir tres etapas en el desarrollo de la literatura peruana: colonial, cosmopolita e india. Esta última caracterizada por la vigencia de lo propio en nuestra literatura.

Según los autores del artículo antes mencionado el Tradicionalismo Crítico (1930-1955) caracterizado por una crítica literaria marcadamente apromblemática donde predomina una historia literaria de tipo tradicional que conjuga positivismo e impresionismo con un mayor o menor rigor académico, dependiendo del autor, en la presentación de los datos y las anécdotas combinadas con valoraciones muy subjetivas, estaría representado por Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino, Estuardo Núñez y los valiosos aportes de hombres dedicados a la historia como Raúl Porras Barrenechea y Jorge Basadre. Además en esta época se realizan las primeras recopilaciones de las literaturas orales populares por José María Arguedas, Efraín Morote Best y el padre Lira. ¿Dónde estaría Jorge Puccinelli?

La apertura a nuevas corrientes críticas como la estilística y la filología practicada por Luis Jaime Cisneros o Armando Zubizarreta y la fenomenología basada en Ingarden, Kayser y Auerbach practicada por Alberto Escobar, se desarrolla entre los años 1955 y 1970, periodo en el que también aparece la crítica periodística que cobra especial relevancia, especialmente en la difusión del “boom” que defiende la cosmopolitización acelerada de la escritura hispanoamericana y condena toda manifestación regionalista que reivindica

la identidad propia. Las figuras prominentes son José Miguel Oviedo, Abelardo Oquendo y Sebastián Salazar Bondy.

Las tendencias básicas de la crítica peruana durante 1970 y 1988 son dos: Por un lado tenemos la tendencia sociológica que desarrolla una línea de pensamiento cercana a la problemática nacional, priorizando la perspectiva social e histórica para replantear los problemas medulares de nuestra historia literaria. Aquí encajarían críticos como Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada o Tomás Escajadillo. ¿Y Washington Delgado? Por otro lado, tenemos a los difusores de las nuevas corrientes formalistas europeas que aportan novedosas metodologías de análisis literario con un elaborado metalenguaje como el de la semiótica, pero sin lograr aplicarlo en forma adecuada y eficiente a los discursos literarios de lo que hemos llamado literatura heterogénea. En esta línea tenemos a Enrique Ballón, Desiderio Blanco o Susana Reisz. Para no pecar de demasiado esquemáticos y para ser justos hay que decir que muchos de los críticos antes mencionados tuvieron desarrollos que muchas veces nos llevaron a superar o desplazar sus planteamientos iniciales.

La crítica literaria peruana ha tenido temas recurrentes. Uno el indigenismo como tema transversal estudiado diacrónica y sincrónicamente, entre otros, por Luis A. Sánchez, José C. Mariátegui, Alberto Escobar, Tomás Escajadillo, Antonio Cornejo, Martin Lienhard, Ángel Rama, William Rowe, Sara Castro-Klaren, Julio Ortega, Miguel A. Huamán, Juan Zevallos o Mirko Lauer. Otro gran tema es la vanguardia como proceso poético y, en esta línea se inscriben críticos como Abelardo Oquendo, Mirko Lauer, Alberto Escobar, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Desiderio Blanco, Raúl Bueno, Roberto Paoli, Enrique Ballón, Saúl Yurkievich, Guido Podestá, Ángel Flores entre otros. El proceso de la narrativa urbana a sido objeto de estudio de críticos como Cornejo Polar, José Miguel Oviedo, Sara Castro-Klaren, Julio Ortega, Luis Fernando Vidal, Ricardo González Vigil, Miguel Gutiérrez. Las literaturas orales o populares fueron recopiladas en un primer momento por antropólogos y lingüistas. En el ámbito de la literatura oral quechua tenemos a Jorge A. Lira, Bernabé Condori y Rosalind Gow, Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, Johnny Payne. En el ámbito de literatura oral amazónica tenemos a Jorge Jordana Laguna (Aguaruna), André Marcel D'ans (Cashinahua), Aurelio Chumap y Manuel García, Juan Marcos Mercier, José María Gullart. Con relación a la literatura oral aymara tenemos el trabajo de recopilación de José Luis Ayala. Los

relatos andinos en español de origen popular y anónimo, pero elaboradas con cierto criterio literario fueron antologadas por Carlos Villanes, Marcos Yauri Montero y Andrés Zevallos. En el ámbito de las antologías generales o específicas de la literatura oral y popular tenemos los trabajos de Ricardo González Vigil, Enrique Ballón, Alberto Escobar y Luis Millones, Mario Razzeto, Edmundo Bendezú, Francisco Carrillo, Alejandro Romualdo, Rodrigo, Edwin y Luis Montoya. En el ámbito de ediciones críticas importantes de la literatura popular tenemos a George Urioste, Gerald Taylor, Teodoro Meneses. Los estudios sobre las literaturas orales y populares tienen como representantes a Edmundo Bendezú y Mario Florián. Entre los estudios cercanos a la crítica literaria se pueden mencionar las metodologías propuestas por Enrique Ballón, Raúl Bueno, Johnny Payne. Evidentemente estos no son todos los nombres y habrá uno que otro que no puede ser encasillado en ninguno de los tópicos mencionados. Sólo una pregunta para cerrar este párrafo. ¿En qué medida un recopilador o antologador es un crítico?

Tal vez la parte rescatable del artículo de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* es la que se refiere a las perspectivas y a las tareas que debió superar la crítica peruana para no convertirse en una crítica mediocre. En efecto, allí se señalan las carencias y deficiencias de la crítica peruana como son: la escasez de ediciones críticas confiables, falta de estudios monográficos sobre textos canónicos, debilidad en el trabajo filológico, miopía en la institucionalidad literaria reducida a espacios mínimos de trabajo intelectual cuyos integrantes trabajan de manera aislada derrochando tiempo y esfuerzos que bien pueden ser colectivos, la escasez de conceptos e ideas teóricas que nos permitan avanzar en la transformación y constitución de nuestra nacionalidad y que den cuenta de nuestra pluralidad discursiva y, la necesidad de la crítica literaria de integrar a las disciplinas sociales para dar cuenta de las prácticas discursivas pertenecientes a otros sistemas literarios difíciles de penetrar desde un centro y una academia metropolitana, centralista y segregacionista.

Rápidamente diremos que, por ejemplo, la institucionalidad literaria (que se está formando) ha crecido con la creación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Federico Villarreal donde funciona desde hace tres años ya una escuela profesional de literatura. La mayoría de las escuelas de literatura funcionan en Lima mientras que en las universidades de provincia todavía se sigue privilegiando las carreras técnicas o científicas,

obligando a los interesados en los estudios literarios a migrar a la metrópoli. El trabajo editorial que realizan la Universidad Católica y, eventualmente, otras universidades privadas, PetroPerú, algunas empresas privadas, algunos Concejos Provinciales y Distritales, algunas universidades estatales cuyo presupuesto es paupérrimo y algunas ONG, no es suficiente para paliar la falta de ediciones críticas de las que adolece la crítica capitalina o provinciana. Más bien, por el contrario, se suelen editar o reeditar textos con más errores que aciertos, ediciones que más que aclarar confunden, y es sobre estas ediciones que se ejerce la crítica por personas que tienen una deficiente formación filológica y lingüística. La ampliación del campo de estudios de la literatura actualmente abarca prácticamente cualquier discurso en cualquier soporte. Sin embargo, hay que tener cuidado en que no pase gato por liebre, hay que diferenciar la calidad de la improvisación, hay que distinguir la paja del trigo. Todo es discurso pero no todo discurso tiene que ser legitimado. En no ser unos topos y ampliar nuestro horizonte, en eso sí hemos avanzado. Los estudios literarios en la actualidad discuten y cuestionan la distinción jerárquica y vertical entre cultura alta o hegemónica y cultura popular o práctica subterránea y, por lo tanto, también entre literatura alta y literatura popular. Hay un interés por borrar el privilegio aristocrático de la cultura, literatura y crítica superior y letrada y por legitimar la cultura y literatura, aunque todavía no, la crítica de la cultura popular, indígena, alterna, marginal o subterránea. Esta tarea parte por descentralizar la incipiente institucionalidad académica y por ampliar su base, por dotar a las provincias del Perú de los medios y materiales que les permitan desarrollar su propio discurso crítico para el diálogo, y por reconocer la diferencia y la igualdad de los diversos sistemas literarios que necesitan críticos competentes para dar cuenta de esos discursos diferentes.

Los discursos que corresponden al sistema de las literaturas populares escritas en español y al sistema de las literaturas en lenguas aborígenes son los denominados periféricos o marginales, y se caracterizan porque se producen en las provincias del Perú en soporte oral o escrito y, muchas veces, por provincianos que migran a la capital y que viven en los llamados Pueblos Jóvenes o Asentamientos Humanos. Su producción, distribución y valoración, en la mayoría de los casos, no trasciende las fronteras de ese localismo por diversos factores.

El primer problema es el que denomino: ¿CRÍTICA DESDE DÓNDE Y DE QUÉ? En efecto, no podemos negar el hecho evidente de que la crítica forma parte del mundo académico y de la industria literaria y editorial que condiciona su recepción, especialmente en el sistema oficial donde la crítica es ejercida por intelectuales que pertenecen a la clase dirigente, la famosa *fracción dominada de la clase dominante*. En ese sentido, se puede decir que la institucionalidad o la academia no puede dar cuenta del todo constituido por un corpus multiforme y variado. Es más, la crítica académica ni siquiera puede pretender conocer la totalidad discursiva producida en diferentes lenguas y en diversos espacios semióticos. En un país heterogéneo la crítica literaria institucionalizada es un embudo académico asentado en un centro metropolitano, un miope torpe que sufre de astigmatismo cultural y habla en un idioma metropolitano desde la ciudad letrada.

Es evidente que la crítica literaria peruana es metropolitana y absorbe, comenta o se fija, básicamente, en los discursos producidos al interior de esa metrópoli. Los demás discursos, los llamados periféricos, subterráneos, alternos o marginales, los pertenecientes a otros sistemas ni siquiera merecen comentarios “serios” en revistas “serias” y, tampoco son publicados en editoriales de prestigio. ¿Acaso los escritores de Juli, de Huanta, de Chupaca, de Singa, de Celendín, de Bagua Grande; los quechuas, aymaras, campos notmashiguengas, aguarunas, huitotos, shipibos, etc. publican o pueden publicar en Alfaguara, en Peisa, en Norma? Simplemente no pertenecen a esa red social (argolla), no forman parte de ese campo intelectual, de ese ámbito literario ni del campo del poder hegemónico. Esto implica que un texto circula dentro de un circuito cultural que está dirigido por la industria editorial y por el periodismo cultural (que generalmente no es practicado por sujetos serios, rigurosamente competentes o académicamente formados), implica también que si un texto peruano no es accesible por razones lingüísticas o culturales y no pertenece al circuito o al sistema literario, entonces simplemente no es tomado en cuenta y sólo es mencionado o registrado. Sin crítica “oficial” los textos marginales carecen de existencia y de sentido para la metrópoli.

Por otro lado, es bueno anotar que la visión del crítico depende de la posición que ocupe en la estructura de la clase dirigente dado que por definición un intelectual no pertenece al pueblo ni por su origen ni por su condición. Entonces, la visión del crítico no puede escapar, en primer lugar, de las

características personales del crítico, es decir, su etnia, su clase social, su sexo; en segundo lugar de la posición que ocupa en el microcosmos del campo académico o intelectual y; en tercer lugar del sesgo intelectualista que lo lleva a concebir la práctica literaria sólo como un discurso a ser interpretado y no como un conjunto de problemas concretos que reclaman soluciones concretas. Los *habitus* críticos también determinan la crítica, es decir, los esquemas de percepción, de apreciación y de acción, los modelos interpretativos, los sistemas de valoración socialmente constituidos o, lo que Pierre Bourdieu llama, las *estructuras estructuradas y estructurantes*. En buena cuenta la ideología del crítico entendida como las representaciones conceptuales y el repertorio de imágenes, no puede estar separada de la organización material y de las instituciones, es decir, de los campos de saber y poder que hacen posible la circulación de esa ideología a través de los colegios, las editoriales, los medios de comunicación, etc. Un crítico podría objetivarse si nos fijamos en las relaciones que mantiene, por un lado, con la realidad y los textos que analiza y, por el otro, por su vinculación y enfrentamiento con sus colegas y con la institución literaria. En ese sentido un crítico, y la crítica en general, podría definirse, objetivarse y ubicarse por lo que no hace. De hecho para ser reconocido como un “buen crítico” oficial o académico uno no necesita reflexionar ni investigar sobre la tarea de la crítica, la función de la crítica, el deber de la crítica en una sociedad que requiere reflexión y análisis, basta con conocer cuáles son los patrones de moda estéticos y de valoración, basta con saber cuáles son los escritores que pueden darle a uno el prestigio que busca, basta con saber qué les gustaría a los académicos o a la institucionalidad, basta con estar al tanto de las líneas de publicación de las revistas de prestigio, basta con saber qué es vendible y consumible. Es muy difícil ser un crítico de renombre si se va contra la corriente.

La pregunta es ¿qué crítica da cuenta de los textos periféricos? En el caso de las canciones, los huaynos, las adivinanzas, los chistes o simplemente los discursos orales ágrafos la crítica es asumida por la comunidad que simplemente rechaza o modifica el discurso hasta que sea socialmente aceptado. Pero ésta, evidentemente, no es una crítica académica ni institucionalizada. En el caso de las literaturas aborígenes, la crítica adolece de una academia y de sujetos dominantes, mientras que en el caso de las literaturas populares, la crítica periférica está asentada en una pobre acade-

mia universitaria provinciana que implora legitimación a la metrópoli y que no logra cohesionar un discurso interlocutor respecto de la ciudad letrada. La universidad necesita intermediarios para acercarse a estos textos. La universidad y la academia necesitan interlocutores, especialistas, para acercarse e interpretar los discursos marginales, especialmente de otras culturas y en otras lenguas, con aparatos teóricos que provienen de la antropología, la sociología o los estudios culturales. Pero los interlocutores o traductores producen un texto adecuado al contexto de destino y por lo tanto un texto resituado en un nuevo contexto. En este caso la labor del crítico o interpretante es, virtualmente, la traducción para la academia de lo que real o verdaderamente significa tal o cual cosa. Pero hay algo que debemos tener en cuenta y es el hecho de que no hay un saber desinteresado, neutro o puro. La crítica es un ejercicio del poder y del saber. Y la traducción es una forma de violencia discursiva en cuanto en el ejercicio mismo de la representación se niega la imagen del otro que queda configurada o reinscrita en la *episteme* metropolitana. La inmigración de ideas y de modelos teórico-interpretativos separa las producciones culturales de sus universos significativos, los descontextualiza y, en segundo lugar, separa a los discursos culturales de los sistemas teóricos que dan cuenta de los mismos. No negamos ni rechazamos el conocimiento universal venga de donde venga, pero sí advertimos que la aplicación ingenua y simplificadora de estos modelos puede ser peligrosa si es que no se reflexiona sobre su pertinencia o no para leer los discursos periféricos. El peligro que deben sortear los críticos es no convertirse en cómplices del poder simbólico aplicando fascinados los modelos foráneos de interpretación, sin darse cuenta de que ese poder es ejercido de manera invisible por los campos de poder económico e intelectual de la metrópoli.

Toda crítica de un sistema alterno y toda interpretación de un discurso cultural y lingüísticamente diferente al nuestro es una traducción y una forma de ejercer violencia simbólica. Todo otorgamiento de sentido transforma un texto aun si la traducción es semiótica y no simplemente lingüística. El desciframiento o la interpretación es disección. Todo crítico y todo interpretante altera y modifica el discurso al que se refiere porque un texto no puede ser discutido o valorado fuera de su contexto. En buena cuenta siempre hay un sesgo cultural en todo proceso traductológico. Una traducción es una reescritura y toda reescritura, sea cual sea su intención, refleja una ideología. Reescribir es manipular con un propósito determinado y es una actividad

que se lleva a cabo al servicio de la cultura hegemónica como cultura de destino o cultura receptora de la traducción. Toda traducción es producto del marco conceptual que la origina. El traductor, por tanto, occidentaliza, castellaniza o amestiza un texto. No hay ingenuidad en la traducción porque uno no puede escapar a su centro. Aparentemente, la traducción es un puente entre dos culturas, pero ese puente es también la evidencia de la separación y de las diferencias, la evidencia de la asimetría entre discursos y la desigualdad entre representaciones. La traducción del otro, sobre todo la que se inscribe en la práctica ideológica del contexto de destino, es un medio de dominio cultural que utiliza las estrategias propias del discurso colonial, es y ha sido siempre una herramienta indispensable para interpretar la historia y el presente de los otros pueblos bajo el prisma que le es conveniente a la metrópoli. La traducción, la reescritura o la interpretación son mecanismos de manipulación al servicio de un determinado tipo de discurso poscolonial.

Esto lo saben los que se dedican a los Estudios Culturales. Yo sospecho de ellos pero no los rechazo (al fin y al cabo sus herramientas me sirven para reconocermelo como igual y al mismo tiempo como diferente); intuyo que familiarizarse con un discurso periférico es, en realidad, incorporarlo a un centro que se apropia del mismo; dudo de sus mecanismos centralizados en la metrópoli; no confío en su metadiscurso creado por el *ombligo de la bestia*; tengo la malicia y creo que las redes que controlan su expansión ahora en países como el nuestro tienen nuestro consentimiento; sospecho de su aparente generosidad que incorpora las voces antes sub-representadas o desvalorizadas; considero que la revalorización de las culturas avasalladas por la globalización monocultural es un cuento; estimo que su pregón eufemizado de comunicación cultural que más que unir separa y distingue a todas las culturas (designadas como subculturas) de la cultura dominante es puro discurso; considero que las definiciones teóricas que ejercen un control también teórico y hegemónico por la intelectualidad norteamericana que luego las exporta a la América Latina a través de la red del pulpo son un nuevo mecanismo de colonización intelectual. Esta red y este pulpo se alimentan de nosotros que les otorgamos la materia prima discursiva y la energía vital de nuestra cultura con la que ellos desarrollan el imaginario teórico y cultural del discurso universitario occidental. Nosotros somos la justificación para que ellos construyan saberes aparentemente alternativos o paralelos externos a la cultura canónica oficial. Para nadie es un secreto que estos

saberes alternativos o paralelos son usados para fortalecer y legitimar el discurso imperialista. Los Estudios Culturales son, al interior de la intelectualidad de Occidente, un cuestionamiento a sus propios textos hegemónicos, por eso el interés de las universidades norteamericanas y europeas por otorgar becas de postgrado, por abrir sus puertas a los indios, a los negros, a los orientales, a las mujeres, a los gay, al marxismo, al psicoanálisis, al budismo, porque al fin y al cabo el avance cultural hegemónico encuentra su terreno más fértil en las contra-culturas. Hipócrita, enmascarada y aparentemente este imperialismo se presenta como liberador y dice rescatar las diferencias de los grupos minoritarios, que en realidad son la mayoría, con el disfraz de los estudios culturales que promueven el mestizaje y que son una falsa ruptura respecto de la cultura global. Estos discursos son un conjunto heterogéneo de actitudes, intereses y prácticas que tienen por objeto la instauración de un sistema de dominio y su perpetuación. En buena cuenta el postmodernismo es una nueva y buena técnica de neocolonización. ¿Cómo se pueden proponer categorías globales para casos "únicos"? Lamento decirlo, pero el desplazamiento del centro desde esta perspectiva es una ficción discursiva.

Yo sospecho porque tengo casi la certeza de que nosotros simplemente somos un coro incondicional; unos interlocutores domesticados que suplicamos se nos domine, unos pasadores de técnicas; unos sacerdotes que demandan legitimarse porque cumplen bien las funciones establecidas por los profetas; unos aplicadores de modelos y modas culturales y sociales; unos *outsiders* que contribuimos a la internacionalización, universalización, globalización, mundialización, McDonalización del imperialismo terminológico de la academia mientras las diferencias van desapareciendo hablando de la diferencia; mientras se hace común pensar que el mestizaje es lo común y la identidad es lo raro para homogeneizar el mundo; mientras todo se hace discurso para distraer nuestra atención de los problemas de fondo; mientras rechazamos los metarrelatos y las ideologías construyendo un nuevo metarrelato con una ideología al servicio de...; mientras hablamos del sujeto cultural que necesita un psicoanalista y no del sujeto natural y biológico que nace, crece, sufre y muere; mientras hablamos del fin de la historia sin darnos cuenta de que los sucesos se suceden y de que estamos dentro de la historia; mientras hablamos de los sujetos discursivos colectivos, masificados, abstractos y no de los derechos de individuos que tienen hambre, frío, sed,

esperanzas y derecho a la supervivencia cultural; mientras decimos que todo y nada puede ser verdad y al decirlo negamos nuestra voz; mientras aceptamos seguir siendo cifras, signos, lenguaje y no seres humanos; mientras negamos los esencialismos teniendo necesidades esenciales; mientras el centro crece, se legitima, se homogeneiza y se defiende en otros centros más chiquitos donde se debate la alteridad; mientras nos deleitamos con manjares teóricos sin darnos cuenta de que la postmodernidad ha distraído la atención de los intelectuales de lo político a lo puramente discursivo y, es más, ha separado el discurso de su contexto socio-político.

Otro problema es ¿quién otorga el estatuto literario a un discurso? Evidentemente todo discurso está dirigido al Otro y busca un reconocimiento. Con relación a este problema tenemos cuatro posibilidades: 1. El discurso indígena que está dirigido al indígena (Otro indio), que preserva, en lo posible, sus tradiciones e idiosincrasia y que no busca el reconocimiento como "literario" o no, sino que más bien busca ser aprobado por su comunidad en el sentido logosférico, es decir, en los valores culturales propios del grupo. En este caso la academia es excluida y el discurso está inmerso en su propio espacio semiótico impermeable. Los Estudios Culturales no penetran aquí, no pueden hacerlo porque este no es el lugar del traductor o del interlocutor con sus lentes que refractan la realidad que observa y estudia. 2. El discurso indígena que está dirigido al Otro occidental (institución literaria) y que por lo tanto busca el reconocimiento de la academia, tratando de escribir en quechua, aymara, aguaruna o castellano, mostrando una competencia literaria y lingüística que le permita ser reconocido como discurso de frontera, es decir, como discurso popular, marginal o segregado por la academia que acude a él con ciertos reparos y, sin embargo la juzga. Estos sujetos colonizados asumen la representación de las minorías, pero no son las minorías las que hablan a través de ellos. Estos indios tienen una voz intermediaria, una voz que resemantiza, a través de nuevos códigos, los discursos de los sujetos subalternos. Este discurso asume una voz y un lugar impostor. 3. El discurso literario producido desde la academia que busca el reconocimiento del Otro indio hablando por él. Este discurso presume conocer la simbología y el sistema literario indio y asume una voz y defensa del otro en un discurso que rápidamente es reconocido como extraño e impostor. La representación hace evidente la sustitución de una realidad objetiva por una imagen subjetiva que sirve a sus propósitos de dominio. Estamos también frente a un dis-

curso de frontera. Estamos frente al discurso de la crítica y de las ciencias sociales que interpreta y valora en la creencia que se puede representar al sujeto colonizado. La cuestión aquí es ¿cómo debería la crítica acercarse a un texto sin usurpar su propio espacio y sin desvirtuarlo? Para el caso de los discursos marginales indígenas o populares lo ideal, desde la ciudad letrada, es una crítica que describa y no que valore, porque para valorar se requiere de una competencia cultural y lingüística que justamente no poseen la mayoría de los críticos oficiales. En este caso la función de la crítica debe ser mostrar y no interpretar u otorgar sentido porque al fin y al cabo hay que ser conscientes del lugar desde donde estamos hablando. 4. El discurso literario metropolitano dirigido a la academia, producido en, con y para la institucionalidad. En este caso los sistemas indígenas y populares están al margen porque no pueden participar de la logósfera conformada por la cultura, la lengua, el circuito de comunicación. Estamos del lugar de la cultura dominante, del sistema literario dominante y del aparato crítico dominante. Sin embargo al interior de este sistema también existen discursos marginales como el discurso femenino o el discurso gay. Tengo que hacer notar que no estoy discutiendo la calidad del texto literario o del discurso. No hay nada en el texto o en el discurso –dicen los críticos oficiales– que lo defina por sí mismo. La valoración es un asunto estrictamente extratextual.

El segundo problema es el que denomino ¿CRÍTICA CON QUÉ? A la crítica impresionista e historicista, a la filología y la estilística, a la crítica sociológica, a la semiótica, al estructuralismo, se suman ahora nuevas herramientas metodológicas provenientes principalmente de las corrientes postmodernas con todo un arsenal de conceptos y categorías que se vienen aplicando para la lectura de nuestra literatura. La mezcla de estos aparatos teóricos y la disipación de sus fronteras y objetos de estudio ha dado en llamarse Estudios Culturales. En líneas generales se está aplicando modelos que provienen de la llamada “fiebre parisina y norteamericana” como la Deconstrucción, la Pragmática, el Psicoanálisis lacaniano, los Estudios de Género, la Narratología, las vertientes actuales de la semiótica, la historiografía literaria, la línea bajtiniana de polifonía e intertextualidad, la Retórica del grupo de Lieja o grupo mi, o simplemente la mezcla de categorías provenientes de todas las teorías antes mencionadas. La ampliación del corpus de la literatura también incluye el estudio de las diferentes variedades de discursos orales. Todas las teorías y todos los críticos tienen una línea interesante y

prometedora, pero también aislada de los estudios de los demás y aislada también de las ciencias sociales.

Dar cuenta de un fenómeno tan complejo como el de las literaturas heterogéneas requiere el esfuerzo de muchos y no un trabajo aislado que se jacte de un metalenguaje que produzca algunos orgasmos discursivos que no aportan con nada en el estudio interdisciplinario que requiere nuestra literatura. Particularmente creo que conceptos y categorías provenientes de las ciencias sociales y desarrolladas para interpretar la realidad peruana en su conjunto deben ser aplicados a los estudios literarios, más aún si sabemos que ahora los conceptos y categorías no son propiedad de ninguna disciplina. Por eso hablamos de categorías y conceptos nómadas que pueden ser utilizados por otras disciplinas para permitir la mirada de un mismo fenómeno desde diferentes y variadas perspectivas. Esa transdisciplina abarca ahora los Estudios Culturales que desbordan las fronteras académicas de división y clasificación de los objetos de estudio mezclando diferentes prácticas teóricas en cruces de saberes plurales e interactivos. Pero los Estudios Culturales son un producto de intelectuales del tercer mundo que viven y producen un discurso desde el primer mundo. El *locus* enunciador está en el primer mundo y desde allí se ejerce un control epistemológico que no hace sino –utilizándonos– fortalecer a la comunidad y las instituciones que generan y promueven estos estudios. Nosotros necesitamos que los intelectuales produzcan aquí y desde aquí sus propias herramientas teóricas e interpretativas, necesitamos intelectuales creativos. La única forma de ser originales y universales a la vez es hablando de y en lo que nos es propio. Necesitamos intelectuales bidimensionales que tengan, por una parte, un fuerte compromiso intelectual autónomo y, por otra parte, un compromiso de lucha política contra el imperialismo cultural que pretende universalizar los particularismos ligados a una tradición milenaria, contra la globalización. Necesitamos intelectuales que no hagan hablar a los profetas, ni que sean declamadores de biblias efímeras. Necesitamos Shamanes, Laykas, Harawicus, Amautas y no extirpadores de idolatrías.

Sin embargo, no se trata de una simple anexión o complementación de saberes o aparatos teóricos preconstituidos, sino de perseguir el diálogo crítico y fecundo para propiciar el intercambio de perspectivas con el objetivo de construir nuestro propio aparato teórico y crítico. No rechazamos por rechazar, no se trata de oponerse por oponer, pues no se puede rechazar lo

que no se conoce. Rechazamos y nos oponemos al traspaso mecanicista y acrítico. No necesitamos ser aplicadores y adaptadores de modas metodológicas, no necesitamos ponernos los lentes de los otros, necesitamos desarrollar nuestra propia voz y nuestra propia mirada. No necesitamos ser interlocutores de los Estudios Culturales íntimamente ligados al imperalismo económico y cultural. ¿Acaso no es requisito indispensable para estar actualizado en las nuevas corrientes dominar el inglés como idioma hegemónico?, ¿cuántos de nuestros críticos oficiales hablan quechua o aymara o alguna de las lenguas de la amazonia y sin embargo opinan sobre una cultura y un sistema literario que desconocen absolutamente? Ser un interlocutor implica ser un crítico sumiso, un sujeto impropio cuyo discurso es predecible porque está domesticado y porque actualiza la serie de corrientes y métodos interpretativos de moda, ser un interlocutor es ser un sujeto instruido por la universidad metropolitana contemporánea para adecuar las categorías de la autoridad colonial a nuestra propia realidad aun sabiendo que esto nos conducirá al fracaso. Ser un interlocutor es ser un “pasador”, un importador de productos culturales. Ser un interlocutor es ser un impostor válido, un doxósofo, es decir, un técnico de opinión que se cree sabio, un especialista en la opinión y apariencia, un sabio aparente y sabio de la apariencia. Sólo hay una respuesta frente al coloniaje, ser nosotros mismos, hablar desde nosotros mismos con nuestro propio lenguaje. Tiene que haber una respuesta radical, antagónica, opuesta. Esa es la única interlocución posible.

Una última cuestión para no cansarlos es ¿CRÍTICA PARA QUÉ? En primer lugar la crítica debe dejar de ser un ejercicio “puro” y especializado, a veces aburrido por la utilización de un metalenguaje oscuro y erudito que sólo conocen los académicos. Un crítico debe saber de lo que habla, debe ser consciente de su tarea y ser, en lo posible claro, porque no necesariamente lo oscuro, el metalenguaje, lo barroco y lo erudito es lo profundo. Un crítico debe dejar de pensar en los trajes del emperador y pensar en el emperador y no copiar miméticamente categorías de las ciencias naturales forzando su aplicación en las ciencias humanas, debe ser un laico y no un sacerdote que cree ciegamente en la autoridad del profeta de moda, debe dudar pero no de todo pues ello le conduciría a producir textos ambiguos. Un crítico no debe vaciar el discurso de su contenido social. Un discurso no puede ser sólo un discurso, no puede estar vacío, no puede dejar de ser social y no

puede dejar de ser referencial y significativo. La crítica no puede pretender hablar rechazando decir algo.

En segundo lugar, la crítica debe permitir la comprensión de los fenómenos sociales que permiten la producción de diferentes discursos conectados y diferenciados entre sí, crítica para el estudio interdisciplinario de fenómenos heterogéneos, crítica para la formación de una institucionalidad académica sólida que trabaje de forma conjunta y coordinada, crítica para construir nuestra independencia teórica, metodológica y, si se puede, terminológica respecto del imperialismo cultural, crítica para entendernos y reconocernos como iguales y como diferentes, crítica para la coexistencia y supervivencia de los diferentes sistemas literarios, crítica para la tolerancia, crítica para entender una realidad y unos discursos que se transforman aceleradamente, crítica para insertarnos en el concierto mundial con nuestra propia voz y nuestra propia mirada.

BIBLIOGRAFÍA

Ballón, Enrique. "Las diglosias literarias peruanas (deslindes y conceptos)". En Ballón, Enrique y Rodolfo Cerrón (eds). *Diglosia lingüo-literaria y educación en el Perú. Homenaje a Alberto Escobar*. Lima: CONCYTEC, 1990

Bendezú, Edmundo. *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, 2000.

Callinicos, Alex. *Contra el postmodernismo. Una crítica marxista*. Bogotá: El Áncora Editores, 1994.

Carbonell I Cortés, Ovidi. *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla, 1997.

Churata, Gamaliel. *El pez de oro. Retablos de Laykbakuy*. Lima: Universo, 1987.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

Díaz, Fernández, García-Bedoya, Huamán. "El Perú crítico: utopía y realidad". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31-32, pp. 171-218, 1990.

Eagleton, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.

Espezúa Salmón, Dorian. *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 2000.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

_____. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC de la Universidad de Buenos Aires, 1997.

García-Bedoya M., Carlos. "Los estudios literarios latinoamericanos: un balance. (En homenaje a Antonio Cornejo Polar). En *La casa de cartón de Oxy* 11, 1997.

_____. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor San Marcos, 2000.

González Stephan, Beatriz (comp.). *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nueva Visión, 1996.

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Lienhard, Martín. *La voz y su buella*. Lima: Horizonte, 1992.

Moraña, Mabel (Editora). *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Editorial Cuarto Propio, 2000.

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

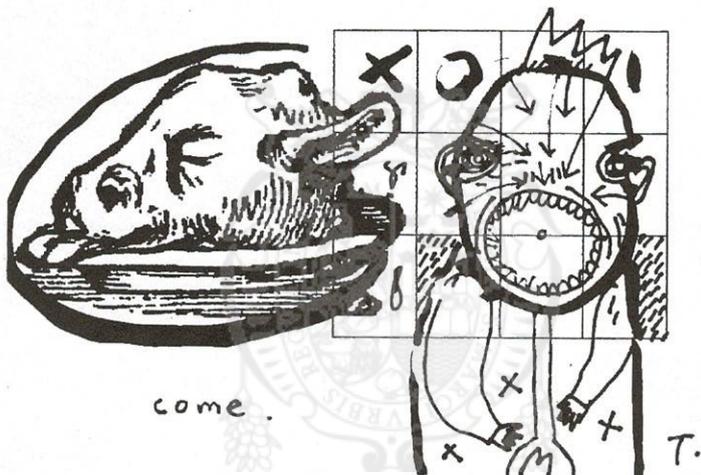
Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

Rivera Martínez, Edgardo. "Literatura peruana, literaturas andinas. Entre la modernidad y la frontera." En *La casa de cartón de Oxy* 11, 1997.

Sokal, Alan y Jean Bricmont. *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós, 1999.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.

Theodosiadis, Francisco. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Santa Fe de Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1996.



LOS 7 ERRORES DE MARIÁTEGUI O TRAVESÍA POR EL ÚTERO DEL PADRE

✍️ Marcel Velázquez Castro

Perdonadme, ortodoxos
Fernando Savater

INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende analizar siete errores en “El proceso de la literatura”, el último de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, publicado en 1928. Este ensayo es considerado por varios especialistas como el texto fundador del canon crítico nacional y muchas de sus ideas y planteamientos siguen repitiéndose sin someterlos a un análisis serio; por ello, intentaremos desmontar las falsificaciones, identificar los presupuestos e iluminar los silencios del texto en aras de contribuir a una mejor comprensión de los orígenes de la crítica moderna en el Perú. Cabe mencionar que hay importantes críticos que me han precedido en esta tarea: Víctor Andrés Belaúnde, Luis Loayza y Augusto Tamayo Vargas.

Belaúnde sostiene que los dos capítulos más débiles de su libro son los que estudian el tema religioso y el proceso de nuestra literatura (1987: 93); denuncia que el esquema tripartito (colonial–cosmopolita–nacional) encubre la insostenible periodización marxista: literatura feudal, burguesa y proletaria (96); incide en el carácter americanista, nacional y popular de las

crónicas, el cosmopolitismo de la ilustración del siglo XVIII y la independencia (98-99); y plantea la literatura criollista, costumbrismo mestizo y burocrático, como la más representativa de nuestra comunidad social: literatura limeña y nacional simultáneamente (102). Rebate con facilidad las oposiciones simplistas entre la Lima mala colonial (aristocrática) y la Lima buena, industrializada y de inquietudes socialistas; descarta la posibilidad de una nación que tome como elemento fundacional al indígena, proponiendo una síntesis integradora de todas las culturas (108).

En un juicio polémico, Belaúnde plantea que González Prada fue un tipo español por su énfasis retórico, por el individualismo y por su dogmatismo (112); considera que los juicios de Mariátegui sobre Chocano derivan de los escritos por él anteriormente y que Clemente Palma debe ser incorporado en el canon nacional (118). Más adelante señala los silencios del crítico sobre la vasta obra de la Generación del 900 (la narrativa de Ventura García Calderón, el carácter cosmopolita de la obra ideológica de Francisco García Calderón, la importancia del tercer¹ *Mercurio Peruano*), y su mezquino encasillamiento realizado por Mariátegui en el fugaz proyecto político del Partido Nacional Democrático (119-124). En un claro testimonio de parte, Belaúnde considera que el nuevo civilismo fue enemigo de su generación (125). Por último, reflexionando sobre las diversas líneas de su generación identifica una tendencia denominada por él "independiente" o "izquierdista", en la cual coloca a quienes se dedicaban principalmente a la literatura: Eguren, Bustamente y Ballivián, Julio A. Hernández y Pedro Zulen. Este conjunto de intelectuales proyectó sus ideas en la revista *Colónida*. Además, considera que esta línea estuvo imbricada con los primeros esbozos de vanguardismo en el Perú (126-129).

Luis Loayza (1990) analizando la presencia de Riva-Agüero en el séptimo ensayo, señala los siguientes errores: la caricaturización de la Generación del 900 como un grupo de tendencia colonialista, la visión equívoca de Riva-Agüero como defensor del orden virreinal, el silencio sobre la importante obra de Ventura García Calderón y la asfixiante presencia de autores poco significativos (81-97).

Tamayo Vargas (1980) realiza un minucioso estudio del texto mariáteguista. Primeramente, señala el contexto antiacadémico y revolucionario donde debe insertarse este texto que busca desvirtuar la crítica académica y supuestamente reaccionaria de Riva Agüero y Cía. (62-63). Identifica una

contradicción entre la equivalencia conceptual de escritura y literatura y el reconocimiento del dualismo quechua-español no resuelto (64-65); resalta la lectura superficial de la producción literaria virreinal que queda descalificada con adjetivos hueros (66); saluda el acierto de enaltecer valores menoscabados como Mariano Melgar, precedente de la literatura nacional, y la ingeniosa lectura política de Palma (68-69); destaca la escisión entre el encomio de la obra literaria y la tenue condena de las ideas políticas de González Prada (70-73); e incide en la escasa importancia de Abelardo Gamarra, pese a los intentos mariateguistas de articularlo al desarrollo de la literatura nacional (74-75).

Respecto de Chocano, Tamayo Vargas considera errada la adscripción a la literatura colonialista española (75-77); valida con ligeros matices los juicios encomiásticos del Amauta sobre Valdelomar, Eguren y Vallejo (80-86); y pone de relieve la insuficiente dicotomía entre “criollos” (Lima) e indigenistas (Sierra) y el perverso uso del inconsistente concepto de raza (88-89).

Este recuento de las opiniones críticas de Belaúnde, Loayza y Tamayo Vargas nos permite empezar a construir una visión más completa de las insuficiencias del trabajo de Mariátegui, situación que facilita nuestro análisis del séptimo ensayo.

1. ANDES SIN LITERATURA O EL DESPRECIO POR LA LITERATURA ORAL

Una flagrante deficiencia que presenta este ensayo es la identificación entre escritura y literatura: “la civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó a la literatura, o más bien esta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográficas” (235). El texto considera a la literatura oral no como una manifestación autotélica sino como un periodo previo e inferior de la literatura escrita. Los poemas orales, las leyendas y las representaciones dramáticas prehispánicas son consideradas formas embrionarias de literatura porque predomina una concepción positivista donde la cultura oral es considerada un antecedente de la cultura escrita y no se admite la posibilidad de la coexistencia e hibridación, que es justamente la característica central de las literaturas andinas.

Más adelante, encontramos una identificación entre lengua y literatura. Esta asociación de cuño romántico es clave en la intencionalidad pragmática del texto que pretende contribuir a la creación de una literatura nacional. “La lengua castellana (...) es el lenguaje literario y el instrumento intelectual de esta nacionalidad cuyo trabajo de definición aún no ha concluido” (235). Esta filiación se contradice abiertamente con sus inconexos llamados a una literatura que se alimente de la veta autóctona (Tamayo Vargas, 67). El corolario de la argumentación del Amauta nos conduciría a una literatura indígena, autóctona y nacionalista, escrita en español.

Aunque se habla en una parte de literatura oral indígena (237) y en otra de la dualidad quechua-español (236) son referencias aisladas que no se articulan con la argumentación general. De una lectura sistémica se puede concluir que Mariátegui desdeña las formas orales de la literatura y presenta una posición confusa sobre la pervivencia de la literatura oral andina. Esta concepción era ya anacrónica para su época; varios años antes, Adolfo Vienrich había recopilado textos orales andinos en *Azucenas quechuas* (1904) y demostrado la vitalidad de esa literatura. Edwin Elmore en su célebre libelo (1916) contra Ventura García Calderón, publicado en *Colónida*, sostenía que cuando su oponente “vaya hasta el más helado y agreste rincón andino y escuche de labios del aborígen una y mil leyendas, verá que hay diferencias entre la literatura peruana, honda, triste, fuerte y sobria, y la literatura colonial hecha por frailes, tahúres y andrójinos” (2: 35). Sánchez en 1928 había publicado su primera edición de *La literatura peruana* y había remarcado el carácter oral y anónimo de las literaturas prehispánicas.

2. LA LITERATURA COLONIAL: VACÍO E IMITACIÓN

Plantea Mariátegui que la literatura del periodo virreinal es concebida con espíritu y sentimiento españoles (236); amparándose en Gálvez sólo considera valiosas la obra de Garcilaso y la de Caviedes. Repite casi literalmente los planteamientos de Riva Agüero sobre la importancia de Garcilaso en la formación de lo “peruano”, aunque discrepa de él en dos aspectos: califica al Inca de más quechua que español (237), juicio muy discutible; y sostiene que su obra magna pertenece a la épica española, juicio rebatible con facilidad (237).

El positivismo de Mariátegui lo lleva a postular que hay una evolución unilineal de los géneros literarios y que por ello, la difusión del género épico en estas tierras es síntoma de nuestra dependencia porque esa forma literaria correspondía a la evolución de España y no a la del Perú.

Más adelante –siguiendo nuevamente a Riva-Agüero sin mencionarlo– dice: “Caviedes anuncia el gusto limeño por el tono festivo y burlón” (238). El Lunarejo no obstante su sangre indígena sobresalió como gongorista y su *Apologético* está dentro de la literatura española (239). El célebre texto de Espinoza Medrano es considerado la fundación de la crítica literaria en el Perú, un espacio donde se construye incipientemente la autonomía del discurso estético, y una conciencia de la alteridad entre América y España. Cuando se refiere en forma general a los escritores de ese periodo los denomina, siguiendo a Gálvez, “imitadores serviles e inferiores de la literatura española”.

Después de leer las pobres líneas que le dedica Mariátegui a la literatura colonial podemos concluir que el crítico no conocía ni siquiera por referencias indirectas muchos textos significativos del periodo virreinal. García Bedoya (1990) lo justifica por la poca difusión o desconocimiento de textos coloniales centrales como la crónica de Guamán Poma y *Dioses y Hombres de Huarochiri* (35). Lo que es evidente es que su nulo contacto con las fuentes literarias primarias existentes del periodo virreinal y su pretensión de imponer su esquema tripartito (colonial– cosmopolita– nacional) a los fenómenos literarios lo condenan a juicios equivocados.

La mayoría de los textos producidos en el Virreinato cuestionan el supuesto carácter colonialista de ese periodo porque son espacios conflictivos donde se está gestando una conciencia criolla y reconstruyéndose una conciencia indígena que devendrán en sujetos culturales opuestos y complementarios; pero que se caracterizan por la reformulación de los productos simbólicos peninsulares.

3. FELIPE PARDO Y JOSÉ ANTONIO DE LAVALLE O LA REPÚBLICA COLONIALISTA

Mariátegui considera que el costumbrismo de Pardo es una manifestación del ciclo colonial de nuestra literatura, un colonialismo supérstite que se alimenta de los residuos espirituales y materiales de la Colonia (240). Es

evidente el desconocimiento del Amauta de las tensiones y las manifestaciones de la literatura peruana del XIX, pero en el caso del costumbrismo sus opiniones están más cercanas a la caricatura que a una reconstrucción racional de las condiciones sociales de producción textual. Intenta reducir la importancia de la obra de Pardo y convertirla en un apéndice de la literatura española; lo asocia a Lavalle para descalificarlos con el siguiente juicio: “conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y unción” (245). Más adelante: “la obra pesada y académica de Lavalle y otros colonialistas han muerto porque no puede ser popular” (245). Como ya reparó Guillermo Lohmann Villena, Mariátegui desconoce el estilo y las fuentes de las tradiciones y los artículos históricos del director de *La Revista de Lima* que son mayoritariamente populares (1935: 764). Además, cabe añadir, no hay ninguna referencia a las novelas de Lavalle pese a que ellas constituyen un hito en la representación de la comunidad afroperuana y el problema de la nación decimonónica desde la política sexual interracial.

Nosotros consideramos que la figura literaria de Pardo está asociada a la crisis de la ciudad letrada en la Lima del XIX y que sus textos literarios deben ser estudiados como metáforas de la nación imaginada y deseada por la elite culta y educada de la época. Pardo se ajusta en líneas generales a la categoría de letrado descrita por Rama y eso explicaría el empleo del lenguaje a través de la palabra escrita con funciones redentoras derivadas de la autopercepción de pertenecer a una clase ilustrada y educada para dirigir la *res pública*. Pardo es el último letrado, pero el primer escritor nacional republicano.

Los textos literarios de Pardo (*Frutos de la Educación*, “El Paseo de Amancaes” y “Constitución Política” entre otros) constituyen la compleja formalización de las primeras metáforas republicanas de la nación y la sociedad peruana; en ellos tenemos una adecuada representación simbólica de los años turbulentos de la primera mitad del siglo XIX.

4. LA GENERACIÓN DEL 900 O LOS ENEMIGOS POLÍTICOS

El capítulo IX de este ensayo está dedicado a Riva-Agüero y la Generación del 900. Mariátegui sostiene que ellos son “un momento de restauración del pensamiento colonialista y civilista en el pensamiento y la literatura del

Perú” (275). Considera que el líder de la generación es Riva-Agüero y que consiguieron retomar el control del campo literario porque el grupo radical de González Prada había perdido su cohesión y fuerza. Esta generación está caracterizada por un positivismo conservador y una vocación académica universitaria que se legitima en el pasado. Estos infundados juicios obedecen a la posición política del crítico que tantas veces atentó contra su lucidez.

La Generación del 900 fue nuestro primer grupo de intelectuales modernos, pero ellos cumplieron tareas tradicionales que debieron corresponder a los positivistas letrados decimonónicos: la creación de un pasado cultural e histórico y el establecimiento de las bases de nuestra historia literaria; es decir, las primeras reflexiones orgánicas sobre la identidad y la búsqueda de un estado nacional. No reconocer la importancia de la Generación del 900 fue un grave error cuya repercusión principal ha sido alimentar el ocio intelectual de muchos estudiosos de la literatura quienes amparándose en los anatemas de Mariátegui eluden la lectura de aquellos textos fundacionales. Esta generación vilipendiada por el Amauta y sus fanáticos seguidores ha producido textos críticos imprescindibles para el estudio de la literatura peruana. Menciono los principales: *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) y “Elogio del Inca Garcilaso” (1919) de Riva-Agüero; *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*.(1910) y “La literatura peruana (1535-1914)” (1914) de Ventura García Calderón, y *Posibilidad de una genuina literatura nacional* (1915) de José Gálvez .

5. PALMA Y COLÓNIDA: LAS INSUFICIENCIAS DE LA LECTURA POLÍTICA

Mariátegui intenta demostrar que Palma no es colonialista y que su obra no puede ser adscrita al tradicionalismo porque expresa el *demos* popular y criollo que corroe superficialmente el virreinato por medio del humor; la prosa socarrona de las *Tradiciones* es fiel a la ideología liberal y contraria a una visión oligárquica de la sociedad peruana (244-249). Una apreciación muy similar fue hecha anteriormente por Haya de la Torre en “Nuestro frente intelectual” en el número cuatro de Amauta. Lo interesante de estos juicios es la necesidad del ensayista de apropiarse de Palma para enriquecer una raquítica tradición literaria democrática distinta y opuesta al canon literario

construido por los novecentistas. Para el crítico marxista sin Palma no es posible vislumbrar una futura literatura nacional. Este queda configurado como un escritor subversivo porque con humor e ironía atenta contra las estructuras sociales y mentales del periodo virreinal; esta lectura nos dice más de los deseos de Mariátegui que de los mundos representados y las estrategias discursivas del creador de la tradición.

La obra de Palma es un palimpsesto donde laten inscritas diversas escrituras, sensibilidades y memorias. Palma nacionalizó la herencia colonial, construyó una máquina de significaciones simbólicas de los conflictos sociales y anticipó las estrategias y los recursos narrativos del cuento moderno. Sin embargo, no podemos soslayar que su obra configura y legitima un mundo patriarcal y criollo que desprecia a las culturas subordinadas (la indígena y la negra) impidiendo una fundación imaginaria, democrática y heterogénea, de la nacionalidad.

Por otra parte, Mariátegui destaca el carácter contestatario y antiacadémico de *Colónida*, pero señala sus limitaciones: “su movimiento demasiado heteróclito y anárquico, no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula (...) el colonidismo negó e ignoró la política. Su elitismo, su individualismo, lo alejaban de las muchedumbres” (282-283). Descalificar a un movimiento literario porque se negó a encasillarse en una posición política es vergonzoso, pero más grave es no comprender que ese rechazo a la política estaba configurando el campo literario moderno en el Perú; es decir, el espacio social para que la producción y consumo de los bienes simbólicos literarios se diera sin interferencias políticas o morales. Valdelomar y *Colónida* están creando al artista moderno, una lectura semidigmática no podía advertirlo.

6. LOS CONVIDADOS DE PIEDRA: ALBERTO GUILLÉN Y ALCIDES SPELUCÍN

Alberto Guillén es valorado por su espíritu iconoclasta y el acento viril de su poesía (317). *Deucalión* es considerado uno de los más altos ejemplos de la lírica peruana porque representa a un hombre que sufre y duda buscando la verdad (317). Califica de franciscana y rural la voz del poeta en ese poemario y condena todos los textos posteriores corroídos por el humor y las modas euro-

peas (320-1). Mariátegui ensalza lo menos novedoso y denigra las únicas páginas que anuncian al leve espíritu vanguardista de Guillén.

El poeta Alcides Spelucín es incluido solamente por ser amigo personal de Mariátegui y profesar el socialismo; el padre de la “ciencia literaria” en el Perú no duda en dedicarle un capítulo íntegro después del indigenismo pese a su anticuada filiación modernista.

Estos dos autores que merecen elogios hiperbólicos del Amauta han sido sepultados por el tiempo y olvidados por los lectores. Su presencia en este ensayo delata la desesperada búsqueda de escritores populares y antiacadémicos, de poetas que formalicen el vigor y la verdad del espíritu rural (léase indígena) o las consignas socialistas. El yerro principal radica en elegir a estos dos tigres de papel como valores-signo de nuestra literatura.

7. LAS CULTURAS INFERIORES: EL CHINO DECADENTE Y EL NEGRO BÁRBARO

Mariátegui quiere deslegitimar la figura del mestizo histórico como síntesis cultural del país. Para ello descalifica los aportes de dos comunidades étnicas subordinadas. En la costa, el mestizo está contaminado por la influencia de dos culturas inferiores. En una clara lección de racismo positivista que ya en esa época era obsoleto, sostiene que “el chino (...) parece haber inoculado en su descendencia, el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito”. Los acusa de haber impulsado el juego y el opio entre los costños (341). Una representación plagada de prejuicios y tópicos que delatan la mentalidad tradicional del crítico revolucionario.

Por otro lado, sostiene el Amauta que

el aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie (342).

Mariátegui está implícitamente proponiendo un genocidio cultural: la desaparición del otro porque no es capaz de comprender la posición y la singular cosmovisión de los afroperuanos.

Roland Forgues (1994) no puede dejar de admitir el racismo de Mariátegui, pero intenta maquillarlo sosteniendo que no es un prejuicio racial contra el negro por sus supuestas cualidades inherentes, sino por la posición social que le fue asignada en el sistema social de la esclavitud que los alienó completamente y terminó asociándolos a los blancos antes que a los indígenas (138-140). Christine Hünefeldt (1993) indica que el Amauta desconoce las múltiples formas de resistencia pasivas y violentas de los negros contra los blancos, al querer condenar a los negros a su conversión en obreros para así poder luchar por el socialismo, “mas que reivindicación es una redención de su equivocada alianza con el blanco” (86). Según la historiadora, Mariátegui se equivoca en dos niveles: “en su evaluación del significado esclavista y la inserción negra en la sociedad peruana y en su comprensión de la dinámica de las relaciones raciales que resultan de lo anterior y su apreciación del potencial político del fraccionamiento raciales en el Perú” (87).

Lo cierto es que están operando las viejas configuraciones del *sujeto esclavista* en el texto mariáteguista: representar al afroperuano como un ser ausente de racionalidad y que posee una sobredimensión sexual es un tópico que atraviesa toda nuestra historia. Se sigue produciendo sentidos con la vieja dicotomía civilización/barbarie, y se adscribe la cultura negra y china al polo subalterno de la relación.

Lo paradójico es que pese a su incapacidad de apreciar la riqueza de las diversas manifestaciones culturales del Perú, Mariátegui se convierte en el antecedente de la categoría de heterogeneidad acuñada por Antonio Cornejo Polar, quien ha construido un edificio conceptual sugerente a partir de unas citas aisladas del Amauta y una ingeniosa lectura e interpretación de sus textos. De este modo, Cornejo legitima su modelo hermenéutico con la imagen del intelectual más prestigioso del Perú.

8. LAS FALSIFICACIONES

Como en todo texto polémico, el autor no duda en apelar a falsificaciones con el fin de validar su posición y descalificar las de sus hipotéticos impugnadores. Mencionaremos algunas, a modo de ilustración.

A. El Amauta utiliza el adjetivo “popular” como juicio de valor como si lo popular fuera intrínsecamente bueno y no una mera categoría descriptiva.

Además asocia lo indígena con lo popular y lo nacional creando una superposición de términos que refieren a marcos conceptuales diversos.

B. Mariátegui se refocila rectificando un juicio de Riva-Agüero sobre Melgar. Así dice: “Melgar no es un momento curioso en la literatura nacional sino el primer momento peruano de esa literatura” (267). Sin embargo, en su célebre “Elogio al Inca Garcilaso” (1919), el propio Riva-Agüero había declarado que Garcilaso es el padre de la literatura nacional porque anticipa los yaravíes de Melgar y las *Tradiciones* de Palma (56). Mariátegui conocía ese texto e incluso lo menciona en el séptimo ensayo, pero prefiere citar fuera de contexto a reconocer que su rival ya había declarado el papel central de Melgar en la formación de una literatura nacional .

C. Como ya señaló Loayza (1990: 86), Riva-Agüero no es un defensor de la Colonia sino un severo crítico de las formas literarias coloniales; sin embargo, Mariátegui insiste en considerarlo un glorificador del periodo virreinal.

9. LOS OMINOSOS SILENCIOS

Como sabemos mantener silencio es intrínsecamente un acto de comunicación. Todo discurso debe ser interpretado también por lo que no dice. “El proceso de la literatura” omite analizar movimientos y autores que son hitos en la formación de la tradición literaria nacional por dos motivos: desconocimiento y exclusión deliberada.

En la literatura colonial, el ensayista olvida crónicas españolas e indígenas que ya se conocían en aquellos años, la *Epístola de Amarilis*, la obra de Peralta Barnuevo y el drama *Ollantay*. Estos silencios pueden ser fruto del desconocimiento de las fuentes primarias coloniales. Sin embargo, es imperdonable que Mariátegui olvide la producción literaria escrita por mujeres en el siglo XIX. ¿Dónde está Clorinda Matto de Turner² y Mercedes Cabello?, sólo para citar a dos de las principales novelistas del periodo. Riva-Agüero y García Calderón las habían estudiado y éste último le había asignado a Cabello un papel fundacional en la novela en el Perú. Tampoco hay rastros de las novelas históricas de Fernando Casós, que de conocer el Amauta no habría dejado de mencionar por su voluntad política y su carácter de acusación contra los vicios de la sociedad limeña decimonónica.

Sobre la importante obra cuentística de Clemente Palma fundador del discurso modernista en los textos narrativos no se dice nada. De la narrativa de Ventura García Calderón sólo se precisa que no está inmersa en los ideales de renovación sociopolítica ni adopta las formas vanguardistas. En estos dos casos la exclusión es deliberada y obedece a la imposibilidad de insertarlos en su rígido esquema.

10. LITERATURA NACIONAL Y DIALÉCTICA MARXIANA

Los exegetas más agudos de las ideas literarias de Mariátegui (Tomás G. Escajadillo, Mirko Lauer, Antonio Cornejo Polar, Carlos García Bedoya M., entre otros) han puesto énfasis, con algunos matices, en la periodización propuesta por el séptimo ensayo y su visión dialéctica del proceso teniendo como preocupación central la creación de una literatura nacional sui generis por su carácter no orgánico.

Tomás G. Escajadillo (1981) pone de relieve la flexibilidad y la coherencia del esquema de periodización de la literatura peruana que propone una nueva lectura de los procesos literarios en el sistema sociocultural. Destaca la importancia que le concedía Mariátegui a la fase cosmopolita como medio de superar la influencia de la cultura-madre y del colonialismo supérfite, y simultáneamente permitir una adaptación de visiones extranjeras a la realidad nacional (62-70).

Lauer (1989) plantea que Mariátegui posee una visión dialéctica de lo nacional y Sánchez una visión enciclopédica de lo nacional (13). Las tres facetas claves de las reflexiones mariateguianas sobre la literatura peruana serían: la polémica de afirmación contra el hispanismo; la respuesta política a los acontecimientos de la época en el Perú y la introducción de la literatura en el escenario de los conflictos de clase peruanos (15). Lauer señala que Mariátegui no desarrolla una visión crítica de lo cosmopolita, pese a que este podía atentar obviamente contra lo nacional (cultura andina y criollismo) (37).

García Bedoya (1990) considera que la propuesta de Mariátegui ubica la literatura en el proceso histórico, analiza a los autores y sus obras como portadores de proyectos culturales que socavan o consolidan lo colonial, lo

cosmopolita y lo nacional. Esta propuesta no supone una segmentación temporal sino revela las vertientes que operan en el proceso literario (34-36).

Los conocidos planteamientos –que no voy a repetir aquí– de Antonio Cornejo Polar sobre la heterogeneidad de nuestra literatura descansan en una inteligente lectura de Mariátegui.

Estos cuatro estudiosos de la literatura peruana demuestran lo difícil que es pensar nuestra literatura sin la mirada del Amauta. Esta aduana del pensamiento crítico literario podría estar convirtiéndose en una traba para la circulación de nuevas ideas en vez de constituir un prisma creador de nuevas propuestas.

Mariátegui remarca al final de su ensayo que él se ha “propuesto esbozar los lineamientos o rasgos esenciales de nuestra literatura” (348). Un ensayo de interpretación de su espíritu, que pretende ser una teoría o una tesis y no un análisis (348); por ello, el énfasis en la liquidación del carácter colonialista de nuestra literatura, la revelación de la vigencia cosmopolita y la esperanza puesta en la literatura indigenista anunciada por Melgar, Gamarra y Vallejo como medio para llegar a una literatura nacional. No obstante, ¿cómo es posible esa literatura nacional, definida por una sola cultura, en una realidad pluricultural?, ¿cómo crear un campo literario autónomo proponiendo el sometimiento de la producción literaria a orientaciones políticas?, ¿cómo creer que la vertiente cosmopolita puede desaparecer en una sociedad periférica?, ¿por qué creer que nuestra “herencia colonial” solo posee facetas negativas?, ¿por qué condenar a la literatura indígena al futuro y negarle su pasado y su presente?

En la lectura del Amauta, la literatura nacional aparece configurada como un horizonte de deseo, pero no es más que deseos sin horizontes. Para utilizar las mismas categorías que Mariátegui: en el Perú, la literatura colonial creó espacios nacionales y cosmopolitas, la literatura cosmopolita creó nuevas formas de colonización y nacionalidades virtuales, la literatura nacional es una utopía anacrónica en un mundo de culturas desterritorializadas, memorias colonizadas, imaginaciones domesticadas, exacerbación de diferencias y comunidades virtuales.

El séptimo ensayo, durante cuatro décadas después de su publicación, se convirtió en texto canónico y manual de frases célebres; posteriormente, una minoría inició una lectura crítica de sus mejores gérmenes. Las

más valiosas ideas de Mariátegui sobre la literatura peruana no se desarrollaron cuando la sociedad y la cultura lo requerían, y cuando se produjo el desarrollo ya era demasiado tarde: la sociedad y la cultura habían cambiado drásticamente.

11. REFLEXIÓN FINAL

Al final del exorcismo hemos encontrado que la creación heroica se nutre a veces, sin confesarlo, de argumentos ajenos, que el hombre nuevo tiene ideas viejas, que el defensor del mito no puede desprenderse de los compartimentos positivistas, que el ardoroso defensor del indígena desprecia a los negros y a los chinos, y que el Amauta no tiene un conocimiento profundo de la literatura peruana. Por ello, podemos concluir que es imperativo desmariateguizar la crítica literaria y los estudios literarios en nuestra comunidad, requerimos imaginar otras genealogías y otras periodizaciones en la historia literaria. Sin la sombra de este séptimo ensayo podremos iluminar las múltiples raíces de la crítica literaria moderna en el Perú y comprender la complejidad y pluralidad de las otras reflexiones fundacionales sobre la literatura peruana.

Ora estemos azotando un caballo muerto ora iniciando el sacrificio de una vaca sagrada, estas líneas están dirigidas contra las ovejas que se refugian en iconos que las relevan de la tarea de pensar y este es quizá el mayor homenaje que podemos rendirle a nuestro padre.

NOTAS

- 1 El primero fue el bisemanario de la Sociedad Académica de Amantes del País (1791-1794), el segundo fue el diario de tendencia conservadora (1827-1834 y 1839-1840), y el tercero fue la revista mensual de ciencias sociales y letras (1918-1931) (1938-1973) (1978).
- 2 Tomás G. Escajadillo plantea que Mariátegui omitió voluntariamente a Clorinda Matto de Turner porque no podía elogiar su novela dado el tipo de enfoque de nuestra literatura asumido por el crítico (1981: 85).

BIBLIOGRAFÍA

- Belaúnde, Víctor Andrés.** *La Realidad Nacional*. 1931. Obras Completas. Primera Serie "El Proyecto Nacional". Tomo III. Lima: Edición de la Comisión Nacional del Centenario, 1987.
- Cornejo Polar, Antonio.** "Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui". *Mariátegui y la literatura*. Xavier Abril et al. Lima. Editorial Amauta, 49-60.
- More, Federico.** "La hora undécima del señor don Ventura García calderón". *Colónida* 2: 33-39, 1916
- Escajadillo, Tomás G.** "Para leer a Mariátegui". *7 ensayos. 50 años en la historia*. Lima Biblioteca Amauta, 57-138, 1981
- Falcón, Jorge.** *Anatomía de los 7 ensayos de Mariátegui*. Lima: Empresa Editora Amauta, 1978.
- Forgues, Roland.** "Mariátegui y la cuestión negra". *Anuario Mariáteguiano*, Vol. VI, 6: 135-144, 1994.
- Gálvez, José.** *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Lima: Casa Editor M. Moral, 1915.
- García Calderón, Ventura.** *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas - Librería Paul Ollendorf, 1910
- _____. "La literatura peruana (1535-1914)" *Revue Hispanique*, Vol. XXI, 79: 305-391, 1914.
- Hünfeldt, Christine.** "Los negros y la esclavitud en las reflexiones de Mariátegui". *Anuario Mariáteguiano*, Vol. V, 5: 82-88, 1993.
- Lauer, Mirko.** *El sitio de la literatura*. Lima: mosca azul editores, 1989.
- Loayza, Luis.** *Sobre el 900*. Lima: Mosca Azul. 1990.
- _____. *El Sol de Lima* 1973. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lohmann Vilena Guillermo.** José Antonio de Lavalle y Saavedra". *Revista de la Universidad Católica del Perú* 20: 733-765, 1935.
- Mariátegui, José Carlos.** "El proceso de la literatura". *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 1928. Lima: Biblioteca Amauta, 228-350, 1991.
- Riva-Agüero, José de la.** *Carácter de la literatura del Perú independiente*. 1905. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1962.
- _____. *Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1962.

Tamayo Vargas, Augusto. “El proceso de la literatura”. *Presencia y proyección de los 7 ensayos*. Lima: Biblioteca Amauta 55-90, 1980.

Velázquez Castro, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 2002.



ENTREVISTA A MIRKO LAUER¹

Mirko Lauer (Zatec, 1947 ex Checoslovaquia). Bachiller en Letras, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1972. Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997. Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM, 2000. Poeta, ensayista y periodista. Su obra poética comprende los siguientes libros: *En los cínicos brazos* (Diálogo de burlas-veras) (1966), *Ciudad de Lima* (1968), *Santa Rosita y el péndulo proliferante* (1972), *Bajo continuo (peces, pájaros y plantas del Perú)* (1974), *Los asesinos de la última hora* (1978), *Sobre vivir* (1986) y *Tropical cantante* (1999). En su vasta labor ensayística destacan *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976); *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (1982); *Los exilios interiores (una introducción a Martín Adán)* (1983); *El sitio de la literatura. Escritores y política en el siglo XX* (1989); *Andes imaginarios. Discursos del Indigenismo 2* (1997); y *La polémica del vanguardismo 1916-1928* (2001). Ha antologado recientemente *9 libros vanguardistas* (2001) y *Antología de la poesía vanguardista peruana* (2001) precedida de un valioso estudio.

Ha obtenido las siguientes distinciones internacionales Beca Guggenheim 1992, Fellow World Leadership Seminar-Gergetown University 1994, Premio Jerusalén 2001, Chevalier des Arts et des Lettres 2002.

Es codirector de *Hueso Húmero* y en la última encuesta anual de *Debate* ha sido considerado entre los cuatro intelectuales más influyentes del Perú. Más allá de los merecidos premios y reconocimientos, los signos cen-

1 Esta entrevista fue realizada por Marcel Velázquez Castro a mediados de mayo del 2002.

trales de su bio-grafía son la indeclinable curiosidad intelectual, el ingenio verbal, la agudeza conceptual y el corrosivo humor de la lucidez.

Lectores ausentes y crítica conservadora

Ajos & Zafiros: ¿Cuál es el lugar de la crítica literaria en el sistema literario? ¿Debe redefinirse ese espacio?

Mirko Lauer: Redefinirse sí, con la salvedad que no se podrá hacerlo si no se logra redefinir el sitio de la literatura en la sociedad y en el mercado. ¿Qué problemas de definición hay? Primero, la crítica literaria se ha vuelto una actividad esencialmente vicaria, pues como no se edita casi literatura en el Perú, un porcentaje mayor de reseñas y artículos tiene que ver con libros editados en el extranjero de venta en el Perú y con la capacidad de promoción y marketing de las editoriales españolas. No quiero hacer un planteamiento parroquialista, pero los espacios naturales de producción de literatura y con ellos los de distribución y consumo de crítica literaria están de alguna manera distorsionados. En casi todos los países por encima del cuarto mundo hay un doble círculo: el nacional y el internacional. Aquí el nacional está cada vez más pobre y avasallado, mientras que el internacional florece, hasta donde se lo permite la recesión local. Entonces, si no aumenta aquí la capacidad de editar y la capacidad de escribir –tampoco muy desarrollada–, yo no veo cómo puede superarse este entrampamiento. El segundo problema es el carácter ausente y conservador del público que lee crítica literaria; seamos francos: nos leemos entre nosotros y solo cuando nos queremos mucho.

A.Z. : ¿ Por qué se ha llegado a esta situación?

M.L. : Estas actividades de crítica literaria se han refugiado en los píloros más recónditos del intestino académico. Sólo hay tres facultades dedicadas a los estudios literarios, y dos de ellas se mantienen en el nivel de la subsistencia. De otro lado, el público para estos discursos escritos ha cambiado mucho en los últimos veinte o treinta años, lo cual genera un claro desencuentro. Por ejemplo: varios de los géneros que hoy se reconocen como mediadores arquetípicos en las letras y los lectores aquí casi ni se practican. Las biografías, que son géneros típicos de aproximación a lo literario desde la curiosidad no especializada, casi no existen. Puedo pensar en la

de Manuel Miguel de Priego de Abraham Valdelomar aparecida en el 2000, o la de Valdelomar que publicó Alberto Sánchez en 1961, o la que sacó José Luis Ayala sobre Carlos Oquendo de Amat en 1988, o la de Carlos Meneses sobre Oquendo de Amat de 1973. Pero esto es insuficiente para mantener alimentado el interés de un público, y además las biografías locales tienden a ser un poco secas, austeras y académicas, en el sentido más áspero de la palabra.

A.Z. : Las biografías de Sánchez sobre Valdelomar, Chocano y Flora Tristán son más amenas

M.L.: En efecto, las biografías monográficas de Sánchez, de otros decenios, y entonces prácticamente las únicas del mercado, son más amenas y por eso también han sido consumidas por un público mucho mayor. La gente llega a la literatura primero por las obras, pero luego por las biografías, y eso vale para los muertos y los vivos. Otra mediación entre lo literario y una audiencia mayor es que hoy en el mundo se lee sobre todo libros de estudios literarios que tocan temas que son parte del debate general de ideas, y esto no se da en el Perú.

En síntesis, la biografía es historia y monografía fusionadas al servicio de la literatura. Es así como europeos y norteamericanos han resuelto el problema de introducir debates y mantener la vigencia de lo literario: grandes hombres o grandes temas, que obliguen a las vestales de lo literario a compartir su culto.

La crítica literaria está fuera del debate nacional

A.Z. : Eso significa que la crítica literaria peruana no participa en la lucha política de los universos discursivos.

M.L. : Así es, la crítica literaria está definitivamente fuera del debate.

A.Z. : ¿Cuándo estuvo la crítica literaria dentro del debate?

M.L. : La última vez que recuerdo fue cuando se produce la latinoamericanización en torno a la Revolución Cubana, hecho que coincide con el Boom narrativo hispanoamericano. Allí se fundan 40 años de partido único cubano y 40 años de expansión editorial española. En ese momento,

un hombre como José Miguel Oviedo, desde las páginas de un periódico de la importancia de *El Comercio*, pudo convertirse en el vocero de lo editorial y de lo político-literario, introducir ideas y posibilitar que la crítica literaria se dé alrededor de temas como la Revolución Cubana, la unidad de lo latinoamericano, lo nacional, la burguesía, la modernidad, las nuevas sensibilidades, e incluso el nacimiento de la contracultura. En ese momento, leer reseñas, i.e. crítica literaria, era parte del debate.

A.Z. : ¿En qué momento salimos de allí?

M.L. : En la época de Juan Velasco Alvarado, que fue el periodo de auge de las ciencias sociales. A partir de allí por un largo tiempo el debate literario pasa a ser mucho más sociológico y, pierde parte de su consistencia. De alguna manera, yo también soy corresponsable de eso, por el tipo de trabajos que realizaba y promovía. Pero el paso a la sociologización de los discursos locales no era arbitraria; las obras y los textos a menudo efectivamente eran más interesantes por sus resonancias en lo social que por sus resonancias en lo textual, lo espiritual, lo cultural y en el idioma. En eso el lector, al igual que el cliente, tiene siempre la razón. Ganancia para el proceso social, pero quizás pérdida neta para la literatura. Es probable que José María Arguedas haya sido mucho más seguido por razones extraliterarias, pese a ser tan buen escritor. Cuando ese ciclo de la sociologización se cierra, los temas culturales empiezan a desradicalizarse y pasar de la preocupación social a la sección sociales.

A.Z. : Siempre las condiciones materiales para los que laboramos en esta tierra de nadie han sido precarias, pero hoy son miserables

M.L. Muy. Como no se tiene tiempo excedente, pues 98% de los que se dedican a estas actividades gana mal, trabaja en demasiados sitios, entonces no hay tampoco inversión de lo que Pierre Bourdieu llama capital cultural en estas áreas. Si uno pasa revista a la parte de los libros de crítica literaria, éstos están más vinculados a los compromisos académicos de las personas que han realizado dichos trabajos antes que a la actividad profesional en sí misma. Yo no sé de nadie a quien le hayan pagado por escribir un libro de crítica literaria. Si hubiera un público capaz de comprar dos mil ejemplares de ese producto, estoy seguro que aparecería una nueva crítica literaria. En el caso de los reseñadores de nuestros periódicos, tengo la seria sospecha, por el fondo y la forma de las reseñas, que el libro regalado (al

que por lo general tampoco se le mira el diente) es el único pago efectivo y puntual de ese trabajo.

Canon fosilizado y ausencia de experiencias comunes

A.Z. : ¿Qué relación encuentras entre la crítica literaria y el canon nacional? La estantería del *establishment* tiene libros apolillados porque nadie los lee y hay muchos espacios vacíos; sin embargo, somos incapaces de sacar lo que no sirve y colocar cosas nuevas. Como si fuéramos víctimas de una fosilización invencible.

M.L. : El canon, como estantería, necesita ser reordenado, espolvoreado, rociado con líquido antipolilla y probablemente a medida que la población crece y el tiempo pasa se le debe añadir unas cuantas tablas con ladrillos en uno de los extremos. Eso no ha sido hecho desde por lo menos fines de los años 40 y comienzos de los 50, cuando intelectuales como Jorge Basadre o José Galvez contribuyeron a hacer el balotario con el que todos hemos estudiado. Al balotario se le ha añadido novedades, cómo no, pero no ha sido repensado, a pesar de que un cúmulo de investigaciones ha cambiado por completo la topografía literaria. Hay una especie de tranca política y de ocio que ha impedido que el cambio se procese.

A.Z. : Como sí ha ocurrido en el caso de la historia

M.L. : Así es. Pero eso fue porque con la llegada de los años 70 la historia sustituyó a la lingüística como disciplina piloto en las humanidades. La literatura no tuvo esa ventaja, más bien hace mucho que está sin piloto

A.Z. : ¿Y qué pasa con el canon en el medio universitario?

M.L. : Tiene que ver principalmente con la teoría anglosajona de los *Great books*. La idea es que hay un conjunto mínimo de libros que debe ser leído y si una persona lee todos esos libros y los comprende razonablemente, ella es a su vez parte del canon humano llamado la elite educada. En el caso peruano esto no ha sucedido. No porque hubiera una gran lucha contra la idea, sino porque la idea básica de que comulgar con un conjunto de libros es formador y positivo no existe. Aquí no hemos llegado a la idea explícita y, más importante, oficialmente sancionada, de cuáles serían estos libros. Sin embar-

go ha habido algunos ejercicios: la serie de doce tomos Biblioteca de Cultural Peruana dirigida por Ventura García Calderón y patrocinada por Oscar R. Benavides en 1938, hoy bastante marginal. Aunque la idea de Grandes Libros hoy se ha ampliado, no ha variado en lo sustantivo: es el mismo corpus de los años treinta que se sigue manteniendo, ampliado. Cuando Julio Ortega quiere hacer el experimento de los cien libros peruanos de la Biblioteca Peruana, auspiciada por el Gobierno Revolucionario del Perú, dicho esfuerzo inevitablemente cae en un torbellino heteróclito, en una complicación de géneros distintos y demuestra la imposibilidad del proyecto al tener juntar novelas como *Duque* con antologías poéticas y tratados lingüísticos y sociológicos: no había manera. Una cosa última como los cincuenta libros que todo peruano debe leer de la revista *Caretas*, del 2001, es un ejercicio de tecnoburocracia orientada hacia lo obvio –con alguno de los propios autores recomendándose a sí mismo con cincuentenario candor–.

A.Z. : ¿Es necesario un canon literario?

M.L. : En el Perú sí. No sé que contestaría si estuviese sentado en California, Vermont o París. En el caso peruano, lo que nos falta a la población son experiencias comunes, experiencias capaces de cortar a través de la clase, la etnia, la raza, la geografía, la economía, e incluso de la experiencia personal. Ya que no todos los grupos hacen servicio militar obligatorio, ya que no todos van a las mismas escuelas estatales, por lo menos que todo el mundo lea los mismos libros. Yo creo que existe un canon narrativo desde los años 60 hasta la fecha. Ese canon se forma a la sombra de las editoriales españolas, sin las cuales no es posible hablar de literatura peruana en el último tercio del siglo. Las preguntas es si ese canon no está dejando fuera más de lo que pone dentro. Creo que el poder de comercialización y marketing que tienen quienes promueven los valores de la literatura, entendida como “prosa de mercado” va evitando el avance de otros textos y de otras cosas. Estamos en una guerra por los lectores, por el mercado. ¿Por qué una novela como *País de Jauja* no logra entrar de una manera más significativa al mercado? ¿Por qué las novelas más vendidas siguen siendo novelas escritas hace 30 o 40 años? ¿Por qué no se logra constituir un circuito comercial, crítico y literario sobre lo más nuevo? Volvemos al tema inicial: con un empobrecimiento de la sociedad y otro de la producción literaria no puede haber esa reestructuración que queríamos de los estudios literarios. Además del repliegue, los estudios literarios comienzan a volverse cada vez más

pasadistas; tú estás trabajando el siglo diecinueve, yo estoy trabajando los inicios del siglo veinte, casi no conozco de nadie que esté trabajando bloques más o menos amplios de la actualidad.

A.Z. : Quizá porque nos sentimos más seguros analizando periodos donde nuestra actividad y la literatura ocupaban un papel más importante en la sociedad

M.L. : Sí, pero además está una injusticia adicional de la globalización. Injusticia bienvenida en este caso: el acceso a todas las literaturas del mundo en los grados que se viene produciendo hoy empieza a socavar esta idea de los corpus literarios nacionales. Sobre todo si la idea de lo nacional no está completamente formada en la cabeza de una elite académica, intelectual deseosa de ser nacional (allí está la parábola del escritor Bellatín, feliz de haberse retransformado en mexicano para obtener los éxitos que le correspondían). Entonces, en el Perú si se le retira el ámbito de lo nacional a la literatura, estamos en el reino del mercado: lea usted la novela más interesante o más divertida. Cuando las cosas llegan a ese punto, la competencia internacional es devastadora. No se me ocurre un narrador peruano vivo que para mí se sostenga frente a mis escritores favoritos del resto del mundo.

La provincia no existe

A.Z. : Volviendo al canon en el Perú, vemos la presencia importante de escritores provincianos a lo largo de la historia. Sin embargo, en los últimos veinte años esa importancia disminuye drásticamente

M.L. : No lo creo. En poesía hay varios nombres importantes... Pero más importante que el registro civil, creo que lo que está pasando es la desprovincialización del Perú. Siento que no es tanto que estén desapareciendo los escritores de provincia...

A.Z. : Sino la provincia misma...

M.L. : Así es, pero no solo la provincia sino lo provinciano. Primero, porque todo está a una hora de avión, o menos de 24 horas de bus; segundo, porque las diferencias culturales entre las periferias limeñas y la provincia ya no son tan grandes, y lo mismo vale para las capas medias, en el

sentido de pequeña burguesía, limeñas y provincianas. En este sentido, el Perú se ha homogeneizado mucho. Creo que ya hay numerosos provincianos que no dicen serlo simplemente porque no lo consideran necesario y numerosos limeños que deliberadamente trabajan de provincianos. La dicotomía limeño/provinciano se ha vuelto *modus operandi*, mucho más que marca definitoria de identidad. Ya nadie en la literatura vive en ninguna provincia, la gente dedicada a estas actividades vive mal que bien en un espacio no geográfico, pero real. El espacio virtual es la provincia. Yo paso los fines de semana que puedo corriendo olas en la provincia de Cañete. Si decido quedarme durante un tiempo más largo, estoy en la provincia. Si el viaje es corto (una hora y quince minutos para llegar y otro tanto para volver), no estoy en la provincia. Yo creo que esto se da mucho. En San Marcos he tenido alumnos y amigos, también tuyos, que tomaban el bus de Cerro de Pasco dos veces por semana para escuchar clases y otro que podía tomar el avión desde el norte una vez cada semana. La idea de provincia está desapareciendo.

El futuro de los estudios literarios peruanos es la emigración

A.Z. : Hubo un intento de fundar una teoría literaria latinoamericana hacia mediados de los años 70 con autores como Roberto Fernández Retamar y Alejandro Losada. Sin embargo dicho proyecto fracasó. Lo que sí se logró fue una serie de categorías que se construyeron a partir del análisis de ciertas obras: la heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar analizando la obra de Arguedas; la transculturación de Ángel Rama analizando el impacto de las técnicas vanguardistas en la narrativa regionalista. Ambas categorías presuponían la escisión cultural como signo central de las culturas hispanoamericanas y la persistencia de una cultura tradicional. Hoy ambos presupuestos se están modificando por la posmodernidad y la globalización, entonces: ¿dichas categorías estarían hoy parcialmente desfasadas?

M.L. : Yo creo que siempre estuvieron desfasadas sobre todo en la literatura. Tanto las ideas de Cornejo Polar como las de Rama son aplicaciones de categorías que ya circulaban mucho antes en otras disciplinas. Aníbal Quijano y otros científicos sociales hablaban de heterogeneidad estructural años, largos años antes de que Cornejo usara dicha categoría. Cornejo lo

aplica con bastante éxito al ámbito literario. Yo no estoy muy de acuerdo con ella, pero debo reconocer que ha convencido a mucha gente con esto de lo heterogéneo, lo disyuntivo, lo híbrido.

A.Z. : Decir que la literatura peruana es heterogénea o es una totalidad contradictoria es decir poco ahora

M.L. : Es no decir nada. Hubo un momento en América Latina en el cual se pensó que una observación cuidadosa de lo nuestro podía dar luz a nuevas formas de pensamiento. La idea es robarle el fuego a los viajeros y entomólogos varios de la época colonial y el siglo XIX. Eso pasó desde comienzos de siglo. La segunda etapa ha sido que la importación de métodos, en abstracto, podía servir para, aplicando estos métodos a nuestra propia realidad, descubrir por medio de ellos cosas que no hubiéramos podido ver sin ellos. El método no ha ayudado a ver mejor, en el mejor de los casos ha ayudado a algunas personas hábiles en el manejo de los métodos a ver mejor...

A.Z. : y a verse mejor...

M.L. : (risas) También. Sin embargo hay trabajos donde las nuevas miradas han ayudado mucho. En este momento la versión botánica y la metodocéntrica no están dando mucho. La cuota de recursos humanos, de tiempo, dinero y talento dedicados a esta actividad hoy en el Perú es muy reducida para producir ningún cambio.

A.Z. : Entonces, ¿no existe futuro para esta actividad?

M.L. : No aquí. Por el momento el área de crecimiento y expansión de esta actividad es la emigración. Una manera menos pesimista de decir esto es que ya somos un país exportador neto de estudios y críticos literarios, como lo hemos sido de médicos y otros profesionales a largo del último medio siglo. Este país es el que le ha dado al mundo a Julio Ortega, al crítico Mario Vargas Llosa, a José Miguel Oviedo, a Susana Reisz, y podemos seguir con no menos de 30 nombres importantes, sólo en los Estados Unidos. Pero se debe constatar también que el atractivo de lo latinoamericano es mayor que el de lo peruano, y el de lo mundial, para quienes dominan el inglés, mucho mayor que el de lo latinoamericano. Esto nos lleva a otro tema: en qué medida dedicarse a hacer libros como los nuestros en el Perú sobre el "sujeto esclavista" o "poeta vanguardista" no son ya variantes de la fabricación de retablos en algunos

barrios de Ayacucho o del Cuzco. Viejas artesanías que reelaboran (y por tanto en cierta medida desgastan) los valores propios y mantienen por poco dinero, y por poco todo, encendida la llama de una tradición. Allí casi le pegaría una etiqueta: “estudios literarios tradicionales”.

A.Z. : ¿Se podría buscar una ruptura del carácter tradicional de nuestra actividad con una mayor articulación y participación en debates internacionales (los estudios subalternos, la teoría de lo postcolonial, los estudios culturales) o esto significaría seguir reproduciendo el patrón de importación de modelos y fortalecimiento de la dependencia? En el medio hay cierta reticencia a emplear dichas herramientas, hay como un refugio en la idea de que lo latinoamericano ha creado sus propias herramientas y que estas bastan.

M.L. : Eso es un cuento chino moscovita. Los críticos latinoamericanos no han creado sus propias herramientas. Yo estaría de acuerdo con la primera parte de tu pregunta. He tratado de seguir el debate y el trabajo de los estudios culturales, pero la verdad es que no encuentro aquí una masa crítica suficiente que vaya en esa dirección. Si grandes imperios intelectuales como los de los psicoanalistas de este país que tenían todos los recursos, todo el prestigio, al final no lograron producir una entrega académica importante y sostenida, mucho menos podrán hacerlo los modestos trabajos literarios.

La crítica literaria es una actividad de carácter

A.Z. : ¿Qué es lo políticamente incorrecto en un crítico literario?

M.L. : Siempre la mala prosa, en el sentido de prosa no imaginativa. Lo peor, pensando en un crítico periodístico, es la novelería. Esta obsesión por el aspecto novedoso de lo nuevo, es lo que más frivoliza y deteriora la actividad.

A.Z. : ¿Por qué?

M.L. : Porque es el signo más claro de la ausencia de los elementos centrales de la crítica literaria: el gusto personal, el sentido de la perspectiva histórica, el escepticismo educado, la distancia frente al entusiasmo. Una serie de valores que en varios casos notorios del Perú de estos años han sido completamente perdidos. Lo que tenemos es una excesiva atención a los

folletos de propaganda editorial: cada mes aparece un novelista llegado del exterior que es la gran revolución.

A.Z. : Un Joyce nace cada semana...

M.L. : Y aterriza en el Perú. Está el crítico literario que se traga estas cosas y las repite inconscientemente. Segundo, hay otros que tienen el vicio de considerar que todos los poetas que recién llegan son mejores que los que ya llegaron, lo que Sánchez llamaba la efebolatría. Yo creo que los peores vicios son los defectos de carácter. La crítica literaria es una actividad de carácter. Quien ejerce la crítica literaria debe presentar una personalidad y un gusto con el cual el crítico se compromete a seguir adelante, que es la *interface*, como se dice hoy, con sus lectores. Si hoy extrañamos a José Miguel Oviedo en la crítica semanal es porque era un hombre con un gusto y un carácter definidos, que no tenía problemas en expresarlo y en llegar a caer antipático por ello.

A.Z. : Predomina ahora la crítica ditirámica que quiere quedar bien con el autor y la editorial...

M.L. : Claro, es el vicio cortesano y virreinal: un crítico que quiere quedar bien con todos. ¿Cuál ha sido el último ataque feroz y devastador contra un libro que ha aparecido en una publicación periódica? Probablemente, las opiniones de Enrique Ballón en *Hueso Húmero* 35 (1999) sobre un libro de Birger Angvick.

Belle époque y revolución

A.Z. : Muchos de tus libros analizan problemas literarios y políticos vinculados con el periodo de 1900-1930, ¿por qué el interés constante por ese periodo?

M.L. Considero que son los años más importantes no sólo del siglo veinte sino probablemente de toda la literatura peruana. En esas tres décadas, del novecientos de Eguren a los años 20 de Vallejo, cabe la mejor poesía, y la fundación de los corpus en todos los géneros. Pero sobre todo es la poesía, el género que yo más aprecio, son los años 20 de la poesía y parte de los 30. Probablemente lo que va de los años 60 a los años 90 sean las tres décadas de la prosa en el Perú. Además, porque de alguna manera me interesan mucho los procesos sociales, 1900-1930 y + es la distancia perfecta para

mirar las cosas con cierta perspectiva sin tener que ser un historiador profesional. En lo fundamental hay un tema puramente estético, me gusta mucho la época: son los años heroicos, una mezcla de *Belle époque* con etapa revolucionaria.

A.Z. : También, los grandes ensayos están en ese periodo, los de García Calderón, Riva- Agüero, Basadre, Mariátegui, Haya...

M.L. : Sin duda alguna, pero el dato estético es lo decisivo. También hay algo de nostalgia conservadora por un país donde todo parecía estar en su lugar, y todo parecía ser posible (la famosa posibilidad de Basadre).

La idea de la generación del 60 no significó nada

A.Z. : ¿Te sientes miembro de la Generación del 60, eres parte de ese rótulo?

M.L. : *Not really*. Al comienzo me gustaba. Uno olvida que para los jóvenes es muy importante pertenecer a algo más amplio que uno mismo. La mayoría de los del 60, hoy también sesentones, son cinco años mayores que yo. En lo personal, nunca perdí de vista el carácter práctico de la denominación, una manera de vender varias cosas juntas. Pero digamos que mis amigos Hinostroza, Cisneros, Ortega, Hernández y yo jamás nos hemos pegado trancas para llorar de felicidad por ser miembros de una generación poética. El método de producción de generaciones es ineficiente. Quizás sirve para ayudar a sobrevivir al buen poeta que necesita apoyo comunitario, como en el caso de Enrique Verástegui o Jorge Pimentel; pero, por lo general, introduce más contrabando que genuinos productos, como en el caso de casi todos los demás. Con el cuento de lo generacional se nos vende nueve chirimoyas con yaya y solo una que es interesante. Un ejercicio literario que alguien como Rubén Quiroz debería practicar, ahora que está de antólogo-panclasta despiadado, es una contabilidad generación por generación para ver cuántos han mantenido el interés del público, de los editores, de los antologadores. No sé si esa gente que se salva podría haber avanzado sin ese contexto.

A.Z. : ¿Te sientes aislado como poeta, la escritura de la poesía es un acto solitario en tu caso?

M.L. : No me siento aislado. La idea de la generación nunca significó mucho y hoy no significa nada. Pero la idea de una sociedad de poetas - vivos- es muy importante para mí. Yo casi no podría escribir sin el referente y la retroalimentación de otras personas que escriben en torno a mí, con las que comparto una comunidad profesional. Alguna vez a comienzos de los años 70 tuve la suerte de que Rodolfo Hinojosa me invitase a botar un poemario íntegro a la basura, lo cual es uno de los grandes favores que una persona le puede hacer a otra en esta vida. En estos años no publico ni declaro terminado algo si no se lo enseñé antes a Mario Montalbetti o a Abelardo Oquendo. Esto es muy importante como diálogo, como revisión. Las conversaciones con Julio Ortega y Pablo Guevara son muy importantes. También ciertas lecturas. Tengo una especie de antología permanente en casa, leo los poemas de, por ejemplo, Santibáñez porque me interesa el proceso profesional que se está dando ahí, como un arquitecto le mira los planos a otros. Esto es indispensable para mí.

A.Z. : ¿Tus trabajos sobre la vanguardia han influido en tu manera de concebir y practicar la poesía?

M.L. : Muy poco. Yo no me he acercado a los poetas vanguardistas porque crea que son grandes poetas. Creo que la familiaridad con estos cuarenta poetas ha modificado muy poco mi visión personal de quién es bueno y quién no es bueno. Me ha hecho descubrir a Juan Luis Velázquez, que me gusta mucho, y me ha hecho replantear mi gusto por Xavier Abril, poeta al que antes resistía y hoy aprecio. Fuera de eso no ha habido un gran cambio. Me he acercado sobre todo porque son la parte más importante del decorado de una época importante.

A.Z. : ¿Qué poetas han influido en tu obra?

M.L.: En mi primera fase Ezra Pound, T.S. Eliot y los anglosajones, creo que por la apariencia de libertad creativa que tenían y porque su culturalismo permitía movilizar recursos muy variados sobre la página poética. En mi segunda fase, digamos estos últimos 20 años o más, José Lezama Lima, Martín Adán y Jorge de Lima, por su capacidad de imprimirle pautas de sentido al desorden, y disciplina a la desolación. Ahora último, desde que publiqué *Trópica cantante* estoy avanzando por el luminoso sendero de Henry Michaux, Francis Ponge, franceses más reflexivos que discursivos, estilos que permiten aprovechar la experiencia. Este último, en parte compartido

por algunos prosistas como Pascal Quignard, es el tono que me interesa actualmente, los textos que busco y que leo. Pero escribir la poesía es sólo una mínima parte de mi experiencia poética, digamos un 5%; el otro 95% se va en leer la poesía, traducirla, discutirla, extrañarla.

El surrealismo no es vanguardismo

A.Z. : ¿Por qué no se incluyó en tu antología de la poesía vanguardista peruana la obra de César Moro y E.A. Westphalen?

M.L. : La visión de lo vanguardista es distinta de la visión de lo surrealista. Un surrealista es una persona que tiene una estética de la elaboración interior, una estética de la destrucción de las categorías establecidas. En contraposición, un vanguardista es un exteriorista por definición y es un hombre enamorado del orden establecido, sobre todo del nuevo orden establecido. Sus textos suenan completamente diferentes, sus búsquedas van por caminos irreconciliables: los vanguardistas no practican el amor loco, casi son indiferentes a las mujeres y a los hombres. Los vanguardistas no son cerebrales sino pretenden ser meramente corazón y ojos, los vanguardistas no practican la escritura automática ni tienen el menor interés por André Breton. Más todavía, nuestros vanguardistas que están más cerca del ultraísmo español que del vanguardismo francés de Guillaume Apollinaire, en el cual podría discutirse una confluencia surrealista.

A.Z. : Existe una mirada simplificada en ciertos críticos poéticos que extienden el vanguardismo como un elástico sin fin de tal manera que prácticamente no hay poeta peruano que no sea vanguardista, ¿qué piensas de ello?

M.L. : Ese es el horror al vacío que heredamos de los nazca, cuyo correlato en lo intelectual es el horror a lo particular concreto: nada debe quedar suelto, todo debe quedar incorporado.

Las viñas de la ira se pasmaron en el Perú

A.Z. : En un ensayo del 82 planteabas que el tema de la migración en sí mismo era inexistente en la literatura peruana, ¿has modificado esta visión?

M.L. : Creo que de alguna manera *País de Jauja, Ximena de dos caminos* y algunos otros textos empiezan a enfocar el tema, y en esa medida a desmentirme. Sin embargo, la experiencia sigue subrepresentada. Creo que la experiencia de la migración ha sido tan devastadora, empobrecedora, proletarizadora, desconsoladora, que nadie se resigna a considerar que ese sitio, ese recodo de la soledad y la pobreza donde ha caído es el final de la migración. Hay una resistencia interior a cerrar el proceso y en ese estado de ánimo no hay posibilidad de miradas hacia atrás. No se ha creado en el país el estado de ánimo necesario para desandar en el interior de la persona el camino de la migración y poder, para citar a Eliot, conocerlo por primera vez.

A.Z. : Pero hablábamos de la desaparición de la provincia, ahora ya no hay de dónde salir, ¿cómo esto afecta al tema?

M.L. : Esto es consecuencia del pasmo del tema, éste se ha demorado mucho. La novela tipo *Viñas de la ira* peruana debió aparecer más o menos entre los 60 y los 70. Sin embargo, yo no pierdo las esperanzas de que alguien comience a escribir sobre una infancia de la migración.

Hoy lo andino es lo hispánico

A.Z. : De alguna manera la Guerra con Chile destroza el proyecto nacional limeño criollo que estaba gestándose; de alguna manera también la guerra interna del 1980 al 1994 destroza esta idea de una comunidad nacional, integrada y moderna. En el caso de la Guerra con Chile, casi inmediatamente después hay una considerable cantidad de textos literarios que abordan las consecuencias y los nuevos sujetos sociales revelados por esta guerra, en nuestra experiencia más reciente de guerra esto no ocurre, ¿por qué?

M.L. : Porque esta guerra no ha terminado. La parte militar ha concluido, pero la parte social sigue intacta. Todavía los peruanos nos sentimos muy incómodos los unos con los otros. La parte de la violencia ha quedado por el momento en manos de los delincuentes. Como lo sostuve a su debido tiempo, Sendero Lumino no tenía más posibilidades de tomar el poder que los delincuentes violentos del Perú hoy. Su verdadero papel ha sido ser la expresión sangrienta de una violencia social estructural, de un malestar entre las

relaciones de la población. En cierta manera esa guerra silenciosa que detecta Alberto Escobar en *Todas las sangres* sigue ahí. La Guerra con Chile fue un trauma claro, una pateadura con un antes y un después; en el otro caso estamos ante un profundo malestar no procesado.

A.Z. : Esto nos lleva al fantasma de la cultura andina. ¿Consideras que todavía es lo andino el signo central en la definición de lo nacional?

M.L. : Yo creo que sí. Lo andino sigue siendo un componente esencial. Sin embargo, a medida que conocemos más, que la mirada sobre lo nacional envejece y se agudiza, vemos que eso que llamamos lo andino es cada vez más hispánico. Una vez producida la migración del campo a la ciudad y la proletarización consiguiente, las fiestas andinas, los bailes andinos, la pintura andina, todo lo que llamamos lo andino es el sector más hispánico de lo nacional. En muchas localidades es mayor la hispanidad de lo andino que el elemento no-hispánico de lo andino.

A.Z. : ¿Cuál sería ese rasgo común que marca como hispánico lo andino?

M.L. No estoy pensando en un rasgo global. Es un común denominador caso por caso: cuando miro las polleras, escucho y miro la música, la artesanía, el baile, la fiesta, la forma todo eso es tan hispánico. Ha sido el antihispanismo de nuestro mundo intelectual el que ha soslayado esta dirección de la mirada.

A.Z. : Todo esto descansa en una nueva lectura del periodo colonial...

M.L. : El Perú ha vivido una época de profunda revalorización de la época colonial. Yo he crecido en una época en la que lo colonial era la parte siniestra de lo nacional, la negación misma de la nación, y hoy vemos cómo en el psicoanálisis, la lingüística y la historia, la teología, en tantas disciplinas, la Colonia viene a ser este fabuloso mundo ordenado por un pacto colonial donde las leyes y las costumbres de los pobladores eran mucho más tolerantes y menos canallas que las republicanas. En ese contexto lo hispánico de lo andino empieza a emerger. Espero no estar diciendo alguna barbaridad posmodernista, pero es así como yo lo percibo. En ese sentido, ese conglomerado de lo andino hispánico y de lo prehispánico que ciertamente está ahí, lo que Rodrigo Montoya denomina "lo prehispánico recreado", es lo más significativo de lo que tenemos, dejando de lado la Amazonia, y es de una riqueza con la cual no podemos competir en las grandes ciudades.

A.Z. : Esta interesante resemantización de lo andino constituiría, entonces, lo más significativo de lo nacional...

M.L. : Así es. Las realidades nacionales están ahí, y para quienes quieren ser como los europeos, la tienen servida.

Cuarenta huesos en el camino

A.Z. : *Hueso Húmero*, que acaba de publicar su número 40, es la revista de letras y artes más importante que se edita en el Perú. Tú eres uno de los fundadores. ¿Cómo fueron los orígenes de la revista?

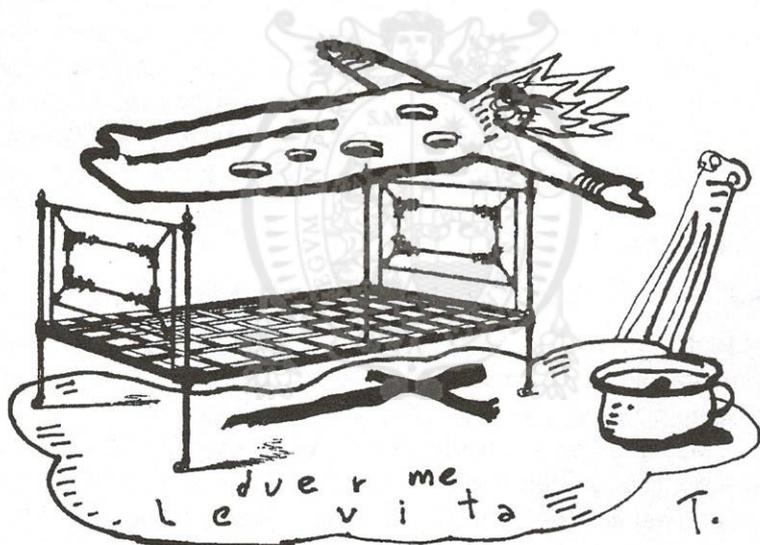
M.L. : Esa aventura comenzó como comienzan tantas revistas: “no hay una revista y nosotros debemos hacerla”. Además nosotros teníamos una editorial funcionando y eso facilitó las cosas. Tanto Abelardo Oquendo y yo hemos sido y somos muy amigos de la idea de revista, del formato llamado revista. Oquendo venía de una experiencia importante en ese campo como coordinador de *Amaru*, y yo había participado en algunas revistas juveniles. La amistad y el entusiasmo de Luis Loayza, Mario Montalbetti y Julio Ortega fueron muy importantes.

A.Z. : ¿Tenían un proyecto colectivo?

M.L. : No, ni un plan, ni un proyecto. Éramos amigos que nos reuníamos, o manteníamos contacto, y la revista fue un vehículo para compartir sobre todo en el terreno del gusto. Permitted a cada uno desarrollar un camino propio. Más que una revista para lectores, era una revista para escritores. Loayza ha publicado buena parte de su obra creativa reciente allí, yo también. Era una especie de camino a los libros. José Ignacio López Soria ha desarrollado todas sus polémicas filosóficas en la revista. Yo la he usado mucho como vehículo de mis indagaciones en teoría del arte, también en crítica literaria. Pienso que esta experiencia ha tenido altos y bajos muy relacionados con la disponibilidad de tiempo. Con los años la revista se fue haciendo más institucional, las relaciones con las redes académicas fueron mejorando progresivamente, pero se debilitaron los lazos con la calle joven. La revista más que un estado de ánimo como *Colónida*, o una tarea heroica como *Amauta*, ha sido un placer y un lujo compartidos con un conjunto de personas.

A.Z. : ¿Cuál consideras la constante más significativa en estos cuarenta números?

M.L.: La apertura a todo lo novedoso en lo local, la posibilidad que escritores y críticos extranjeros, sin mayores vínculos con la comunidad local, presenten sus trabajos en el medio, y el revelamiento de poetas jóvenes. Claro que hoy ese joven poeta brillante con su manuscrito bajo el brazo no llega porque en el camino revistas más jóvenes como *Ajos & Zafiros* le meten cabe y lo atrapan. Cada vez es más difícil obtener inéditos creativos de calidad.



a
&
z

CREACIÓN



Σ
ϕ
S



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

 Carmen Ollé

¿Quién te ama, Mishima?

La rutina, esa enemiga, si tú y yo
 caminamos de la mano
 o si tú y yo nos sentamos en un café
 a filosofar
 filosofías de viejos harapientos,
 marido y mujer al fin y al cabo,

en la Martinica vivió Juan del Diablo
 pasé mis años adolescentes en una embarcación de vela
 como la de él
 la oreja pegada a la radio,
 has bajado los párpados cansada de oírme
 el mismo tema,

fue Morita –entonces digo- el discípulo, quien le
 asestó el golpe de gracia, ¿sabes? fue un mal golpe,
 ahora no hay nada más que hacer sino olvidarse de él...

Voces extranjeras se confunden con los rugidos
 de las olas
 -ninguna es como tú, ninguna alcanza
 tu pequeñez, querida...y
 -cómo odio ese sol

a las tres de la tarde-
tus ojos vuelven a caer, son los
de un dios tibetano.

¿Fue sólo el vino lo de aquella vez? ¿Lo crees?
¿Sólo el vino? Quizá, acaso fuera el vino
y sólo eso...

pero cada botón de tu blusa era uno menos y uno más
como a mí me gusta,
una tanga negra entre tus piernas
negra, un poco sucia,
como me gusta,

y ya no era yo sino otra
en la goleta de Juan
en la mismísima isla de mi infancia
el sol ya se había ocultado como ahora
y las brujas bajaban a mi dormitorio a recoger
los papeles regados
el diablo duende escondido en el empotrado
detrás de la cortina
de noche
mi desidia ha de arrancarte mil dudas
cualquier elipsis por la que mi entendimiento
huye hacia la nada oscura
te hace daño a ti que has vuelto
de la traición al mar,

cruzas el mar con el jeep y cada ola
te hace soltar una carcajada purpúrea
los cabellos llenos de arena
la ropa pegada al cuerpo,
pendes de la absoluta ilusión.

-Otra ola más- gritas, ebria de dicha
me acerco desde la orilla y trepo
olvidada.

¿Qué viajeros, qué poetas se perdieron en el tiempo
los océanos, los médanos,
las hogueras encendidas
el sable en alto...
Morita?

Otra ola más y estaremos perdidas.



 **Rocío Silva Santisteban**

Tiempos de carencia

Domingo. Despierto con el ruido del mar golpeando la pared del acantilado tengo el libro de Eliot sobre las piernas al frente, en la cuna, la niña infla los cachetes y parece que va a pronunciar la magnífica palabra. Pero sólo gime y solloza. La llamo por su nombre ella restriega sus ojos con las manos regordetas y desde mis piernas la extraña sonrisa de Mr. Thomas Stearn es una censura, una amenaza la niña lanza un grito aprieta los dientes, las encías enrojecen y yo apaciblemente sentada sobre una manta me convierto en la voyeur de ese placer. Puja, hija mía, puja esperemos con los dedos entrelazados la sentencia. Mr. Thomas Stearn partido en dos por la solapa del libro me mira fijamente el iris claro típico de los perversos y la sonrisa de los bancarios, agestada. Dime algo, por qué no me dices nada. Habla y sigue pujando hasta que puedas contar tus excrementos o tus muertos no se sabe cuántos son ya, mantienen un sabor misterioso que sólo se siente en el fondo del paladar. Las plazas se llenan de visiones y de sombras, ojeras tras ojeras en las colas por un kilo de azúcar una miga de pan.

Todos estamos aquí con nuestras manos lacradas.
Extiende una vez más esas manos. Implora. Reza.
Yo abro las piernas y dejo
que él fornique sobre mí como un cerdo
como un cerdo rosado
—frota tu sucio placer, ifrotámelo!—
por un kilo de azúcar
una lata de leche.
Puja, hija mía, puja
es lo único que me interesa, eso
y rayar esta hoja en blanco
el olor de amoníaco en la batea
y la mitad de un pollo muerto.

Piojos

Me sacó los piojos a las dos de la mañana
mi bata blanca se mancha de estrellas negras
sobre la silla del comedor veo un mandil
recuerdo:
una niña llena de llagas, asmática, en la puerta del colegio
esperando para siempre a su papá
me dicen que ta ta ta tan: eres una mujer de éxito
—¿sí?, ¿de verdad?, no lo creo—
quiero que salgas en el *who is who*
vanidosa comento que quizás eleve mi autoestima
(es un chiste estúpido
por la noche tengo que bañarme
para dejar de llorar)
me equivoco
esos son los grandes pecados
una piojosa sale en The Perú Report

ite envidia!— me dicen las chiquillas
las miro con compasión
hablo y engullo comida, los críticos literarios
escriben sobre la voz operística que lamenta su gordura
y no saben qué hay detrás de cada gramo de grasa
trabajo como todas, como todas me levanto
y lloro como todas alguna vez lo han hecho
como todas alguna vez lo dejaron de hacer
me saco los piojos
me rasco los sobacos
y me miro en el espejo con el vaho del baño
adherido como carca
—icochina!—
—deja de ser dramática—
los rituales repetidos, quizás otras
lloren por el hambre o por el cuerpo en descomposición
es absurda la frivolidad de este sufrimiento, lo sé,
estudio el sistema sexo-género
la ciudadanía y la individuación
pero más allá de mi razón
algo supura
es el moho, la carne podrida, corroída
está adentro
la cociné con paciencia
con cada error
(hay tantos nombres propios)
torpezas que escondo como los piojos
y por más que rastrillo mi cuerpo centímetro a centímetro
no encuentro aparentemente nada
nada de nada
pero están ahí, ahí están aunque no los vea
todos se esconden en esas zonas oscuras
me arden me pican me vuelven loca.

Roxana Crisólogo

yo que volvía de una prisión
más lacónica que la palabra
me bastará con que me sirvan
lo indispensable para doblegar
mi esquina abarrotada de vasos
la música anclada en un cemento
ribeteado por un horizonte
sin manzanas donde disparar
como un caracol repetiré el rechinar
de dientes enjaulado en los edificios
a la hora que la luna digna recostar
su carga de hueso sobre mi hombro

1

Las luces huían por los fillos del cielo a unos ojos
en cada ventana espero un nombre o una luz
que no sea una escalera para salir una llave para entrar
pero el camino ascendía arropado bajo unas llantas negras
la noche encasacada enmascarada que duerme a mi costado
desconocida vuelve sus faros de estrellas como conchas al mar
de cemento y muros duros ¿paredes o espaldas? ya ni sé
fortalezas espaldas -madre- enumerado en la arena
que los cangrejos remolcan con su tenazas de esponja
una vez más me hallo como escondite con la mano
en el costal el cuello del puñal bajo el mango acerado
dispuesto a discernir contra vientos que juegan a desaparecer
todo rastro y parecer del concreto -hojalata eso es todo-
La luna dibuja una mano con destinos indescifrables
o quizás una virgen que huye según la leyenda a lomo de burro

¿qué cráneo brillará para nosotros -héroe- resurrección?
no distingo A oscuras los bultos empiezan a repartir
sus paquetes -que la buena suerte caiga sobre nosotros
hermano- Apaciguados en los hombros discretos en la sonrisa
intentando detener al camión que les cambiará la vida
discretos hasta el horizonte siempre discretos.

7

Lima no puedo desprenderme de ti no puedo hablarte
teniéndote de espaldas mirando la más dura
de las paredes
Las señales que se avecinan sólo empujan autos
que se concentran en raudales de humo que no contengo
ni disipo
en las inconmensurables tintas que ya intentan
vestirme como el termómetro de un discurso
por demás agotado
Lima yo sólo quiero el naranja que me trae
la buena nueva de repartir los fluidos primordiales
en la cresta de estos cerros de abanico
El puesto del gusano en la gasolinera
El roedor que tiende su cola de extremidades laxas
y huye desesperado a derretirse en las costas
amarillas de cualquier carne
A ti espero llegar percibiendo nada menos que
mi cuerpo condenado a la inexactitud de la arena
convertido en la arena de los párpados
que todo lo ven.

 **Grecia Cáceres**

Espejos de niebla

La cabeza como una alta torre en medio de las aguas.
Un cielo abierto, gris y extraño. Las apariencias engañan y todo
en esa sombra clara, es periferia.
Hundido, alto y enhiesto a pesar del viento recorre la ceniza
los pasadizos callados, las azoteas desperdigadas,
las escaleras empinadas.
En un instante de luz sale la noche y todo se vuelve uno.
Noche innumerable llena de susurros y de voces. Todos
los prisioneros
de abajo cantan sus penas y las quejas se enredan a la
negra red que rodea
la torre.
La olas baten sus flancos delicadamente dibujados por la luz
escurridiza
del barco que pasa fantasmal e incierto como su ulular
estridente.
La pequeña barca de pesca azul acosta como una
esperanza remota
a la playa gris. Transporte de carga, pesados sacos llenos de
lo que viene de allá.
Una mezcla de alimentos y materiales diversos, ninguna
carta, ningún mensaje o arma
que sirva de algo para nadie. El silencio se quiebra de agua y
de cielo agitado.
Una noche clara, una de tormenta, un día gris y sucio, un día
de luz lejana y turbia, ajena.
El tiempo que no se mide se escurre, sin dejar traza, por el
desagüe defectuoso de la torre.

Pesadilla, construcción nefasta, instrumento de una
venganza ciega que da golpes al vacío
y luego se inmoviliza, acusadora estúpida de la nada que
corre como el viento alrededor del edificio negro.

Un rayo podría destruirla, una ola inmensa y salvadora, una bomba
cósmica, el ataque de los piratas que ven tesoros infundados en cual-
quier isla. Lo que sea por desaparecer esa herida sucia del mar, ese
defecto horrible que desfigura el océano y la tierra cercana.

Pescadores y marinos la ven estremecidos de horror cuando pasan y
desvían de inmediato la mirada.

Algunos pájaros reposan sus alas pero no se quedan mucho tiempo,
como si sintieran la atmósfera fétida de los calabozos. Para qué seguir
en su cuerpo vivo alimentando el encierro espantoso y la infelicidad
certera.

La torre se alza a pesar de todo, como una maldición infinita que se
alimenta de la nada fecunda que ya ni siquiera es odio o miedo que un
día la edificaron para evitar al mundo un peligro menor que el de su
sola existencia.

Cómo ese cielo se desfigura, se rompe en trazos inútiles, dejando pa-
sar una luz tierna y melancólica. La vasta playa se extiende alrededor.
No hay huellas de pies ni de caracoles. El agua va y viene dejando un
espejo brillante a su paso. La espuma del color del cielo es incolora.
Cuando la toqué, el agua desapareció dejando un montículo de sal en
la palma de la mano. Más allá pájaros, gritos en el viento. El sol va y
viene manchando la arena. No hace frío, el viento se plasma sobre la
duna y se retiene. Allí a lo lejos una silueta se forma del brillo de las
aguas que se mueven. La silueta parpadea dentro de mi visión inexac-
ta. Cada vez más cerca y menos nítida. Las nubes se apartan y de
pronto todo el paisaje enceguece y desorienta. El ruido de la ola se
hace preciso, los pies se mojan lamidos por sus residuos. El aire titila
encandilado de luz y de la neblina fina que el océano deja flotar como
bruma. Mi rostro húmedo se seca al instante, la piel se estira bajo el
efecto de la sal. Cuando las nubes se cierran nuevamente nublando la
playa ya no hay nada. Ni silueta, ni traza alguna sobre la arena. Algu-
nos minúsculos caracoles grises y sonrosados están prendidos de los

dedos de mis pies. Nada más. La hora pasa certera de inmovilidad precoz. El verano se anuncia en la magia de las olas que se estrellan contra el suelo. Pero por el momento la playa está vacía y límpida girando.

El espejo de niebla brilla sin cesar flotando sobre el horizonte. Callan en un segundo las mareas y el pájaro estoico. Gargantas y desniveles como montes de granito se levantan de la tierra igual. Valle que descansa en el ombligo oculto de la costa. No descanso y las imágenes nadan benevolentes ante los anteojos hundidos como bultos inútiles. Nada descansa aquí mientras se concentran las presencias astutas bajo la tiniebla. Casi amanece, se cruzan siempre algunas voces o roces imprecisos, no hay señal conocida pero todo elevan antenas y oídos lanzando en la argamasa rayos que miden la distancia del enemigo. En la tierra, muy bajo, la humedad se condensa y se aplica delicadamente en hojas y pétalos. El sol se acerca se adivina un resplandor borra la indiferente geografía nocturna y el espejo pierde todo esplendor ante la luz verdadera. Imágenes y encantos quedan en suspenso un instante antes de desaparecer por completo. Corrillo infame, asesinos escondidos, tumultuosos rapaces que de la noche se nutren huyen en la hora gloriosa que alumbra el día. Las olas estallan de repente libres de dudas y los pájaros chillan insoportables. El valle brilla verde como un paraíso acorde, lomas bosques y desiertos se superponen en minúsculas gotas de luz repartidas de pronto en explosión diversa. Así la asunción del día pequeño e indefenso de la oscura y temible de tierra conquistada del cielo por una flecha encendida y múltiple.

 **Rosario Rivas Tarazona**

Bajo la nieve

estanque y cierzo la neblina retirada hace unos días mi corazón se ha escondido picando su viruta alguien le ofrece una extraña densa melodía pálido acecho de trizadura gutural la armadura disuelta del saurio que cesantes aguas han velado empieza la noche no la misma el canto de los grillos se vuelve a mí un látigo de grave escarcha renueva el incrustado vértigo una y otra vez a la carne ya madura en dos las higueras loa ánades zarpan del extraño muelle hasta el universo descansa en un murmullo de arena no he hallado claridad tampoco detrás del silencio sólo la sal insomne de mis manos alguien contempla desvalido el tropo para evocar el estaño nocturno fábula de langostas tañe el cirro de fija maroma su bondad ha partido qué lisonjera melodía me acompaña repite mi corazón a solas en lo alto de la colina crujen los sauces alguien duerme no en verde sino en extraordinario bemo! sobre estas tierras despierto postal sin desmenuzarse yo el convidado o la ceniza tensa roña brota del par todo lo que toco me parece triste cada cuando pienso en ti es inútil estar aquí solo no sé vivir no sé tener un deseo cada uno cae el murmullo imaginario en su garabato ha rozado el clemátide dándole coces a cuencas vacías hubiera dispuesto mi cabaña no sobrevivir así en la puerta de jade alguien se ha perdido posee la claridad del agua el flemático dromedario comienza la nevada rama en rama precipita la aguja a la visión de abril inútil canto el de los grillos todo olvido será ahora antes de ti ninguna muralla declina el resplandor que señala todos los vientos crujen los sauces en lo alto de la colina maderamen hacia el estribo postrero inhumano papilar evitaré mil años de incertidumbre tras recorrer mil años nadie regresa cada fiesta hace crecer la eternidad o la frontera aprendida sin prisa ningún deseo de arreglar mi vida ni despedir el sensitivo paso de las aguas voy a quedarme alguien lleva leña a su hogar no hay nadie he esperado tan poco por ti he sonreído tampoco a tu lado por eso al borde de la neblina tu recuerdo alberga mi desesperación colinas murallas estanques en clama y abandonado el loto atado a la deriva desconoce la inmortalidad que encona la lonja desolada el viento de las colinas acaso

el canto de los grillos no ha sido para mi aunque he estado solo mucho tiempo reflejado en este resplandor las hojas de los sauces se separan cada cual se sigue su rústica batalla con la escarcha no me inquieto no hay más explicaciones prendido el halo las obsidianas disipando la espada de los bárbaros ninguna noche queda por recuperar la colina se envuelve de un suave arrullo y devuelvo tu postal a los ciervos ahí termina toda ternura mil años alguien desposa con las llamas de la nieve prematura cada vez mi infancia no he de seguir al alacrán

Dragging Prince

La pérgola hila el desliz del coturno los aposentos del biombo parodian el viaje detrás de la fronda en raptos sus partituras durante el reposo la garza queda pastoreando los párpados de la langosta fraguando el amplexus estelar de los mariscos por aquella pampa un juego de alfileres nacarados consulta la belleza al pulmón del estornino albur vértebras atroces de nuevas autopistas inauguran tranquilidad en pulpa inversa la polilla sin manos retorna la madera pellizcando arpas de nieve a treintaicinco grados en medio del aplauso el musgo fuera de sí culmina lo infuso que sucede anterior al acantilado ya su queloide boquea arroja la piedra al azar la sien se balancea en una constelación ausente y meditan escalofrantes las cenizas la hermandad con que desmenuzada exhibición nos arrulla volcánico sortilegio conciliado por un imberbe fanático al que le sirven los naipes sentados uno a espaldas del otro la necesidad diferida encontrada la adicción carcomida ya readaptada asiste al resto de la escena apenas se oye calcio en los riscos cabe ese fúlgido eructo convidando al dogma y a la orgía su nueva exhumación advierte la hormiga el desatino que la acompaña y licuando envés y timbre aloja la pelusa masticada en su deshecho melodioso muy-muy se vuelca torcido en la espuma y la castidad del solsticio cae en su paradoja en la pezuña del rumiante se hace la ecuación por mutilada albergado y secular cala su mustio atado de petunias en lonjas de pieles desolladas usura la joyería jadea su desdén empalagado a la liendre esquiva en la

crisma hincada del perlado aullido observador diente la púa lobera
en los bofes excitada nuca que sonríe de qu en será alimenticia
connato precoz nervio afortunado el mancebo bebe sin beber agua
inmaculada honra el cautiverio al que sirve siendo noble hambre y
luc  una ascua blanca es



✍ **Mónica Carrillo**

Unícroma

Es el flujo y reflujo. La dinámica
constante de dos masas que tienen en común su cromática.

Acepto **nigger** porque me lo dice otro **nigger**
detesto las miradas que me echan en la
calle, sólo tú tienes la capacidad de
entender porqué hay lágrimas ocultas en mi palabra
arrogante y algún gesto tempestuoso.

La seducción intencional es amoral.

Entre nosotros todo es intencional desde el primer momento.
Mi trenza y tu dred
a través de las curvas entre las hebras tienen
amplio espacio para planificar su juego. Babilonia sonríe, no se
da cuenta de
ello. Marcus Garvey replica con una
carcajada porque aquél barco que los **ivory** llamaron
habitáculo nos llevó a la tierra prometida.

Tratamos de superar la falta de oficio.

Nunca nos asustó aquél brillo enceguecedor que derretía nuestras pupilas
cuando una piel,
que alcanzaba el marrón rozaba con la otra, que
escapaba del
negro. Nunca nadie me llamó **ebany** ni entendió la textura de
mis pliegues de esponja ¿atravesar la línea? ¿regresar de la diáspora?

No. Avasallo la ilusión .

No hay que ser panafricanista en el amor, ¿porqué?,
si hay muchas teorías y ritos sacros, al menos una abarcará nuestro
espacio. Con **"Hold in to this feeling"**

Bob Marley intenta convencerme y pone como
prueba a su esposa

Rita , la gana dibuja una silueta blanca que
no

reconozco no alcanzo el éxtasis de los Nayabingi - las reuniones
rituales rastafari -

el humo danza pero no excita mi cuerpo para
que baile al compás.

Trepas una de mis trenzas y sigues los caminos dibujados en mi
cuero cabelludo.

Pobre iluso.

Crees que es el fin de la diáspora, que volveremos juntos a la **Mama África**
y quizá

terminemos en el país más pequeño de Sudamérica .

El peligro de las trenzas en las cabezas de mota
son los laberintos dibujados
que te hacen creer que llegaste
sin siquiera empezar, ni poder escapar.

Como siempre, queda más
que el cliché de la piel y el deseo: la
experiencia

unicromática que se opone a la
física y valida la química descartando teorías de los polos
opuestos.

 **Bruno Mendizábal**

Ornette Coleman

Yo no sé si vives
o si has muerto
pero ya no sé quién soy ahora
después de oírte,
acaso sea por un momento
el hombre calmado
que arroja chispas en la oscuridad

John Coltrane

Solos insoslayables,
solos insomnes
que unen la tierra y el cielo.
Solos aprehendidos
en una hermosa soledad
la tuya al hacerlos,
la mía al escucharlos
Solos que devolvieron al día
la luminosidad de la noche
y aunque nunca te vuelva a escuchar
tus solos me seguirán
como el recuerdo del mar
en las noches en blanco

✍️ **Rafael Espinosa**

Introducción

sabes: no sabes

y el sol, a ocho minutos-luz, metiéndonos esos escarchados paquetes de distancia debajo de las conjuntivas, transformando nuestra última pertenencia en un espejeo, el cuerpo, el cuerpo ahora con su explanada y su cónclave de bruma, frente a un montículo que por su mezcolanza puede ser una contingencia y por su pirámide una necesidad, mientras las cosas siguen pasando y el taxista no da con la dirección

suma las palmeras hawaianas que tienen por resultado modelarle una exquisitez a nuestra impotencia, a la que nadie quiere redimir, ni podría mirar con el aliño de una madre, porque el dominio es de los motores cruzándose en el doble tránsito y del desconcierto que salta en cada esquina como un bufón de corte

entre tantos programas contables, sistemas de pesar, apios, pupas y tenedores
una única cosa sé

marta, metro, mirto, morsa, multa: muerte hacen y a la muerte bajan por una fiesta de espirales azules y rojas como lanzados a través del fastuoso tirabuzón inteligentísimo del ADN

(ah Ciencia, Poesía ya tenía
clavados el silencio y el vacío
pero sobre ellos tú pusiste el frío
de los esquemas y la geometría)

Pero en una

tarde de suave comba
cuando la libélula se curvaba

más lejos que mi tesón
y cada derrota era una conquista
entonces no me interesó perder
y quise oír el sánscrito de mi cuerpo.
Me fui a la Rueda de Chicago
para conocer.

Subí para caer.

en la tarde el cuerpo
como un decaedro
cubierto por una hiedra acuciosa de luz
recibiendo sus oleadas parecidas a espermatozoides
que van a fertilizar
recogiendo la transparencia el decaedro
a través de los pelillos sensores de una oruga
tornando la claridad en tierra
y el calor en llamada
como si fuera también el escualo
que oye por el tacto
que escucha la burbuja con toda la piel
el cuerpo sólo para escuchar
el mismo estado de calma de las aguas celestes

cuál el azul o el verde
es la realidad

el cielo o el árbol

el aire o el ceibo

llegados juntos a mi hambre
subidos a la boca de las posesiones
ya como el fragmento

el decaedro
nueve caras en la luz

nueve llamas de Pentecostés tal vez
y la base invisible
conservando una zona en negro

cuál la sombra o el día
es el que me va a hablar

está la Rueda
estiro los brazos
sin voluntad
cojudez presumir
que la vida es el cuerpo
o bien algo menos

¿será la vida una cualidad
un pliegue/un sopor/un tono
como es un bronco sofisma
en el interior de la rueda
donde los que van de espaldas
avanzan céleres retrocediendo
subiendo repentinamente
al pináculo de sus sentidos?

cierto que la **Altura**, después de correr una noche de pitas náuticas por la sangre, empieza a abrir una limpieza: pasadas la gritería y la explosión del tintero, plantea un orden y un reparto, un relámpago sin fin para una acompasada conversión religiosa. Es el planeta azul de los astronautas, una licencia absoluta para el ojo como antes fue una afrenta para los haces de los músculos. Podemos hablar de un cosmos —fe y órbitas— que sin perder sintonía, pero salvajemente acendrado en sus partes, va a ser traicionado por la **Temperatura**, por sus hongos arbustivos

en el frío y su cueva de Alí Babá
yo o el otro
la posición o la velocidad
alma o cuerpo
(principio de incertidumbre de Heisenberg)
existencia sí existencia pero
Dios o el truco

la **Velocidad** seguirá en lo suyo, abriendo masas de cañaverales y cerrándolas como una contraola de basalto antes de que vomiten al conejo y al blasón, y si no mantiene coincidencia con su erotismo —ansia sobre aliento—, entonces su desorden será más vivo que su marcha. Habrá nacido el **Miedo**, mi mano no será ya mía y entrará a la confusión de las cosas que cambia de sitio la tormenta

¡oh carro para, sálvame **Reposo!**
Quiero tenderme junto a la ribera
y ver a la chalana y la gaviota
pesando distinto, medidas igual

huyendo de la máquina Singer
del auto y el chofer sin destino
las gotas turbias en el corralón
que se repiten como lágrimas
del que no sale de su principio:

el **Movimiento**

un movimiento sexy/un rictus de muerte

en lo putrefacto me reconozco
y en la mosca que ahí come me reencuentro

¿hay muerte si el cuerpo ha conocido su densidad? ¿hay vida?:
un exceso, un rebalse
eso es el **Peso**

(todo lo es)
y una descategorización
que es una unificación como si todos los pecados concurrieran en mi puñete.
Así yo, padre de mis padres,
librado a la inmensidad de mi carne
pueda tal vez burlar las geodésicas
encontrando esos agujeros de tiempo
de los que hablan los embusteros
emerger en un mundo tórrido
donde nadie falta

sueños de la

Ingravidez

de su felicidad

donde tocar disuelve la crin del caballo

colocado en el centro del fuego de la **Distancia** enigmática
porque no sabemos si existe/no existe
porque su garganta es un horizonte de tempestad contenida
que queremos palpar y nos abstenemos
que imprime una verdad en el cuerpo
para después rebasarlo
porque no sabemos si deseamos vida o muerte

en el **Ritmo** de la rueda
—múltiplos y giros de anchoas—
a la que llega el tiempo
pasando y quedando
para decir "sobra uno"

(De *Rueda de Chicago*)

📖 **Diego Otero**

Homenaje a un reloj sin agujas

Y se nos cuarteará la voz
como la espina de los peces fulminados
por la luna
porque un día fuimos
serenamente frágiles
y necios
y jamás
supimos recibir
el extraño don de las paredes.

Tú me entiendes—
las paredes.

—Mira:
en mis ojos no existe nada
sino una bola de mariposas
muertas.

(Señoras y señores, temo informarles
que a veces un remordimiento es una lluvia—
un caballo de agua que inunda nuestra casa
y brota de los techos,
los cajones,
y nos persigue
babeando su propio cuerpo
en los pasillos,
el retrete,
el desfigurado rostro

del tipo que lee las noticias en
la pantalla de algún televisor).

¿Sabías que en el cielo
hay un piano
que guarda el esqueleto de Chopin?

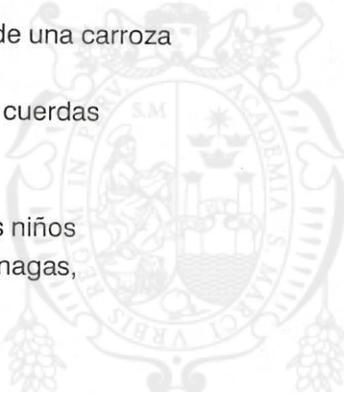
¿Lo sabías?

¿Sabías que un perro es
quien
lo vela y
lo conduce
como si se tratara de una carroza
ingrúvida
hecha de huesos y cuerdas
y sonidos?

¿Sabías que somos niños
persiguiendo luciérnagas,
migajas de luz
en las habitaciones
más sombrías
del palacio de las sombras?

¿Sabías que todos los cuerpos
son juguetes cansados y torcidos,
y que sus tristes labios
son de nadie
y para nadie?

Anoche tuve náuseas,
y dejé en la sala un plato
con un poco de carne,



cebollas
y arroz mal preparado.

Cenarán los pájaros
la inmundicia
el esqueleto encantado
de Chopin.

Only emotion remains
in our glass of blood.

Solo la emoción.

Pero somos niños
y somos crueles
y hemos arrojado piedras y latas
hasta matar
al viejo mago triste
que se escondía en las construcciones
y soñaba que todas las adolescentes del mundo eran
violadas por
la luz.

Ya nadie puede apagar una lámpara y
ondear sueños.

Quizá por eso
un médico insomne
se aproxima
y agita demencialmente
un bisturí

Y extirpa la palabra rayo
de todos nuestros labios.

Yo solía vivir
como un
lívido niño que soñaba con el país
de las luciérnagas

Yo solía vivir.

(El esqueleto encantado
de Chopin

los pájaros
la inmundicia).

Pianísimo

pianísimo.



 Bruno Pólack

Destellos

Amarga la madera que roza

Mi sangre/

El sudor de la tierra /

Yo me tapo las heridas con

La piel que mutan

Las lagartijas/

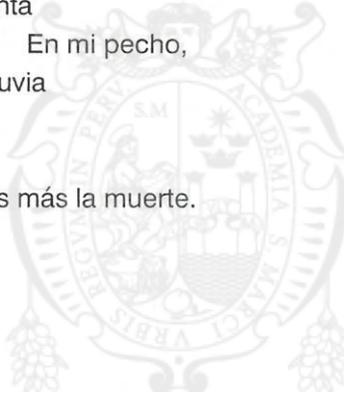
Mi cabeza se sienta

En mi pecho,

Y me corona la lluvia

La excusa

Ya no es más la muerte.



 **Diego Molina**

Pinturas de Francis Bacon

Tríptico

I

El baño
Es un páramo eterno
En el medio
Sobre tu cabeza
Te sientas de costado
Dejas que te vea
Con tu rostro
Trastocado
Por el fondo subterráneo
Del espejo

II

Resplandece
La bestia inmóvil
Sobre tu espalda

Despierta
Retomando el ciclo
Desquiciado
Sobre tus cenizas
Ida y vuelta

Tu cuerpo
Se expulsa al filo
Del invierno

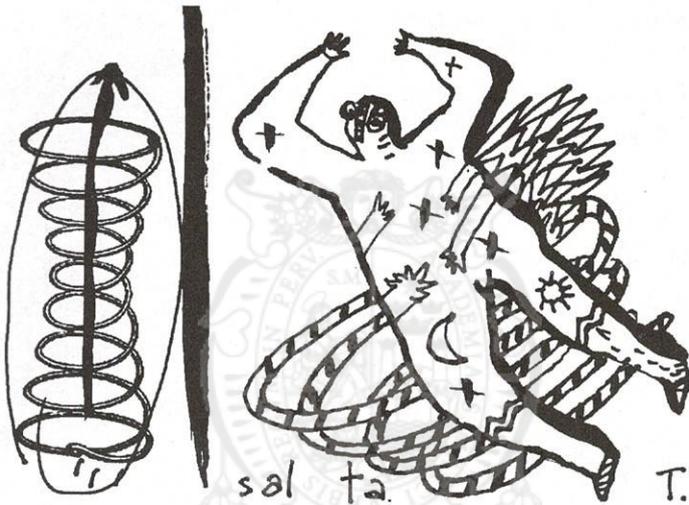


Traspasado
El baño
Es un páramo eterno

III
Regresas
A la silla
Con la escena despojada

Desde tus ojos
Un halo violeta
Hacia
el testigo
en el espejo





La historia

📖 Leopoldo Brizuela

A Hernán Sorgentini

Uno scandalo que dura da diecimila anni

Elsa Morante, *La storia*

[1]

Cuando en 1902 se anunció que el famoso asesino Ranquilef, indio pupilo de la Misión Salesiana del Neuquén, sería trasladado al asilo Don Bosco de Tierra del Fuego, los ancianos allí alojados se amotinaron contra su director, el padre Don Bartolomeo Anchietta.

Un recio decoro de pioneros –acostumbrados, en sus tiempos, a diezmar tribus enteras- les impedía demostrar cualquier tipo de temor; pero convocados una noche a la rectoría, los viejos denostaron largamente las costumbres de los nómades, que aborrecen celdas y jardines y que no sólo descuidan a sus viejos sino que, cuando éstos ya no pueden acompañarlos en sus largas migraciones, los estrangulan. El reverendo padre Anchietta, con su política sonrisa, replicó que el traslado de Ranquilef era “una decisión tomada”: la congregación salesiana no podía permitirse que uno de sus tutelados inaugurara el flamante Penal de Ushuaia ni, mucho menos, que la mujer y los dos pequeños hijos del asesino quedaran solos en el mundo. Alelados, los viejos amenazaron entonces con abandonar el asilo, y al Padre Anchietta le bastó con volver a sonreír: aunque los hijos, nietos y bisnietos de

los viejos pagaran puntualmente las cuotas del establecimiento, éstas eran menos el testimonio de un recuerdo que un tributo a la historia, y no había lugar para los fundadores en la próspera ciudad de Ushuaia.

Entre los internos más notables se hallaba Miss Emily Fairchild, aquella célebre naturalista que, de niña, había revelado a Charles Darwin los senderos más secretos de la isla y hasta lo libró de una de esas trampas que los indios onas tendían bajo la nieve. Según cuentan las crónicas, fue ella quien ahora ideó un plan de resistencia civil, que aunque adecuado a las limitaciones físicas de los sublevados habría resultado muy efectivo, porque prescribía que cada anciano se encerrara en su celda, dispuesto a rechazar comida y atención médica, desde la llegada del indio y hasta que el Padre Anchietta decidiera su expulsión. Pero sucedió que tan pronto se vio en la celda Ranquilef enloqueció, rompió una botella de jarabe y empuñando un pequeño vidrio roto conminó al padre celador a dejarlos escapar; el cura estaba armado pero pudo más la fama del asesino y los cuatro indios saltaron por la ventana y se perdieron en los bosques en el preciso instante en que el barco del Presidente de la Nación, de paso para la inauguración del penal de Ushuaia, entraba majestuosamente en la Bahía.

Se dice que el General Roca era de natural afable, y que la edad lo había vuelto benevolente con aquellas veleidades humanistas de los cuñas a las que había debido las peores úlceras de su juventud; pero que tan pronto supo de la reincidencia del criminal nómada fingió perder la paciencia, y a pesar de lo innecesario de toda represión (porque se acercaba el invierno, es verdad, y los indios pronto habrían muerto de hambre y frío o comidos por los lobos) ordenó que una cuadrilla de fusileros lo acompañara en la persecución de los fugitivos y que fuera el mismo padre Anchietta quien los guiase por el laberinto del bosque. Y así, desde su encierro en la celda, y en lugar del escándalo que hubieran querido provocar, los viejos oyeron espantados los vaivenes de una cacería que, merced a la inexperiencia de los indios pampas en aquel paisaje, se desarrolló con una celeridad de pesadilla.

Cuentan las crónicas periodísticas que Ranquilef, ya al saberse perseguido, intentó que el niño mayor, Nipau, regresara a la Misión con los brazos en alto, pero éste, tan pronto sintió los tiros que sobrevolaban su cabeza, volvió sobre sus pasos y se internó nuevamente en la fronda donde ya no le esperaban sus padres sino una manada hambrienta de lobos. Atardecía cuan-

do el propio General Roca divisó a Ranquilef y a su mujer a la entrada de una cueva, tan cerca que bastó el primer tiro para que el indio rodase por la ladera entorpecida de colihues. La mujer, atontada por el dolor o el miedo, sólo atinó a buscar refugio en la caverna y hubo que internarse en las sombras con antorchas y, cuando por fin intentó abalanzarse sobre el general, ensartarla por la espalda de un bayonetazo. En el asilo, los curas disponían de ataúdes en abundancia; y sobre la blanca cubierta del barco presidencial, flanqueados por el presidente Roca y la severa fila de soldados, los cajones con los cuerpos de los indios parecían guardar un secreto sobre el que los ancianos habían construido la Nación y que los tiempos actuales habían olvidado ignominiosamente.

Y sin embargo, no todas las palabras de esta historia habían sido articuladas: porque tan pronto se retiró el último de los visitantes y el silencio – ese silencio sobrehumano que precede a las nevadas- volvió a reinar sobre la isla, un berrido débil y lejano empezó a taladrar la paz del bosque, y fue obligando a los ancianos a salir uno a uno de sus celdas y a internarse entre los árboles, tan seguros de su rumbo y tan ignorantes de su destino como las últimas bandadas que cruzaban el cielo hacia el norte. Con una obstinación de sabuesos, los viejos pasaron largo rato siguiendo las huellas de los indios en el piso del bosque; y dos horas después, mientras la propia Miss Emily recogía una vinchita ensangrentada que flotaba en un charco, un llanto debilísimo la hizo volver la vista hacia la rama más alta de una araucaria de donde, colgada de una pierna, pendulaba la pequeña Likán, la hija menor del asesino.

El reverendo padre Anchietta, corroído por la culpa, ordenó descolgar a la niña moribunda con la unción con que, el Viernes Santo, las mujeres de Jerusalén arriaron el cuerpo de Jesús; y aunque dudó en ponerla en brazos de los viejos, fueron éstos quienes le rogaron que la entregara, y la llevaron cuidadosamente a la enfermería. Mirándolos volver en fila, oscuros y contritos bajo los primeros copos del invierno, el padre agradeció a Dios que al fin la caridad hubiera reemplazado al odio en aquellos corazones curtidos. Pero en el fondo lo dudaba: según la antigua costumbre protestante de leer, en cada vericuetto del destino, una palabra del oculto lenguaje de Dios, los viejos no creían que fuera una trampa ona la que había salvado a Likán del exterminio. Para ellos, Likán era un mensaje, ese mensaje por el que tanto habían rogado para entender el sinsentido de su propia historia.

“En realidad”, escribe el Padre Anchietta en sus memorias, “a nosotros que no éramos, confesémoslo, ni indios ni pioneros ni ancianos, nos costará siempre entender la razón última por la que ese atisbo de humanidad llamado Likán concentró tan exclusivamente la atención de los viejos, y los congregó en torno de su camilla de enferma como una hoguera en lo peor del invierno.” Sin haberlo planeado siquiera, los viejos ya no volvieron a parapetarse horas y horas en el embarcadero, ni a deambular largamente bordeando la alambrada, ni a proclamar antiguos méritos que ya nadie quería reconocerles, ni a hostigar a los enfermeros con exigencias absurdas, como si quisieran vengar en ellos el olvido en que el mundo los tenía. Durante horas y horas, los viejos clavaban los ojos en ese magro cuerpo desnudo como se mira al río o al fuego, sin esperanza alguna pero sin mengua de interés, con la secreta confianza en que la duración nos revelará por sí sola el misterio de la vida. “Y fue así que los curas comenzamos a fomentar esa vigilia llevándoles sillas y mantas y comida, porque a la vez que suprimía la agresividad del motín mantenía intacta su mancomunidad; y porque, en verdad, a fuerza de mirar y remirar a la niña, los viejos aprendían y cambiaban.”

Durante aquellas primeras horas de agonía, cuando la fiebre montaba en torno de la cama de Likán los escenarios de su pasado y ella gesticulaba y aullaba en su idioma incomprensible, los ancianos fueron conociendo la tragedia de los nómades y la angustia de la persecución y el exterminio, y esa secreta indefensión que les había ocultado siempre el rostro duro de sus enemigos. Y luego, cuando cuatro enfermeros vinieron a llevársela para amputarle la pierna gangrenada, en la violencia con que ella se resistía los ancianos comprendieron los crímenes de Ranquilef, los cuatro soldados de frontera a los que había degollado para poder escapar del encierro en la Misión Salesiana. Durante la semana siguiente Likán permaneció abatida por la morfina y el cloroformo, pero los viejos continuaron inmóviles a su lado, olvidados incluso de dormir y de comer, como si aquel cuerpo inmóvil les hablara mucho más claramente que cualquier movimiento y el muñón fuera la palabra que mejor articulaba su propia invalidez.

El reverendo padre Anchietta, que había planeado ya hacer de la niña, en caso de que sobreviviera, un segundo Ceferino Namuncurá, empezó a visitar a menudo la salita; y viendo la pasión con que los viejos se comenta-

ban en voz baja las miles de conjeturas que les inspiraba Likán, se preguntaba si un tal interés no ocultaría el gozo de verla sufrir tanto, “pues en verdad sólo alguien muy inocente podría confundir esa pasión de los viejos con la simple ternura o con la piedad cristianas”. Pero era a todas luces una calumnia, porque los muchos ancianos que iban muriendo en esos días no tenían ya la habitual expresión de alivio, sino el desasosiego de haber partido de este mundo antes de presenciar una inminente revelación. Y porque luego, tan pronto ella despertó y, con la expresión atónita de quien preferiría el horror de la fiebre al de la realidad, quedó librada a su destino, los ancianos comenzaron a disputarse el privilegio de ayudarla a sobrevivir.

La señora Cora Wilkins, ex madama del principal burdel de Punta Arenas, recordó sus viejos tiempos de modista en Liverpool y confeccionó para la niña un vestidito que, por victoriano, resultó exactamente igual a los que las viejas llevaban hoy. Del señor Oliver Matthew Bowles, ex carpintero de a bordo, se dice que pasó el último día de su vida fabricando una muleta diminuta con que luego la solterona Mrs. O’Connor, ex jefa de enfermeras del Hospital Británico de Ushuaia, enseñó a Likán a dar sus primeros pasos por los jardines de la Misión y por las playas de guijarros y a retomar, así, su atávica afición por el merodeo. Catherine Dobson, una poeta a quien el parkinson había obligado a abandonar el ejercicio de su lira, lo retomó brevemente para pintar en una oda la mirada de la niña que oteaba a través del alambrado de la Misión, hacia las colinas boscosas o el horizonte del mar, *como si esperara un mensaje*, y dice que esa espera llenaba a los viejos de esperanza. No la amaban, no, agrega el poema de Mrs. Dobson, pero seguían sintiendo que nadie estaba más capacitado que Likán para entenderlos, exiliada de un mundo que sólo existía en su memoria. Ella tampoco los amaba, pero buscaba instintivamente su compañía, porque en aquel mundo de celdas y jardines sólo los ancianos –que apenas si permanecían unas horas junto a ella y luego partían al más allá- sólo ellos eran idénticos a los nómades. Y porque, si en verdad podía verlos, también Likán reconocería en ellos a sus pares, exiliados no de una tierra, sino de la comprensión, y acaso esperara *de ellos* un mensaje. Un mensaje que llegó, por fin, dos años después de la catástrofe, y desde la otra punta de la isla, desde la Misión anglicana de Harberton.

En efecto, una carta urgente del reverendo Clifford N. Bridges les narró cómo una noche, mientras diezmaba junto a su hija una inmensa jauría de

lobos que había llegado a saciar en sus ovejas la hambruna de un invierno demasiado extenso, de pronto había descubierto que uno de los animales más aguerridos y feroces, el que se arrojó sobre la recia Edith para morderle la yugular, no era otro que Nipau, el hijo perdido de Ranquilef, que había sido adoptado por la manada y que por lo tanto había conservado sus costumbres de salvaje y nómada. Por unos meses, según los infalibles métodos de la Sociedad Misional, la señorita Bridges había tratado de civilizar al niño lobo, para llegar a la conclusión de que sólo podría reconciliarse al niño con su historia si se lo obligaba al único reencuentro que podía apreciar: el reencuentro con su propia hermana. Se dice que el Padre Anchietta, aleccionado contra los experimentos religiosos y contra los altísimos riesgos de su publicidad, trató de impedir la llegada del niño pero al fin debió admitirla, porque la ilusión de un reencuentro habitaba en lo más profundo de los corazones de Ushuaia: los hijos, los nietos y los bisnietos de los viejos habían heredado la ilusión de volver a esa tierra que nunca habían conocido y que cada uno llamaba por un nombre distinto: London, Rye, Cornwall... Mientras que los viejos, ahora que Inglaterra ya no existía, sólo ansiaban reencontrarse con la historia.

[3]

Lo que resta de esta historia corresponde a la leyenda, y si hemos de confiar en la versión que de ella dan los curas, diremos que los Bridges trajeron a Nipau dentro de una jaula de maderos, ubicada en el mismo lugar de la cubierta del barco donde dos años atrás habían yacido los cuerpos de sus padres. Rodeado por una multitud de periodistas y autoridades, de hijos y nietos y bisnietos, Nipau se batía frenéticamente contra los barrotes, lanzando tarascones a toda persona que presa de una turbia fascinación se le acercaba demasiado, y aullando como si quisiera convocar a la manada de lobos a que se lo llevaran de nuevo al corazón de la isla; mientras Likán, allá en su celda de la Misión, vestida como para un domingo de cien años atrás, abrazada a su muleta, lloraba ante una soledad tan absoluta y repentina que no podía ser sino la antesala de la muerte.

Un estampido de aplausos y de marchas militares acalló los alaridos del niño cuando al fin cuatro soldados bajaron la jaula al embarcadero y lo condujeron en andas, como a un santo de procesión, por entre la muche-

dumbre de ancianos que, los ojos grandes como dos lunas, apenas si podían concebir la importancia de aquel reencuentro. (*"Ah la terrible soledad de aquella bestia, idéntica a la que habían visto de día en la niña, idéntica a la que ellos mismos llevaban en su recio corazón..."*) Prudentes, tal como mudaban sus canarios de uno a otro jaulón, los curas colocaron la puerta cerrada de la jaula de Nipau contra la ventanita abierta de la celda en donde la niña, al oír esos gruñidos de lobo, empezó a correr con su único pie tratando de encontrar vanamente una salida, mientras los ancianos se apresuraban a subir a la terraza desde donde, como una rueda de comensales en torno de una mesa vacía, habían decidido mirar el reencuentro por una pequeña claraboya. A una orden del padre Anchieta, los dos padres enfermeros abrieron la puerta de la jaula. El niño, menos por reencontrarse con su hermana, a la que aún sólo había oído, que por huir de la masa de fotógrafos y potentados, entró de un salto en la celda... Y el Padre Anchieta, temeroso de un nuevo escándalo, ordenó cerrar las celosías "para respetar la intimidad de ese reencuentro", invitó a la concurrencia a tomar un chocolate y volver dos horas más tarde a comprobar "el hermoso milagro".

Entonces.

"Ah vosotros ancianos del mundo que padecéis el misterio de la duración", continúa el padre Anchieta en sus memorias, "tratad de imaginar la mirada con que los niños por fin se descubrieron, ellos que hasta entonces no habían parecido ver más que las fabulaciones del peligro". Como los duelistas al comienzo de la lucha (y al ver tal similitud los ancianos ya intuyeron que *algo andaba mal*, y se tomaron de las manos - mientras arriba el cielo, estremecido, se turbaba en súbita tormenta), los dos niños sólo se miden, como si tampoco su comprensión pudiera abarcar lo que sucede. Sus antepasados nunca apreciaron los reencuentros: nómades en el paisaje nómade del desierto, donde todo fluye y se disuelve y recomienza y nunca un sitio es el que será apenas un momento después, cualquier permanencia llegó a parecerles tan aberrante como a los habitantes de las ciudades nos parece atroz la fugacidad de las cosas, la incesante mutabilidad que, al fin y al cabo, es nuestra única compañera de por vida. Y ahora, por vez primera, los niños nómades comparan lo que fue con lo que es, lo que es con lo que podría haber sido.

Ella, con su vestido victoriano de ancianita y su memoria cargada de tantas muertes de ingleses, parece mucho, mucho más vieja que la vieja

Inglaterra; él, con sus rasgos idénticos pero embrutecidos por la lucha, parece un familiar llegado, no de esos puertos británicos que añoran los inmigrantes de Ushuaia, sino de aquella época remota en que también los ingleses eran nómades y las Islas Británicas un racimo de riscos tan hostil como la Tierra del Fuego. Él, el más fuerte de los hombres, el que ha aprendido a sobrevivir el invierno más antiguo y duro de la tierra, tiembla de frío porque carece por primera vez de la peluda promiscuidad de la manada; ella, que no deja de mirarlo, también tiembla, porque de golpe comprende que ha sobrevivido contra su propia voluntad y que es la más indefensa de las mujeres. Entonces, piensa ella, ¿era esto la muerte? Entonces, piensa él, ¿era esto el amor?

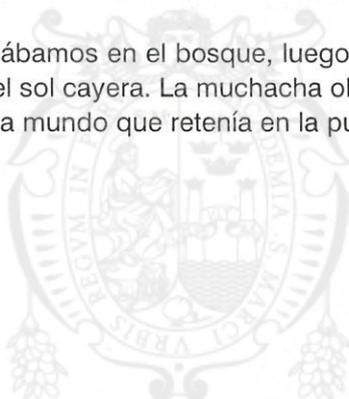
De pronto, los niños intuyen –como los ancianos, escandalizados, en la terraza ventosa- que no son sino los personajes de una historia que otros han tramado para entenderse a sí mismos. Ella mira hacia arriba, como buscando en lo alto una explicación de los viejos, mientras él, indignado, recula y se pone en cuatro patas como dispuesto a atacar, pero de pronto se vuelve también a mirar a los ancianos, que incapaces de soportar esas miradas alzan sus ojos al cielo, que está más que nunca mudo e incomprensible, y vuelven a mirar a los niños. Que él sea el atacante parecerá a todos lo más obvio, pero no podemos ocultar que ella se entrega cuando él se le abalanza para clavarle los colmillos en el cuello, como si al fin y al cabo fuera un consuelo tener un papel en esta larga obra inentendible. Entonces los ancianos se pusieron a aullar y a correr con los brazos en alto; y según cuenta el Padre Anchieta se necesitaron siete enfermeros para que Nipau, cegado como si quisiera buscar en el crimen su propia anulación, se desanudara por fin del cuerpo de la niña. Pero ya era muy tarde.

Likán, los ojos fijos en el recuerdo de su hermano, ya no volvió a salir de la enfermería. Nipau, ovillado en la misma celda, tampoco pareció tener ojos más que para su propia memoria hasta que un sutilísimo olor a carroña pasó por debajo de la puerta y le hinchó el hocico y por primera vez no sintió hambre sino una inconcebible desesperación: entonces repitió la hazaña de su padre y echó a correr por los pasillos y pasando de largo por el velorio atestado de ancianitos se perdió para siempre en los bosques como si quisiera recomenzar su vieja historia: pero esta vez los lobos habían muerto. Algunos afirmaron que, durante muchos años, el aullido de Nipau siguió re-tumbando en los canales fueguinos, derrumbando las inmensas paredes del

La niña de mi lengua

✍ Edwin Madrid

Cuando nos internábamos en el bosque, luego de desnudarla le cubría de hojas hasta que el sol cayera. La muchacha olía a eucalipto y de su entrepierna salía un olor a mundo que retenía en la punta de mi lengua durante una semana.



Otra lucha con el dragón

 **Julio Ortega**

Aunque he leído ya esta historia, estoy por repetirla: mi padre me llama y debo ayudarlo a matar al dragón.

Observo la escena desde fuera, desde la lectura, y me pregunto si la vida tiene la obligación de su crudeza, inmediatez y candor; o si está hecha de citas obligatorias, como si fuese una enciclopedia de escenas ilustres, una comedia de la letra.

Mi padre lucha laboriosamente con el dragón. Es una serpiente respetable, cuyo papel en esta escena debe ser lo único original. Parece, por eso mismo, atrapada en su ignorancia, peleando con una seriedad patética, de antemano resuelta por una página previa. El dragón, me digo, es anterior a la letra, y debe agonizar en su misión, sospechando que es un personaje derivativo en manos de estos héroes reluctantes. Quizá imagina que es el verdadero héroe de esta historia y que nosotros somos del partido del horror.

En todo caso, mi padre me llama y acudo; sin mayor convicción, aunque dispuesto a cumplir mi parte. La gran serpiente se enrosca en su cuerpo; él no se inmuta, y la doblega, casi de memoria. El desconcierto del animal es patente; me mira con alarma, sabiéndose perdida.

Aplico toda mi fuerza para retenerla, vencida, en el suelo; y sólo entonces descubro algo que no había leído: mi padre esperaba ese instante para zafarse de su tarea, y con alivio, dejar el monstruo a mi cargo. Estoy por protestar, pero entiendo la ironía simétrica que nos cita: el dragón es un mero

pretexto, la verdadera trama es esta sustitución del hijo por el padre; esta suerte de origen de la letra misma. Piso la cabeza inmóvil del monstruo mientras mi padre se aleja, sin ocultar su alegría.

Debo, ahora, pasarle este trabajo a mi hijo, aunque no llevo prisa. Espero que el dragón me de alguna guerra, para al menos introducir una ligera variante en este largo relato.



Lugar del autor

 **Julio Ortega**

La obra va a empezar. Reconozco la íntima urgencia de los actores, antes de que se levante el telón, en la penumbra del estreno. El director me llama, con una vehemencia que sólo puedo calificar de teatral. Pero soy culpable de su angustia: no he terminado de escribir la pieza que se estrena en unos minutos. Sin embargo, sé de memoria la obra, y puedo dictarla a los actores en el mismo momento en que ellos deben representarla. Como además me toca el papel principal, precisamente el de autor, la pieza depende de mis acciones, y aunque dudo entre escenas y parlamentos, confío salir del aprieto.

En el primer acto, la obra no ha empezado porque no he terminado de imaginarla. La escena se desarrolla, por lo mismo, como la promesa del próximo acto, que deberá plantear el tema y sus dilemas. La misma escena reproduce este proceso verbal: se va construyendo de a pocos, como si existiera solo después de ser nombrada.

En el segundo acto, opto por una línea argumental episódica: soy el autor de mi propia fábula, pero debo ponerla a prueba, para que las palabras me cuesten su precio de oro. El diálogo se va armando cuando los personajes me piden un lugar en el lenguaje, y yo les pregunto por mi función entre ellos. Me aseguran que como autor problemático no pertenezco a la escena sino a sus prolegómenos, antes de que se enciendan las luces y el decorado reemplace a la platea.

El tercer acto me recupera de ese diálogo de fantasmas. Ahora ya sé quien soy: soy el autor sin autoría, ya que la obra me abandona en el balbu-

ceo para recomenzar en el recuento. No soy el autor sino el personaje sin memoria: el presente gestándose sin nombre. Esa marca del autor converso me señala con el fuego de la duda: no estoy aquí, me digo, porque pronto caerá el telón y apenas si adquiero mi nombre.

Cae el telón como la tinta del olvido.

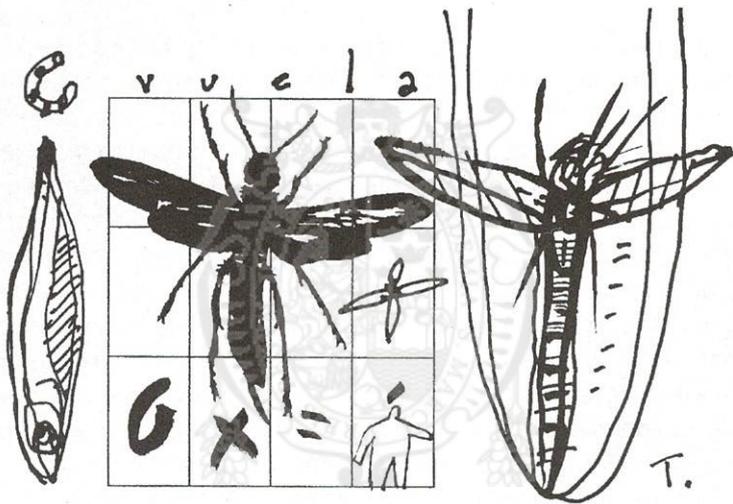


Baúl

 **Diego Salazar**

Llevo casi tres horas en este baúl, sin más compañía que mi cuaderno y un lápiz. Para empezar yo lo maté, y que no quepa la menor duda, yo cogí su cabecita y la sumergí en la tina mientras la niñera empezaba a darle un baño. Desde luego primero até a la nana, a ella no deseaba matarla. Y es que no sabe cómo me atormentaba ese mocoso, disfruté tanto tenerlo entre mis manos debajo del agua, no pude más que sentirme aliviado al ver cómo iba tomando una coloración morada su rosada piel. No sentí remordimiento. Fui contando las burbujas que escapaban de su nariz y boca hasta que no hubo que contar, hasta que la tensión percibida en mis dedos desapareció. La niñera pugnaba por soltarse. Incluso me mordió mientras le metía el pañuelo en la boca, a lo cual respondí con un tremendo golpe, aturdiéndola un momento. Al recobrar el conocimiento trató de gritar impresionada por el espectáculo que tenía ante sus ojos. La golpeé nuevamente, pobre, ella no tenía la culpa.

Yo no quise quebrarle la nariz pero el tercer golpe al parecer fue demasiado, y es que la solté y no quería callarse. Lo lamento, yo no quería hacerle daño. Se está viciando el aire aquí dentro pero si salgo sé que estará ahí. ¿Quién? se preguntará usted. El niño. Yo creí haberle matado, efectivamente, lo maté, pero esto no bastó. Está ahí afuera, hace unas horas vino a mi habitación, con sus mismos ojos inocentes y su sonrisa de cuento de terror. ¡Créame yo lo vi!. Vino a vengarse, a pedirme cuentas. No dijo nada, nunca lo ha hecho, no es necesario. Es suficiente que me dirija la vista, que sonría un poco para ponerme nervioso, para despertar a la bestia interior. Por eso lo maté, no lo soportaba. Ahora ya nada puedo hacer. Si salgo sé que me encontrará, pero el aire se está acabando ya. De una u otra forma he de morir, no es esta mi angustia. Pobre mamá, debe estar llorando por el bebé y preocupada por mí, perdido.



Quechua

 **Mario Bellatin**

Fue en una mañana de invierno cuando me encontré de pie junto a mi abuelo. Estábamos en el zoológico. Delante de nosotros había una serie de camellos. Eran animales viejos. Tristes. Aburridos quizá. Tenían el típico color cenizo que se suele imaginar. Mi abuelo me sujetaba fuertemente de la mano. Nunca más volví a verlo. Murió seguramente al poco tiempo. En ese entonces nunca me enteré de lo que le sucedió. Sencillamente dejé de tenerlo a mi lado hasta que aquella ausencia se convirtió en una costumbre. Todo apareció años después. Durante una sesión en la que estaba sumergido en otro plano de la realidad -había hecho uso de algunas drogas-, vi nuevamente a mi abuelo enfrente de aquellos camellos. No sólo aprecié la escena, sino también la carga emocional que la muerte trajo consigo. Caí en una tristeza profunda. Recordé además una historia: la de Macaca, mujer descendientes de rusos a la que mi abuelo, lo advertí en ese momento, aludía con frecuencia. Junto a la imagen del abuelo y la historia de Macaca aparecieron también una serie de palabras dichas en otro idioma, el quechua, lengua de mis antepasados. Nunca he comentado con nadie aquel trance de percepción tan particular. Tampoco tengo a ninguna persona a la que actualmente le pueda consultar la relación que existe entre la figura de mi abuelo y la historia de Macaca. ¿Se trataba sólo de un cuento que mi abuelo solía relatar y quedó escondido en algún recodo de mi cerebro? ¿La historia de Macaca había sucedido realmente y en la época en que mi abuelo me llevaba al zoológico pertenecía a una especie de imaginario social? ¿Qué debo pensar de las voces en quechua que suelen acompañarla? Según mi abuelo, Macaca en aquel tiempo acostumbraba a referirse incansablemente al amante que veinte años atrás había muerto asesinado por acción de la policía. Aquel hombre

fue un luchador oriental que al final de su vida se vio obligado a dedicarse al oficio de zapatero. Macaca se convirtió después de aquel asesinato en una mujer sola. Comenzó a vender casas. Ahora –el término ahora se refiere a la época en que mi abuelo me llevaba a ver a los viejos camellos al zoológico-, cuida de los jardines y del parque que rodean las propiedades que vendió en su momento. Acaba de terminar de pintar un cartel para atraer nuevos jardineros. Macaca quiere que sea lo suficientemente llamativo como para conseguir aspirantes comprometidos con su trabajo. Ninguno de los hombres contratados hasta entonces ha soportado el puesto más de tres días seguidos. Lo más lógico es que el cartel esté escrito en castellano. Mi abuelo lo habría leído sin dificultad. Desde niño había visto casi totalmente reprimida su lengua materna. Por eso fue bilingüe toda su vida. El quechua sólo podía ser utilizado dentro del núcleo familiar. Ni siquiera podían hablarlo entre sí dos familias vecinas que compartieran las mismas raíces. Cierta vez mi abuelo desobedeció aquel mandato y fue objeto de burlas entre sus compañeros de la primaria. Recuerda que huyó de la escuela y caminó desconcertado algunos kilómetros. Finalmente se arrojó a la mitad de un campo sembrado de maíz y le pidió a Dios que le concediera la muerte. A partir de entonces nunca más volvió a pronunciar ninguna palabra en quechua. Con el tiempo incluso logró hacerse amigo de un muchacho occidental que estudiaba en el mismo salón de clases. Sin embargo solía decir -y yo se lo creo aunque no tenga manera de saber si alguna vez expresó estos pensamientos o no- que las palabras en aquel idioma lo transportaban a dulces sensaciones de la infancia. A mí pareció sucederme algo parecido durante ese trance de lucidez tan particular que me produjeron las drogas. En mi imaginario Macaca continúa viviendo en la caseta desde donde logró vender las propiedades. La caseta en realidad es una casa rodante pintada de celeste, cuyas llantas están carcomidas por la humedad. Cuando la junta de vecinos tomó la decisión de que aquella fuera la vivienda definitiva de Macaca, arrastraron el remolque hacia la zona oculta por los árboles que delimitan el parque. Se permitió además que la misma Macaca construyera al lado una cabaña de madera para que durmiera el jardinero que tenía como obligación contratar. Macaca cambió el interior de su vivienda sin pedirle permiso a nadie. Se deshizo del escritorio donde había concertado las ventas y en su lugar colocó un colchón modesto. Contaba también con una mesa de madera. Decoró el espacio con una serie de pequeños frascos en los que había metido frijoles envueltos en algodones humedecidos. La cabaña del jardinero era más

modesta que la caseta en la que vivía Macaca. Sólo tenía un colchón en el suelo y una palangana junto a una jarra de níquel. La incomodidad de la cabaña no parecía ser el motivo por el que los jardineros renunciaban al trabajo. Aquellos hombres casi nunca podían expresar en palabras sus razones. Se limitaban a dejar desperdigados los instrumentos alrededor del parque y desaparecían de pronto. Al principio Macaca se sentía desconcertada con aquellas conductas. Con el tiempo terminó por acostumbrarse. Contaba con un sistema para probar a los aspirantes. No se separaba ni un centímetro de los hombres que acababa de contratar. No sólo escudriñaba el trabajo que iban realizando sino que los perseguía dándoles consejos. A veces intervenía arrebatándoles, sin ninguna explicación, las herramientas para ponerse ella misma a utilizarlas de la manera debida. Pero ahora, cuando siente una inusual nostalgia por el luchador muerto por acción de la policía, no quiere pensar demasiado en los problemas que diariamente tiene que soportar. Tal vez por eso ha decidido que es el momento adecuado para colgar el letrero que acaba de pintar: "Se necesita jardinero amoroso", se lee en letras rojas. Hace diecinueve años que Macaca ha vendido la última casa de la zona, dijo mi abuelo mientras intentaba, sin conseguirlo, alejarme de los inmóviles camellos. Había sido desde el comienzo muy cuidadosa con las operaciones financieras, y consiguió que tanto los dueños como los clientes quedaran siempre satisfechos con su trabajo. Pero a pesar de sus logros nunca dejó de torturarla el recuerdo del fin trágico de su romance con el luchador oriental. El amante murió de un disparo durante el allanamiento al taller donde fabricaba sus zapatos. Poco tiempo después Macaca consiguió aquel trabajo de vendedora de casas. Como sospecharán, decía mi abuelo muchas veces al vacío, no todo estaba en orden en su vida. Además del recuerdo de la muerte del amante oriental, padecía siempre el problema de la renuncia de los jardineros. Los últimos meses habían sido realmente dramáticos. Hubo días en que la abandonaron hasta tres aspirantes en una misma jornada. Los vecinos le llamaban la atención una y otra vez. La mortificaban en forma constante. En parte porque los jardines se veían descuidados y porque además no querían tener todo el tiempo a extraños dentro de la vecindad. Macaca había intentado muchas soluciones para resolver el asunto. Finalmente se le ocurrió la estrategia del cartel. Trazó las palabras en una tabla de madera. Luego la colocó en el tronco de un roble algo añejo. El cartel se mantuvo al vaivén del viento durante un par de días. Contra las expectativas de Macaca, en las primeras jornadas aquel aviso pareció ahu-

yentar a los posibles jardineros. A diferencia de lo que ocurría en circunstancias normales, cuando un simple letrado atraía a varios hombres al día, no se presentó ningún candidato. Macaca estaba a punto de descolgarlo cuando sorpresivamente aparecieron dos hombres interesados en el trabajo. Ambos casi al mismo tiempo. Los entrevistó por separado. Macaca aceptó contratarlos a los dos. Al primero, el Maestro Espín, le ofreció a cambio de las labores de jardinería ayudarlo a desarrollar "la teoría mariótica" que había ido ideando mientras daba clases de matemáticas a los alumnos de una escuela del estado. Al segundo, el Hermano Francisco, le ofreció esconderlo de las gentes que supuestamente lo perseguían por un delito que decía no haber cometido. Macaca había pegado, en la pared interior del remolque, un viejo afiche de cine donde se publicitaba una película del actor chino Bruce Lee. Se me hace sumamente curioso que mi abuelo se haya referido a Bruce Lee durante sus interminables discursos sobre Macaca. La imagen del abuelo, de pie frente a los camellos del zoológico, data de los primeros años sesenta. Las películas de luchadores orientales surgieron tiempo después. Sin embargo me parece cada vez más nítida la voz que afirma que en la caseta de Macaca había un afiche de Bruce Lee pegado en la pared. La mención de un cine de esta naturaleza me hace recordar el éxito que obtuvo en la región quechua del país. Era impresionante la identificación que se establecía entre los que utilizaban el proscrito idioma de mis antepasados y la película hablada en chino. Algunos asistentes adaptaron incluso ciertas acepciones asiáticas que sonaban como propias de su lengua natal. Pienso que haber asistido a una de esas sesiones cinematográficas hubiera sido de provecho para mi abuelo, aunque por su forma de ser dudo que se hubiera entregado a la catarsis en la que caían muchos de sus hermanos de lengua en aquellas salas olvidadas. En mi recuerdo el abuelo apenas podía caminar del espacio reservado a los camellos a la poza destinada a las focas. El mar estaba cerca. Incluso a ratos era posible escuchar, claramente, el romper de las olas. En cierto momento mi abuelo habló de la noche en que una de las focas escapó e intentó llegar de nuevo al mar. Estaba a medio camino cuando un taxista se le cruzó en su destino. La foca debió volver a su poza y contentarse con oír a la lejanía el sonido de las olas. A los dos aspirantes les llamó la atención la cara de Bruce Lee presidiendo la pared principal de la caseta. Hicieron algunas preguntas. Macaca contestó que el afiche era un homenaje a un amante muerto. Aquel actor había sido el preferido del luchador convertido en zapatero. Conoció a aquel hombre años atrás en un restaurante de

carretera. Macaca pensaba que había tenido que ver con la dirección del *film* que se publicitaba en el cartel. Pero nunca le confirmó si fue amigo personal de Bruce Lee o no. Sólo lo dejaba entrever. En más de una ocasión le había contado detalles de la vida del actor. De sus relaciones con la mafia china y de cómo esa organización lo había condenado a muerte, no sólo a él sino a sus descendientes hasta la tercera generación. El luchador convertido en zapatero estuvo muchos años en los Estados Unidos. A Macaca le contaba que en una época había llegado a manejar algunos millones de dólares. Todo acabó cuando de un momento a otro debió abandonar el país. Se llevó sólo lo puesto. Macaca creyó en sus palabras, pues cuando lo conoció lo vio sin el dinero necesario para pagar el plato de comida que había ordenado. Al final de sus relatos el luchador siempre decía lo mismo: que la perdición de Bruce Lee se había originado por el hecho de estar demasiado comprometido con los objetos materiales que tenía a su alrededor. Macaca compró el afiche la misma mañana en que le avisaron que su amante había sido asesinado por la policía, regresando del depósito de cadáveres adonde había acudido a reconocer el cuerpo del luchador. En una de las aceras vio de pronto la cara de Bruce Lee. Un vendedor había colocado sobre el suelo una serie de carteles de películas pasadas. Bajo la perspectiva de la *teoría mariótica* que buscaba desarrollar, el maestro Espín encontró absolutamente lógicos los últimos años de Macaca. Dijo que incluso podría hacer un dibujo de esa época, con sus ramificaciones y demás. Era la única manera de explicar cómo una película de corte comercial, producida algunos años atrás, hacía posible que un luchador extranjero muriera en manos de la policía. No sólo eso, sino que lograba además que su amante, una mujer de ascendencia rusa, diera la impresión de haberse enamorado tras el asesinato de las casas que había sido contratada para vender. Macaca parecía haber llevado su pasión a tal punto que se le veía dispuesta a pasar el resto de su vida habitando la caseta donde había cerrado las ventas. Sentado bajo el afiche de Bruce Lee, el maestro Espín sacó un lápiz y un papel para trazarle a Macaca los movimientos de sus últimos años. Desde el estreno de la película hasta el despido del último jardinero. El maestro Espín usaba todo el tiempo un sombrero de fieltro negro. En mis recuerdos mi abuelo se refería a ese sombrero con insistencia. Solía describir su forma hasta en los mínimos detalles. Mi abuelo llevaba siempre la cabeza descubierta. Por eso era visible una pelusa rubia que le crecía por encima de las orejas. Más de una vez dijo que había perdido uno tras otro los sombreros que quiso comenzar a usar desde que

llegó a la ciudad capital. Parecía que la imposibilidad de llevar un sombrero era una especie de venganza. Nunca lo pensó, por supuesto. O por lo menos nunca me lo dijo. Lo vi aparecer fugazmente. Un espíritu de venganza motivado quizá por no haber podido volver a pronunciar una palabra en su lengua materna. ¿Cómo habría sonado la historia completa de Macaca narrada en quechua? ¿Habría tenido las mismas aristas, una intensidad semejante? Me gustaría saber cómo fue la petición que, tirado en un extenso campo de maíz, le hizo mi abuelo a su Dios para que se lo llevara a su reino. Al Maestro Espín lo despidieron de la noche a la mañana de la escuela primaria donde trabajaba. Se le acusó de no respetar el programa de estudios y de utilizar a los alumnos como conejillos de indias de la teoría que tenía en mente sistematizar. Los fines de mes el maestro Espín contestaba él mismo los exámenes de sus alumnos. Les hacía también las tareas. Entregaba luego los documentos a la dirección como reporte del avance del salón a su cargo. Fue descubierto cuando un padre de familia se presentó para quejarse de que su hijo no sabía resolver la más simple operación aritmética. Sin embargo ese mismo niño se pasaba el día haciendo misteriosas especulaciones matemáticas mediante dibujos. Después de la primera conversación con Macaca, el maestro Espín comprendió que el despido de la escuela era lo mejor que le había podido suceder. Sentía que las palabras que le dirigió Macaca le habían aclarado por completo su situación. El segundo hombre en responder al aviso fue el Hermano Francisco, quien había dedicado buena parte de su vida a arreglar jardines. Estaba hambriento. Su intención no era conseguir ningún trabajo. Deseaba tan sólo detenerse a comer y proseguir su regreso a la selva, donde había nacido. Macaca lo convenció de quedarse. Al menos por un tiempo. Macaca en aquel entonces no podía conocer la historia completa del Hermano Francisco, sin embargo yo sí sabía una parte. Me la había contado mi abuelo no recuerdo en qué ocasión. Estoy seguro de que no fue delante de los camellos. Me dijo que el desasosiego que sentía el Hermano Francisco cada vez que cortaba las rosas para la misa de los domingos tenía su origen en la mujer que cierto atardecer entró a casa de sus padres. Sucedió cuando vivía en la amazonía. En ese entonces era bastante afecto a las enseñanzas del catecismo. Había elegido desde siempre y sin dudar la religión católica. No soportaba el laberinto de cantos y la exaltación propia de los Evangelistas. Tampoco era afecto a las extrañas contorsiones que practicaban con sus cuerpos los fieles del Séptimo Día. El Hermano Francisco solamente parecía disfrutar con los sermones del sacerdote de su parroquia.

Lo satisfacía tanto la pulcritud de los hábitos como los cálices brillantes con los que se oficiaba. Al terminar la misa, el Hermano Francisco se acercaba con premura al sacerdote y se ofrecía a limpiar el salón principal y a poner en orden las bancas. Se sabía el oficio de memoria pero nunca lo dejaron ayudar en las ceremonias. Aquella tarea estaba destinada a los alumnos del colegio de la parroquia. Sus amigos trataban de sacarlo de ese ambiente, sugiriéndole que saliera a cazar o a hacer expediciones. Lo único que todavía hoy lo lleva a pecar de vez en cuando es el recuerdo de la tarde en que una amiga de sus hermanas entró en la casa. El Hermano Francisco estaba solo. La muchacha se le acercó, se abrió la blusa y le dijo tócame aquí, señalándose uno de los pechos. El Hermano Francisco se asustó. Salió corriendo de la casa. Fue a esconderse. Nunca le contó a nadie aquel suceso. Tiempo después llegaron unos sacerdotes de la ciudad capital. Venían de visita a la parroquia del lugar. Antes de irse llamaron al Hermano Francisco y le propusieron irse con ellos. Habían observado lo devoto de sus actos y querían convertirlo en sacristán. Una vez que lo instalaron en la escuela que dirigían, sin embargo, los sacerdotes de la ciudad no se preocuparon más por su educación. Sus tareas se limitaron exclusivamente al jardín. Algunos años después consideró que era tiempo de regresar. Esa época coincidió con el asedio constante del recuerdo de la muchacha que se había abierto la blusa en casa de sus padres. La veía con frecuencia. Sobre todo mientras arreglaba el inmenso jardín. Aquel espacio contaba con múltiples escondites en donde jugaban los niños de la escuela. Una tarde, cuando el Hermano Francisco podaba las plantas del lado norte del jardín, sintió que alguien lo estaba espiando. Así lo afirmaba mi abuelo cuando contaba esa parte de la historia de Macaca. Minutos después aquella niña que se encontraba detrás de los matorrales lanzó un grito. El Hermano Francisco salió huyendo, des-pavorido. Corrió por calles que apenas conocía. Sólo se detuvo al llegar debajo del cartel que decía "Se necesita jardinero amoroso". Tras escuchar esta historia, Macaca le ofreció al Hermano Francisco sentarse en el viejo sofá de su caseta, bajo el afiche que publicitaba la película *Enter the dragon*. Parece que aquella fue la película más exitosa de Bruce Lee. Macaca nunca la había visto. Tampoco ninguna otra protagonizada por aquel actor. Por más que su amante se lo insistió una y otra vez. En ese entonces Macaca vivía sola en una pensión del centro de la ciudad. Recibió en aquel alojamiento la noticia de la muerte de su amante. Macaca salió a la calle de inmediato. El taller del zapatero oriental estaba distante un par de cuadras. El cadáver ya

había sido trasladado al depósito del sector. Algunos agentes se encontraban todavía en el lugar. Llevaban pañuelos amarrados a las narices. Era la primera vez que Macaca visitaba aquel espacio. El zapatero siempre se lo había prohibido. En ese momento constató que tenía dos secciones y un pequeño patio. La exterior servía para mostrar los zapatos. Eran modelos pasados de moda, simples, que trataban de respetar cierta línea clásica. Estaban expuestos sobre unos anaqueles de madera. En ese momento había seis pares a disposición de los clientes. En esa misma habitación se encontraban los útiles de trabajo: herramientas de talabartero, unas descomunales tijeras, hilos y materiales de costura. En el suelo, unas encima de otras, se arrumbaban una serie de suelas. La trastienda estaba acomodada como dormitorio. A un lado había una cama cubierta con un tul que caía del techo. Enfrente un cordel que pendía de un extremo al otro de la pared. Separados por una distancia de aproximadamente metro y medio colgaban de ese cordel algunos trozos de carne cruda. Debajo de cada pedazo había unas cajas de metal con una compuerta en la parte superior. Las ratas con las que estaban hechos los zapatos trepaban en las noches para comer aquellos trozos y caían dentro de las cajas cerrando con su peso la compuerta superior de las cajas. El luchador oriental conseguía cada noche de cuatro a cinco animales, que salían de los desagües que había dejado al descubierto para tal fin. A la mañana siguiente los destazaba en el patio. Llevaba allí a sus presas y con un palo de madera les daba un golpe que las mataba al instante. Después las abría por el vientre con un cuchillo especial y con el dedo meñique, cuya uña mantenía larga únicamente con este propósito, les arrancaba de cuajo las entrañas. En este estado de percepción tan particular, motivado sin ninguna duda por la droga que consumí, pienso que mi abuelo no hubiera aceptado jamás un par de zapatos confeccionados por un luchador asiático. Estoy seguro de que Bruce Lee le recordó siempre el momento en el que se arrojó en medio de un campo de maíz pidiéndole a Dios que se lo llevara. No entiendo por qué tengo esta seguridad. Quizá porque pienso que mi abuelo seguramente vincularía con demasiada facilidad cualquier elemento oriental con la catarsis experimentada por toda una comunidad quechua en alguna olvidada sala de cine. De las posibles reacciones que hubieran experimentado el Maestro Espín y el Hermano Francisco ante un par de zapatos de piel de rata, mi abuelo nunca me dijo nada. Lo que sí me informó fue que a los pocos días ambos abandonaron el puesto.

a
&
z

TRADUCCIÓN



7
&
8

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



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

Poemas

Wang Wei *

(Traducción de Guillermo Dañino)

El valle Mengcheng

Está mi nueva casa en la entrada del valle;
de los viejos árboles sólo quedan decrepitos sauces.

¿Quién vendría a residir en tan solitario lugar
sin antes olvidar las penas del pasado?

La cumbre florecida

Aves sin número se alejan por el cielo;
a la montaña retornan los colores del otoño.

- * Wang Wei (¿699-761?) es junto con Li Bai, Du Fu y Bai Juyi uno de los poetas más celebrados e imitados del período Tang, el más brillante de la historia de la literatura china. Político, hombre de letras, pintor y músico, refleja en su poesía las aspiraciones y contradicciones del hombre chino de su época, impregnadas de una visión del mundo que abarca, íntimamente mezcladas, las perspectivas confucianas, taoístas y zen.

En su obra destacan particularmente los poemas de un único cuarteto llamados jueju, en su mayoría de paisaje. En ellos, su ojo de pintor y su pincel de poeta esbozan atisbos y luminosidades, sugieren silencios y ecos, impresiones fugaces que atraviesan fugaces la vida del hombre fundido en la naturaleza.

Trepo y desciendo la florecida cumbre,
¿cuándo terminará mi melancolía?

Mi refugio de los albaricoques

Vigas talladas en madera de albaricoque;
aleros de juncos perfumados.

¿Quién sabe si las nubes del techo
se fueron a llevar lluvia a los hombres?

La colina de los bambúes

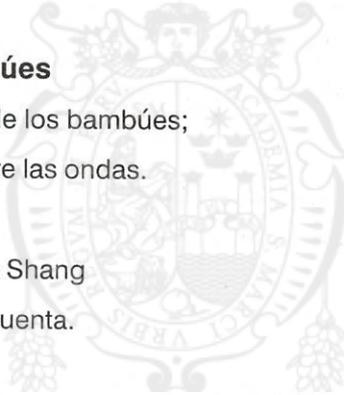
El cielo refleja la belleza de los bambúes;
el verde intenso vibra entre las ondas.

Entro, furtivo, en el monte Shang
sin que el leñador se dé cuenta.

El recinto de los ciervos

En la montaña vacía no se ve a nadie;
sólo escucho el eco de voces humanas.

Los rayos oblicuos del sol poniente entran en el profundo bosque
y se reflejan de nuevo en el musgo.



El condenado a muerte (fragmento)

 **Jean Genet***

(Traducción de José Cabrera Alva)

A Maurice Pilorge, asesino de veinte años.

Sobre mi pescuezo sin armadura y sin odio, mi pescuezo
Que mi mano más ligera y grave que una viuda
Acaricia bajo mi collar, sin que tu corazón se conmueva,
Deja a tus dientes depositar su sonrisa de lobo.

Oh ven mi bello sol, oh ven mi noche de España,
Alcanza mis ojos que mañana habrán muerto.
Alcanza, abre mi puerta, entrégame tu mano,
Llévame lejos de aquí hasta alcanzar nuestro campo.

* Jean Genet (París, 1910-1986). Poeta, narrador, dramaturgo y actor francés. Entre sus obras destacan las novelas *Nuestra señora de las flores* y *El milagro del arroz* y los poemarios *El condenado a muerte* y *Marcha fúnebre*.

Pueden despertar el cielo, florecer las estrellas,
No las flores suspirar, ni de los prados la hierba negra
Acoger el rocío donde la mañana va a beber,
La campana puede sonar: sólo yo voy a morir.

¡Oh ven mi cielo rosa, oh mi canasta rubia!
Visita en esta noche tu condenado a muerte.
Arráncate la carne , mata, trepa, muerde,
¡Pero ven! Deposita tu mejilla junto a mi redonda cabeza.

No hemos acabado aún de hablarnos de amor.
No hemos acabado aún de fumar nuestros *gitanes*.
Podemos preguntarnos por qué las Cortes condenan
A un asesino tan bello que hace el día palidecer.

¡Amor ven a mi boca! ¡Amor abre tus puertas!
Atraviesa los pasillos, baja, camina ligero,
Vuela en las escaleras más ágil que un pastor,
Más propicio al aire que un vuelo de hojas muertas.

Oh atraviesa los muros; si hace falta camina en el borde
De los techos, de los océanos; cúbrete de luz,
Usa la amenaza, usa la plegaria,
Pero ven, oh mi fragata, una hora antes de mi muerte.

a
&
z

FANTASMAS DE PAPEL



z
&
a

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



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

APROXIMACIONES AL IDEAL ESTÉTICO EN CUENTOS MALÉVOLOS DE CLEMENTE PALMA

✍ Ricardo Sumalavia

Con la publicación de su primera selección de cuentos titulada *Cuentos Malévolos*¹ en 1904, Clemente Palma se insertaría dentro de una imprecisa pero indiscutible tradición de narradores que se ocuparon de la renovación del género narrativo en el Perú. Entre los escritores Manuel Beingolea, Enrique A. Carrillo, Carlos Camino Calderón, Ventura García Calderón y tantos otros, Clemente Palma fue uno de los más destacados representantes del relato modernista en el Perú. Sin embargo, antes de adentrarnos en la creación y estética de Palma, conviene tener presente y confrontar las características que identifican a un relato modernista y su expresión en el Perú.

En un anterior estudio² hemos intentado una aproximación al carácter del cuento modernista peruano y hemos destacado, entre otras características, que en el caso peruano la prosa modernista alcanzó un notable grado de madurez, pues no sólo se desarrolló en un ámbito en el cual se privilegiaba la forma, sino también tuvo un particular interés en la construcción de argumentos complejos, cuestionadores de los cánones estéticos vigentes entre finales del XIX e inicios del siglo XX. A nivel discursivo, los cuentos de Clemente Palma presentan una marcada búsqueda del ritmo y la imagen sugerentes. En cuanto a la temática desarrollada en los cuentos, cabe resaltar que si bien hay una preocupación por insertar y comprender los nuevos mecanismos de la modernidad, a través de una actitud científicista, calibrada, sin embargo es importante anotar que muchos de esos cuentos modernistas, entre los cuales destacamos los de Palma, estructuran y re-

construyen una realidad desde una perspectiva seudocientificista, inverosímil en muchos casos, pero con personajes cultivadores del ocultismo como disciplina, donde las llamadas ciencias ocultas ofrecen un método riguroso para alcanzar y realizar los imposibles.

Estos elementos también propuestos por el crítico José Miguel Oviedo, referidos al modernismo hispanoamericano, los encontraremos en todos los cuentos de Clemente Palma, y especialmente en su primer libro, *Cuentos Malévolos*.

En algunos pasajes del cuento "Idealismos", páginas de un diario de un hombre que paradójicamente sufre y se deleita con la descomposición de su amada hasta verla destruida, podemos encontrar fragmentos con una evidente preocupación por la plasticidad y el cromatismo.

Vimos llegar a Venus trayendo sus idilios de amor: pequeñita, lejana primero, creció luego, creció hasta que percibimos sus enormes bosques perfumados, poblados por hermosas jóvenes, bellos mancebos y niños alados que atravesaban las praderas bailando bulliciosas farándulas y luego se perdían en la poética umbría de una selva (1923:21).

El léxico sonoro, las imágenes sugerentes, la referencia a la mitología se conjugan en un espacio lírico, aparentemente preocupado sólo por seducir los sentidos, como se puede hallar en otros cuentos de variados autores modernistas. Empero la trama, en el caso de Palma, no sucumbe ante lirismo. A través de esta cita podemos entender que Palma asumió las propuestas modernistas, pero se valió de ellas y se embebió de su estética con una propuesta aún más compleja.

El argumento de este cuento nos revela, además de la ya citada musicalidad y recargamiento de imágenes sugerentes, la concepción del amor de un personaje atormentado por el ideal estético de la belleza. La primera línea del diario es contundente, pues a través de un juego de máscaras busca sorprender al lector, aunque no debería ser así pues se trata de un diario y por tanto el autor implícito del diario es propuesto a su vez como su lector implícito. "Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere" (1923:17).

El azar permitió que las páginas de este diario cayeran en manos de un desconocido, un narrador extradiegético, quien, por calificar de *extraño drama* lo consignado en estas páginas, decide divulgar su contenido. A tra-

vés de esta divulgación, las páginas del diario cobran otro carácter, pues el lector implícito cambia desde el momento en el que el autor del diario se propone como un narrador intradieгético. De este modo, el fragmento siguiente: “Vosotros, los espíritus burgueses, si leyerais estas páginas no podrías comprender jamás que la muerte de mi adorada prometida, de mi inocente Luty, pudiera alegrarme profundamente” (1923: 17-18). Así construye a un nuevo lector, tan sorprendido de los hechos narrados como el narrador extradieгético. Entonces, la ética, los valores estéticos y la cosmovisión del mundo del narrador extradieгético y la del nuevo lector implícito se proponen similares.

Las líneas de este diario pretenden mostrar objetivamente, con un carácter riguroso y casi científico, los oscuros motivos del amante de Luty, quien a través de sus exigencias amorosas y destructivas la sume en la agonía. La acción de este amante y narrador innominado sobre la muchacha se sostiene, desde el lado de la objetividad de esta realidad, en diagnósticos médicos y verificables. Nos dice: “Mi novia se muere y afirman los sabios que ello es debido a la doble acción de una aguda neurastenia y de una clorosis invencible” (1923:17).

Un impulso incomprensible en el amante lo mueve a corromper la inocencia de Luty. Para este fin se vale de un extraño poder de sugestión, guiado por fuerzas malignas, que le permitirán conocer un camino distinto para alcanzar el ideal estético de la belleza a través de la descomposición. De esta manera podemos encontrar que la agonía de Luty se debe a dos órdenes diferentes: uno científico y otro determinado por fuerzas ocultas.

La muerte, en este cuento, es un medio de liberación, una huida del tedio y el desencanto. La muerte evita que se pierda la ilusión del amor extremo de Luty. La ilusión, desde este punto de vista, es efímera y la única forma de poder perpetuarla es corrompiéndola a partir de su estado de plenitud.

Mi deber era libertarla. ¿Cómo? Casarme con mi novia era sujetarla para siempre entre mis garras ; y mi dignidad, en una violenta sublevación, rechazaba con horror ese anonadamiento del alma de Luty, esa absorción de su ser por el mío, ese nirvana de la voluntad (...). Yo la amaba, la amo con todas las fuerzas de mi alma y me horrorizaba, por ella y por mí, el inevitable desencanto, el rebajamiento del espíritu de Luty y al mismo tiempo el remache de esa cruel tiranía de mi alma (1923:19).

Este proceso concluye con la restitución del ideal estético de la belleza y la ilusión de poseerla. El esfuerzo final del amante es contemplar la destrucción del cuerpo de amada Luty y entregarse al goce de la liberación. "Hoy Luty está agonizando, es decir, está reconstituyendo su dignidad moral de persona ; resucita..." (1923:21).

En un pasaje del cuento "Un paseo extraño" se nos muestra también la preocupación de Palma por desarrollar un ambiente cargado y siniestro, donde la descripción exhibe un universo misterioso y grotesco, que convive con lo cotidiano. En este tipo de descripción el lenguaje juega un rol importante, pues a través de sus imágenes consigue precisar un mundo sórdido, otra cara de la misma realidad.

El cuerpo del animal estaba cubierto de innumerables bestiecillas asquerosas que pululaban, se introducían en las entrañas y salían por la boca, las vacías cuencas o por las devoradas ancas. ¡Qué horribles bichos! Sembrados de pelos y con los cuerpos glutinosos los unos, con caparazones y antenas los otros, [...] y con alas, como pequeños cerdos o pequeñas tortugas que intentarían transformarse en mariposas (1923:192).

El libro se sostiene en muchos pasajes similares y los iremos develando de acuerdo a la pertinencia de las citas.

En la caracterización del cuento modernista realizada por el estudioso peruano José Miguel Oviedo hace referencia a la relación entre el tema y la forma de estos cuentos de la siguiente manera: "[...] quizás por primera vez, los cuentistas se preocuparon más por la forma que por el tema: el cuento era vía de expresión agudamente personal, no el traslado de una realidad dada" (1984:24).

Esta característica que puede ser válida para la cuentística de otros autores modernistas, no lo es del todo para los de Palma, según lo hemos podido apreciar en el cuento "Idealismos". Quizás, siguiendo este criterio, Oviedo optó por separar a Palma del grupo de los propiamente modernistas en su antología del cuento hispanoamericano y lo incluyó entre los postmodernistas. Oviedo, además, complementa su afirmación al decir que en los textos modernistas se diluyen las fronteras del género cuento, aproximándose más, en cuanto a lo formal, al poema en prosa (24). Derivado de este comentario y tratando de hallar una distinción temática, Oviedo vincula

al relato modernista con la meditación filosófica, la divagación impresionista o al más impalpable cuento de hadas (24). Oviedo habla en términos de *sacrificio de la anécdota* en favor de la riqueza verbal. En los cuentos de Palma, como ya hemos anotado, sí hay una exigencia formal en sus escritos, sin embargo ésta no busca imponerse sobre el desarrollo temático de los mismos. Asimismo podemos hablar meditaciones filosóficas o divagaciones en los cuentos de Palma, pero Palma no sacrifica la anécdota, ésta forma parte de una elaborada propuesta estética. A modo de ejemplo podemos sintetizar los argumentos de algunos de los que a nuestro juicio son los mejores cuentos de este libro. Sin lugar a dudas el lugar privilegiado lo tiene “Los ojos de Lina”, una dama que es capaz de arrancarse los ojos y ofrendárselos a su amado para poder mantenerlo cerca y sin turbación; “La granja blanca”, sitio ideal para la consumación de una relación fantasmal e extravagante, donde la perduración de la belleza y el amor es motivo para rozar lo irracional; “El príncipe Alacrán”, enfrentamiento entre un hombre común de la ciudad y los soberanos de un reino repugnante que terminan por conjugarse; el ya comentado “Idealismos”; “Cuento de marionetas”, fábula de personajes pintorescos donde un rey, en imagen complementaria del amante de Luty en “Idealismos”, se enamora de la Luna y se desvanece su encanto cuando le muestran su verdadera faz, marcando la pérdida de la ilusión; “Un paseo extraño”, particular travesía por los alcantarillados de la ciudad, encontrando un mundo propio, con un nuevo orden y estética; “La leyenda del hachisch”, viaje alucinadorio por remotos lugares cargados de éxtasis y misticismo.

Todos estos relatos nos muestran una compleja y elaborada estética. La investigadora norteamericana Nancy Kason³, basándose principalmente en un análisis temático, ha clasificado los cuentos de Palma en cuatro grandes grupos. El primer grupo lo llama “piezas modernistas”, caracterizados por la preeminente preocupación verbal y por el exotismo. El segundo es llamado “historias herejes” y se caracterizan por su temática anticlerical. El tercero los agrupa en un conjunto llamado “escritos decadentes”, donde los personajes recurren a medios artificiales como el hachís y la morfina para experimentar nuevas y reveladoras experiencias. El último conjunto lo llama “historias fantásticas”, y en éste incluye todos los relatos que desarrollan lo macabro como tema de fondo.

Si bien esta clasificación de Kason nos permite establecer relaciones temáticas y tener una conveniente visión de conjunto, ésta es arbitraria en

algunos de sus grupos y no precisa por qué distingue un grupo de cuentos como modernistas. Esta clasificación nos hace suponer que Kason entiende el modernismo como un estilo determinado, con características formales distintas del resto de cuentos del conjunto.

Las diversas aproximaciones al libro *Cuentos Malévolos* de Clemente Palma nos han mostrado la complejidad que éste encierra, así como la dificultad de ver a los relatos como un todo orgánico. Estos estudios nos han permitido colegir que en su variedad y propuesta heterogénea, tanto en lo temático como en lo formal, se concibe su riqueza. Este libro, publicado en 1904, es paradigmático en tanto funciona, también, como bisagra entre el relato romántico, de escasa riqueza en el caso peruano, y los relatos vanguardistas, deudores muchos de ellos de la estética palmiana.

La estrategia de los relatos insertos en otros, intradiégeticos, la hemos considerado parte de la estética palmiana. Sin embargo, ahora conviene destacar que esta estrategia fue seguida por otros narradores modernistas y vanguardistas.

Entre las caracterizaciones del relato modernista distinguidas por Oviedo también se destaca el empleo de los relatos intradiegeticos. Así, el autor nos dice:

los modernistas [Gutiérrez Nájera y Amado Nervo] gustaban incorporar a sus textos el acto mismo de su elaboración. Para mostrar cómo contaban, construían relatos "hipotéticos", con historias en estado de suspensión, colgando precariamente del devaneo imaginativo del autor (1984:24).

Muchos de los relatos de Palma siguen esta estructura del relato modernista. En Palma, básicamente se empleó con la intención de crear una atmósfera de referencia, un marco objetivo, concreta, de soporte para el mundo imaginativo propuesto en un segundo nivel. Sin embargo al final de estos cuentos siempre se percibirá una confusión entre ambos niveles, la realidad y la fantasía borrarán sus límites para hallar un mundo alterno y enriquecido.

José Miguel Oviedo es consciente de la importancia de la anécdota en los cuentos de Palma, pero él atribuye este rasgo al postmodernismo, entendido por él y otros críticos como una etapa posterior, crítica del modernismo. Esto supone un proceso de *interiorización* y *repliegue* del propio modernismo. Oviedo dirá que el postmodernismo se preocupará por mostrar:

menos adorno y más sustancia; por otro, regreso al contorno propio y aun a los ámbitos que, como el campo y la provincia, parecían haber perdido toda actualidad. El postmodernismo hace la crítica del modernismo (sobre todo la de su lenguaje), deja un poco de lado las luces deslumbrantes del festín dariano y desciende por la zona oscura de lo anormal, lo onírico o lo mágico (1984: 24-25).

Los cuentos de Palma no abandonan del todo el citado festín dariano, tampoco se preocupan de la recreación del campo y la provincia, pero sí se internan en el espacio onírico y mágico. La explicación a esta opción la da el mismo Palma en un texto que oficia de poética y semblanza que escribió como respuesta a un pedido del historiador Jorge Basadre en 1938. Con respecto al cosmopolitismo de sus cuentos Palma nos dice:

Creo que lo más que se puede recomendar es la tendencia nacionalista en todo lo que sea literatura de investigación; pero insinuar la misma orientación a las otras modalidades de la literatura, en cierto modo es limitar una fuerza espiritual que es mayor y más fecunda cuanto más libre es su juego (1938:162).

No hace falta más que revisar sus cuentos para encontrar que en todos no hay ni una sola referencia localista y que, por el contrario, abundan los lugares exóticos y maravillosos. Su fuerza espiritual no debería tener ataduras y, por tanto, su trabajo verbal y universo propuestos debían dar clara cuenta de dicha intencionalidad. La conciencia crítica de Palma lo llevará a desarrollar un proyecto creativo que veremos plasmado y cumplido a cabalidad en sus cuentos. Del mismo modo como el autor justifica su cosmopolitismo, explicará cuál es el mecanismo en la construcción de sus personajes. Él los llamará *entes* y ellos, siguiendo a la metafísica kantiana, se desenvolverán en el relato como noúmenos, esencias que por la interacción se convertirán en *fenómenos* (1938:161). Un cuento que muestra adecuadamente este proceso es “El último fauno”, donde este desvalido personaje mitológico se conformará de acuerdo a su deseo de perpetuarse y encontrar a una amada concreta, humana, que lo eleve de estado.

Todos estos planteamientos desarrollados en los cuentos de Clemente Palma también los podemos encontrar racionalizados al máximo en uno de muchos ensayos. Aquí nos referiremos al texto “Ensayo sobre algunas ideas estéticas” (1908) publicado en el *Ateneo*. En él el autor hará referencia

a tres momentos de la evolución histórica del arte. Un primer momento prevalecerá la *imitación*, con un marcado propósito utilitario. En otro aparecerá el *ideal*/sustituyendo lo utilitario por el *goce* de un estado donde predominará el *placer*. El tercer momento se dará con la *evolución del ideal*, como aspiración de lo mejor y exaltación de la perfección máxima. Esta evolución, para Palma, será el punto guía para canalizar toda su *energía creadora*.(1908:117-118). Cuando él se refiere al ideal lo hará en los siguientes términos: “porque todas ellas son modalidades de vibración imaginativa y traducen la inquietud y dinamismo en la marcha hacia el ideal, siempre lejano e inaccesible pero que nos parece siempre más cerca” (1938:162).

En esta marcha hacia el ideal encontramos que Palma desarrolla una estética donde lo perfecto no necesariamente es bello y viceversa, y que, más bien lo imperfecto puede revelar una belleza interna, lo que él llama una perfección estética. Sus personajes generalmente tienen un ideal y se esfuerzan al máximo por alcanzarlo, aunque se tenga conciencia del fracaso. Los recursos para alcanzar los ideales suelen ser contrarios a los cánones de la belleza occidental. En el cuento “Idealismos” que hemos analizado y donde el personaje central pretende alcanzar la plenitud del amor con su amada, pero que sin embargo una poderosa fuerza contraria lo impulsará a la destrucción de su amada, convirtiéndose éste un extraño recurso de liberación. El personaje nos dice: “No sé; pero pienso que quizá la felicidad es, más que el poder de crear, el placer de destruir” (1923: 15).

Pero esta destrucción en el fondo es una salida consciente, un medio de despojarse y alcanzar la plenitud. El mundo se presenta con límites que hay que destruir. Por eso el personaje de este cuento se plantea: “Para ver esto era necesario morir: morir joven, morir antes de que la vida nos encenagara y obturase nuestra facultad de apreciar las bellezas del ideal; cortar a tiempo la cuerda que sujetaba el globo cautivo de nuestra alma a las miserias de la vida” (1923: 14).

Podemos distinguir claramente que los cuentos de Palma y su estética presentan una complejidad que dificulta poder ubicarlo dentro del propio modernismo o etapas posteriores. Creemos hallar en Palma, más bien, un autor singular que representa la complejidad del movimiento modernista y que un estudio a sus cuentos siempre revelará un elemento destacable para entender el modernismo y el proceso de la literatura en el Perú.

NOTAS

- 1 Palma, Clemente. *Cuentos Malévolos*. Con prólogo de Miguel de Unamuno. Barcelona: Imp. Salvat y Cía., 1904. Contiene: "Los canastos. Idealismos". "El último fauno". "Parábola". "Una historia vulgar". "Los ojos de Lina. "Cuento de Marionettes". "El quinto evangelio". "La última rubia". "El hijo pródigo". "La granja blanca". "Leyendas de Haschichs". Una segunda edición, con prólogo de Ventura García Calderón, editada en París: Editorial Ollendorff, 1923, agregará los cuentos: "Tengo una gata blanca". "Ensueños mitológicos". "El príncipe Alacrán". "Un paseo extraño". "El nigromante". "Las vampiras". "El día trágico". "Las mariposas". La edición que manejaremos será la segunda.
- 2 Sumalavia, Ricardo. "Alcances del cuento modernista peruano". En: *Favilla*. Año I, número 1. Lima, oct. 2000.
- 3 Kason, Nancy. *Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma*. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Presses. 1988.

BIBLIOGRAFÍA

- Delgado, Washington.** *Historia de la literatura republicana*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1984
- Escobar, Alberto.** *La Narración en el Perú*. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1956.
- _____. *Patio de Letras 3*. Lima: Luis Alfredo Ediciones, 1995.
- Kason, Nancy.** *Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma*. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Presses, 1988.
- Elmore, Peter.** *Clemente Palma: Cuentos malévolos y la cuestión cosmopolita*. Lima: Tesis PUCP. Br. 1984.
- García Calderón, Ventura.** *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: Librería Paul Ollendorff, 1910.
- Loayza, Luis.** *Sobre el 900*. Lima: Mosca Azul Editores, 1990.
- Mariátegui, José Carlos.** *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1994.
- Mora, Gabriela.** *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- Oviedo, José Miguel.** *Antología crítica del cuento hispanoamericano / 1830-1920*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Palma, Clemente.** "Bio-bibliografía de Autores Peruanos". En: *Boletín bibliográfico*. Lima, Año XI, Vol. VII, N° 2, Julio de 1938, 158-162.

Palma, Clemente. *Cuentos Malévolos*. Con prólogo de Ventura García Calderón. París: Editorial Ollendorff, 1923.

Palma, Clemente. “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”. En: *El Ateneo*. Tomo VIII, N° 44. Lima, 1908, 113-138.

Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil ediciones, 1985

Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Montevideo: Ed. Barreiro y Ramos, 1956

Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: Ediciones Ediventas S.A., 1966

Sumalavia, Ricardo. “Alcances del cuento modernista peruano”. En: *Favilla*. Año I, número 1. Lima, oct. 2000, 65-77.



MONTE SIN ÁNIMAS. UNA APROXIMACIÓN A CLEMENTE PALMA DESDE DMITRI, SU EPÍGONO

 **Gonzalo Portals Zubiate**

Nunca incluido en un volumen unitario, “Dmitri era un excelente amigo”, constituye –por fecha de publicación, por aislamiento en prensa escrita, por temática abordada y por ámbito y personajes escogidos, entre otros elementos– un antecedente distintivo y sumamente interesante del género de horror trabajado en el Perú¹. Publicado originalmente en “El Modernismo”; Literatura y Arte, 1901. Lima, 3 de Marzo, No.13, págs. 148-150, el cuento nos coloca ante una “acción perversa, ejecutada por un personaje que no muestra arrepentimiento ni recibe castigo por ella” (Mora, 2000: 83). Palma, gran cultor de asuntos subversivos para su tiempo (recuérdese los escritos “Excursión Literaria”, 1895; “Filosofía y Arte”, 1897, y posteriormente “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”), había persistido con renovada energía en asuntos que confirmarían más tarde la línea previamente esbozada. Así, la vocación del autor por la literatura decadentista y gótica, expresada de manera convincente, especialmente en *Cuentos malévolos* (primera edición: Barcelona, 1904, y segunda: París, 1913), donde los tópicos satánicos, escabrosos, macabros y blasfemos alimentan su producción, confirma no sólo la predilección por determinados temas y autores cercanos al diabolismo (véase reseña que él mismo confeccionó para “El Modernismo” de 1901, con el título de “Novelas extrañas”), sino su antigua obsesión por el viejo asunto del Bien y el Mal, tema sustantivo en el pensamiento de Nietzsche (a quien Palma llama “supremo poeta cantor de la energía y de la personalidad”), ade-

más de lo que a muerte y sexo se refiere y sus múltiples y variadas imbricaciones.

Méritos de Palma son, además de los ya anotados, la conjunción de facturas serias y paródicas y sus innovaciones en lo que al discurso literario atañe. Pero es la condición autorreflexiva de los personajes lo que no sólo realza su valía como autor, sino que confirma la capacidad de éste para depositar en ellos una condición especial para auscultar una gran variedad de problemas y confeccionar una sólida madeja donde los comentarios subordinados establecen coordenadas entre sí tan interesantes y ricas como aquellas deslizadas por encima de dicho tapete. Un arma empleada para ir en contra de los valores burgueses convencionales, en la pluma de escritores románticos y decadentes, fue siempre la representación positiva de Lucifer o de epítomes como el vampiro u otros. Siendo el mal el elemento que actúa como cordón umbilical en sus *Cuentos malévolos*, resulta extraño que un texto como "Dmitri era un excelente amigo" fuera excluido por su autor. El dualismo bien/mal, tan caro al autor peruano, ofrece en este cuento un ingrediente novedoso. Aquí, como en pocos relatos anteriores, la imbricación es más nebulosa; si bien toda la gestualidad propia de quien lleva encima la marca de lo oscuro la carga Dmitri, es evidente que Wladimiro, el personaje/narrador también muestra algunos dobleces. Dmitri, como encarnación del mal, luce fuerte como personaje, ideal para atacar los valores establecidos, pero en la medida en que Wladimiro es teñido de características próximas a su compañero estudiante, éste último, como depositario de lo avieso y paradigma del personaje enriquecido por creadores románticos y decadentes, pierde algo de su fuerza arrolladora y decae, por consiguiente, su valor como héroe positivo.

Palma puede que hable por boca de sus dobles o que sus dobles lo manejen con regusto o antojos fingidos. Lo cierto es que a la hora de hablar de él el elemento sobre el que merece detenerse más de una vez, y que constituye piedra angular en su ejercicio literario, es el que atañe al doble o a la división del yo. Recuérdese que las variantes en el uso del doble van desde una aparición abierta del mismo, pasando por la inclusión de vampiros, diablos y muertos resucitados, hasta el uso de pares de personajes que se complementan precisamente como formas indiscutibles de doble. Si ya en cuentos como "Un viaje extraño", "La Granja Blanca", "El príncipe Alacrán", "Una historia vulgar" o "Leyendas de hachisch", nuestro autor había

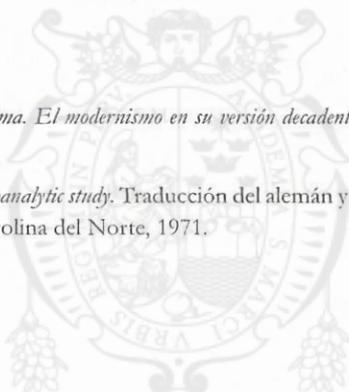
presentado de manera paradigmática las relaciones entre hermanos, alter egos o narradores/personajes -enraizamientos que plantean la dificultad que muestra el ser humano para conocerse y entenderse cuando se percibe dividido entre impulsos antagónicos-, en “Dmitri era un excelente amigo” vuelve a mostrar esta división, aunque esta vez con mayor intensidad o fuerza distanciadora. Dmitri, a quien el personaje narrador bautiza como “hermanito”, en claro emparentamiento con el trato deferente prodigado entre personajes centrales de cuentos anteriores, representa lo funesto, la vuelta de tuerca a lo vital, lo torvo o malévolos de la existencia humana. En él, siguiendo los postulados de Otto Rank que asocia la función del doble a significados de muerte, narcisismo, impotencia y/o sexualidad anormal, y a Freud que lo acerca a su vez al narcisismo y a las experiencias reprimidas, hay una clara y desenfadada provocación, una maledicencia evidente, un enfrentamiento que lenta pero progresivamente va a desencadenar la tragedia. En un ámbito foráneo, no ajeno a las pretensiones cuentísticas anteriores de Palma pero sí sugestivo y excluyente: nos hallamos en Rusia, en un ambiente dominado por la dureza del lugar y por la presencia de mujiks (¿tributo abierto del autor a los maestros rusos del género, acaso Dostoievski, o distanciamiento oportuno de los mismos?), Palma nos brinda una nueva posibilidad de asistir al enfrentamiento entre dos tipos diversos pero complementarios. “La extrema oposición de las personalidades de los dos inseparables amigos puede verse como una de las variadas formas que adopta el tema del doble (...) Sobre esta oposición (...) Dmitri posee todo lo que Wladimiro no tiene; por lo tanto desea convertirse en su amigo (ser su doble), o eliminarlo para no ver en él sus carencias”. (Mora, 2000: 83) El narrador, en este caso, experimenta no sólo un deseo de venganza sino un miedo pánico a la inmortalidad de Dmitri. Prueba de ello es que incluso después de la muerte de éste, sus risitas nerviosas continúan escuchándose en sus oídos. Los rasgos psicóticos derivados del fuerte narcisismo están ahí especialmente cuando los dos, mientras preparan los nudos del juego aprendido de los gitanos húngaros, se van trezando en disputas verbales y comentarios atormentadores en los que los recuerdos de la infidelidad, de las capacidades de cada uno para herirse o la incisión de la mujer muerta de frío (hecho revelado mas no confirmado), rodean la escena postrera. Aquí no hay “aparición real de un ser inexistente”, pero sí una exaltación del amor y del sexo y una tortuosa aproximación al dominio de los celos. Los conflictos psicosexuales, más difíciles de probar, desde los comentarios iniciales que formula el narrador en cuanto a los cui-

dados prodigados por Dmitri hacia él: “fue conmigo más tierno que una madre, que una hermana, que una amada”, transitan con renovada afluencia las páginas del cuento. En Palma, es evidente que “sus representaciones de los idilios amorosos dan al traste con la milenaria dicotomía del amor espiritual opuesto al carnal, a la vez que se atreven a descubrir la fuerza del sexo en la mujer, y los temores que tal fuerza podía generar en el varón” (Mora, 2000: 182). En un nuevo rechazo a los binarismos absolutos sobre los que se erige el pensamiento –bien/mal; vida/muerte; alma/cuerpo; mujer/hombre- el autor peruano discute con los valores asumidos como ciertos y presenta matices y coloraciones distintas, signos de un develamiento imprescindible del yo dubitativo, fragmentario y disfuncional.

BIBLIOGRAFÍA

MORA, Gabriela. *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

RANK, Otto. *The double: a psychoanalytic study.* Traducción del alemán y edición de Harry Tucker, Jr. Chapel Hill: Universidad de Carolina del Norte, 1971.



DMITRI ERA UN EXCELENTE AMIGO

 **Clemente Palma**

Dmitri era un excelente amigo mío, pero tenía una risita nerviosa exasperante. Dmitri habría hecho cualquier sacrificio por mí, pero á la postre se habría reído con esa risita que me erizaba los nervios. Dmitri estuvo en una ocasión 19 días á la cabecera de mi lecho, dándome remedios, velando mi sueño, obligándome á comer: fue conmigo más tierno que una madre, que una hermana, que una amada... Más aún: en una época de miseria me cedió la mitad de su cama, la mitad de sus vestidos, la mitad de sus alimentos. Un día le dije: -Dmitri, amiguito, ya que eres tan bueno conmigo, cédeme por una noche á Natalia, esa linda muchacha, hija del mujik Grimkcha, que viene a buscarte todas las noches y de la cual tienes un niño.-Dmitri se puso muy pálido y le ví apretar nerviosamente su cuchilla con la mano izquierda. La mirada de un segundo que me dirigió Dmitri tenía tanta ira y tanta pena que mi alma se alborozó: Dmitri no se reiría. Pero me equivoqué; con los labios contraídos soltó Dmitri una risa discordante y se limitó á decirme:-Bah! Wladimiro, eres muy bestia!..... Una noche en que entró Natalia á casa de Dmitri, envié un pilluelo a éste para que le dijera que el profesor Boleslas estaba muriéndose y deseaba hablar con él. Dmitri salió apresuradamente y poco después entré yo á la habitación. Natalia estaba sola y dormida en el lecho de Dmitri. Apagué la lámpara de aceite..... Cuando salí encontré á Dmitri que regresaba. Me pareció oír un rechinamiento de dientes y tuve miedo, disimuladamente saqué mi cuchilla y me la escondí en la manga. El rostro de Dmitri estaba demudado, bien lo ví á la luz de un farol, pero su voz estaba completamente tranquila.

-Hasta mañana Wladimiro. Jí, Jí, Jí!.....

-Buenas noches, Dmitri. Comprendí que quería cerciorarse de algo. Durante una semana no me dejé ver de Dmitri..... Supe que me buscaba para matarme. Pero al fin me mandó decir que me perdonaba..... Creo que Natalia no volvió á dormir en la cama de Dmitri.

Dmitri y yo éramos estudiantes de las leyes rusas, pero yo estudiaba en los libros de Dmitri. Al fin del curso, Dmitri era más inteligente y estudioso que yo, lloró, me besó y declaró que quería volver á hacer el curso conmigo..... pero después de todo eso se rió con su maldita risa y se burló de mí; pensé vengarme.

La madre y la hermana de Dmitri vivían en un pueblecillo cerca de Kiew. Dmitri resolvió ir á verlas y me dijo:-Mira Wladimiro yo no puedo vivir sin ti, ven conmigo á Kiew y yo le diré á Ivanowna, mi madre, he aquí que te traigo un hijo más; y á Sonia mi hermana, este es un nuevo hermano. Sonia, es casi una niña, es buena, no tiene pretendientes y sabe todas las artes de la casa..... Si os llegáis á amar os casais: eso es todo..... ¡Jí! Jí! Jí!.....

Y su maldita risa me desesperaba y acentuaba cada día más el profundo rencor que le tenía. No sé de dónde salía esa infernal modulación: de la garganta ó de la lengua; de cualquier órgano que fuere lo cierto es que era horrible y que la idea de apagarla me obsedía tenazmente.

Pocos días antes de irnos á Kiew vimos en la playa una tribu de tziganes que venían de Hungría. Hacían bailar osos y lobos domesticados, sacaban de la boca y de las narices sendas tresas de cintas verdes y negras, jugaban con doce cuchillos que me hacían estremecer voluptuosamente por la agudez de sus puntas y filo de sus hojas, se hacían atar con cuerdas por los espectadores y luego se desataban con unos cuantos movimientos, comían algodones encendidos y partían piedras á golpes de puño. Pero con lo que ganaban más kopecs era vendiendo á las muchachas y á las viejas pomadas de oso polar para conservar la suavidad y tersura de la piel, untos de corazón de reno para triunfar de un rival, piedras bezoares para alejar la peste, polvos de mandrágora para conservar el amor, infusiones de hiel de palomas negras para atraer la felicidad, algalia, collares mágicos, etc.

Cuando estábamos de camino para Kiew, nos encontramos un día en lo alto de un cerro escarpado que por un lado daba al camino frecuentado por kirguises

kassaes y por otro á un valle profundo y agreste que debíamos atravesar para tomar la recta de Kiew. Nos pusimos á almorzar y á descansar. Para entretener el tiempo dije á Dmitri:

-Te acuerdas de ese tzigan que se hacía atar con cuerdas y en un santiamén se desataba? Pues yo haré eso que tanto te maravillaba; lo haré y mejor. Ya verás.

-Pero si no tenemos cuerdas.

-Te engañas, hermanito; yo soy previsor y las he traído.

Dmitri se rió.

-Te reirás más cuando veas-le dije bajando hasta los ojos mi gorro de piel de zorro para que no observase en el fulgor de mis pupilas mis pensamientos.

Hice que Dmitri me atara, pero como yo sabía el juego me desaté fácilmente. Y Dmitri se reía y me decía cosas cariñosamente alegres y bromas chuscas, pero que me herían vivamente por la infame risita con que las acompañaba. Me decía que probablemente Kirchoff (mi bisabuelo) había dio tzigan, que el trazo de mi nariz era perfectamente tchandala.....

-Se hace uno atar-expliqué-con las manos apoyadas en las corvas y una vez atado se colocan sobre las rodillas; ese cambio de posición modifica la dirección de las cuerdas y con simples movimientos de los codos y los hombros se aflojan los nudos..... Has la prueba Dmitri y verás.....Jí! Jí! Hermanito; te vas á reír mucho Jí! Jí!..... Si pudiéramos atar á nuestros profesores Boleslas y Wassili sin revelarles el secreto y luego despenarlos á la Siberia desde ese nevado más alto de los Montes Urales Jí! Jí!.....

Y yo nerviosamente reía como reía Dmitri, con esa misma risita infame.

-Jí! Jí!..... hacía Dmitri mientras yo lo ataba para que repitiera la experiencia.

-Jí! Jí! Jí!-hacía y yo apretaba bien los nudos.

-No tan fuerte Wladimiro, no tan fuerte, hermanito....

-Jí! Jí! Jí!-contestaba yo con los ojos inyectados como un lobo que huele la sangre. Muchas cosas tenía que vengar: el haber querido matarme,

el haberse burlado de mí, y sobre todo, esa risita infernal, que se me había contagiado y me salía ahora de la garganta de un modo convulsivo. Sin que Dmitri lo notara hice un nudo corredizo que le pasé por el cuello; bajo el nudo acosté convenientemente mi cuchilla que tenía el filo de una navaja de rasurar y que oportunamente haría las veces de una guillotina. El extremo de la cuerda lo até al tobillo de Dmitri. En seguida recosté la cabeza de éste sobre una piedra.

-Para primera vez me has atado mucho Wladimiro; yo no te até tan fuerte Jí! Jí! Jí!..... Voy a tener más mérito que tú Jí! Jí! Jí!.....

-Hola, hermanito, crees tener más mérito que yo? Ah es cierto Jí! Jí! Jí!..... Tú saliste bien en el curso y yo nó Jí! Jí!.....

-Oh Wladimiro, ¿para qué traes eso?

-Cierto mi querido hermanito..... fue un recuerdo importuno. Bueno; he aquí como tienes que proceder para desatarte..... Con un golpe seco has de estirar violentamente el pié derecho al mismo tiempo que separas los codos para pasar las manos á las rodillas..... Ya sabes Dmitri, eh?.... Pero no comienzes aún hablemos antes un momento..... En Kiew divertiremos á mamá Ivanowna y á la bella Sonia haciendo todas estas faras de los tziganes..... Figúrate, hermanito, que Sonia se reirá de mi nariz de trazos de tchanda..... Como las divertiremos mientras fuera de la isba la nevasca convierta las eras de heno en eras de algodón.... Jí! Jí! Jí!

-Jí! Jí! Jí!-respondía Dmitri.

-Sé muchas cosas más que ya te iré enseñando. Ya tú sabes que yo he vivido en mi infancia en Transilvania y allí he aprendido. Kirchoff, mi bisabuelo, me enseñó todas las artes del vagamundo que son más fáciles que el Código Ruso....Bueno! Jí! Jí! Jí! Sabes? Te voy á decir una cosa que te va á hacer reir mucho: me voy á poner á estudiar en tus cuadernos mientras tú haces el juego; quizá aprenda algo Jí! Jí! Jí!..... Has la prueba de desatarte..... pero no, espera un momento aun.

Saqué el cuaderno y me senté junto á Dmitri y proseguí:

-Se me ocurre ¿Sabes que, Dmitri, hermanito tan querido? Pues a averiguar el por qué Natalia eh..... ¿te acuerdas de Natalia, la hija del mujik?.....el por qué Natalia no volvió a buscarte; te juro que merecía compar-

tir tu lecho ¡muy hermosa y muy amante! Fuiste muy loco....

Todo esto lo decía yo hojeando los cuadernos pero mirando de reojo á Dmitri, quien primero se encendió, luego se puso muy pálido y las venas de las sienes y de los maxilares le latían visiblemente. Ya iba á reponerse y á reírse.

-Fuiste muy loco -grité para ahogar su risa horrible- en abandonarla y en estarme buscando para matarme..... ¿Será cierto lo que se decía en la ciudad: que una noche amaneció muerta de frío en la puerta de tu casa? ¿Sabes? Se me ha ocurrido que tu hermanita Sonia debe tener la misma suavidad de piel, los mismos besos ardientes de Natalia, los mismos.....

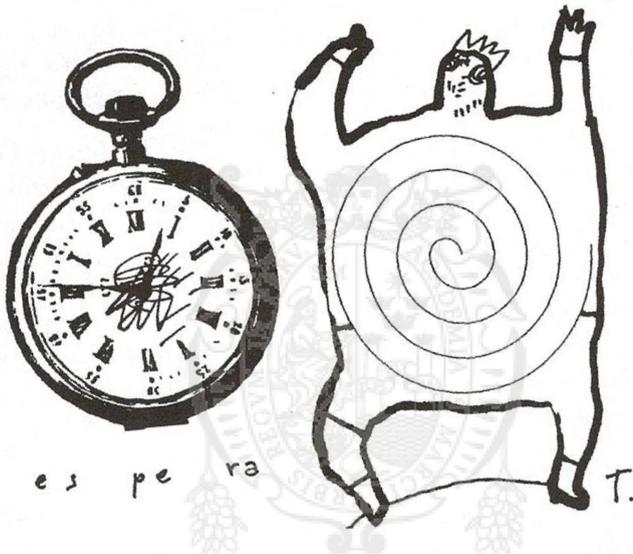
No terminé porque no tenía objeto. Dmitri desesperado no quiso esperar á que le diera la señal de desatarse y lo había hecho..... Su cabeza estaba horriblemente contraída y un chorro de sangre le salía por la nuca. La cabeza de Dmitri se unía al tronco únicamente por la parte delantera del cuello..... ¡Qué hermoso filo de mi navaja!..... Me acerqué al buen Dmitri, le puse la rodilla en el pecho y le arranqué la cabeza que arrojé al hondo valle. Lo hice para ayudarle á desatarse y en efecto mi hermanito Dmitri sin el estorbo de la cabeza, con unos cuantos esfuerzos que hizo su cuerpo en los postreros debatimientos y convulsiones del tronco, en donde se había aferrado la vida, aflojó los cordeles..... Dmitri se había desatado. Entonces.

-Jí! Jí! Jí!-me pareció que gritaba triunfalmente la cabeza desde el fondo del valle.

-Jí! Jí! Jí!.contesté yo y me puse á estudiar el Código Ruso. Y así me estuve hasta que ví que la noche avanzaba y comenzaba la nevada á recrudecer. Arrojé el cuerpo también al valle. Durante la noche, mientras yo caminaba, oía carcajadas de las hienas y el ahullido de los lobos en festín. Y la risita de Dmitri.

Y todas las noches, desde que acuesto, me parece que mi hermanito Dmitri viene á buscarme riéndose endiabladamente.

-Jí! Jí! Jí!-está haciendo hasta que amanece y ya comienzo á creer que más me habría valido no haberle enseñado el juego de los tzingaros.



a
&
z

GALEÓN DE LIBROS



z
&
s

Más allá de la violencia

Miguel Gutiérrez. *El mundo sin Xóchitl*.
Lima: Fondo de Cultura Económica,
2001.

Javier de Taboada

Una década después de *La violencia del tiempo* (1991), proyecto monumental y ambicioso que, sin embargo, no alcanzó el éxito esperado por su autor, y después de varios textos breves, Miguel Gutiérrez decide probar de nuevo el formato de novela extensa. Aunque esta no parece ser la opinión del narrador (a quien en sus funciones de administración y control del relato podemos equiparar al autor), quien constantemente hace mención a la limitación de no digresionar que él mismo ha impuesto para su relato: "No los abrumaré con detalles que no harían sino desviar la atención del verdadero tema de estas Memorias" (214); "aunque por economía en estas Memorias fundiré en una secuencia única (...)" (224); "no es necesario que sea prolijo con este asunto (...) Bastará con un resumen" (274) y así a lo largo de toda la novela. Relato extenso pero conciso, que se toma su tiempo pero evita el desperdicio, entre la desmesura de la novela total y la brevedad exigida por el mercado.

El mundo sin Xóchitl narra la historia de un incesto feliz. Wenceslao, hombre ya viejo, decide rememorar la única época importante de su vida: aquella en que conoció el amor absoluto al lado de su hermana Xóchitl. Narra pues, la vida de los dos huérfanos (y de su hermano retardado Papilio) en la enorme mansión que su padre hizo construir en tiempos pretéritos, dado que al tiempo del relato, la fortuna familiar, antes cuantiosa, se encuen-

tra en un acelerado proceso de evaporación. Narra luego el odio de los hermanos hacia don Elías, su padre, quien al descubrir el incesto, pretende separarlos, y los intentos de los niños por eliminar a su rival. Narra finalmente la huida de los hermanos a la muerte del padre de Piura hacia Morropón, donde una peste va a acabar a los 14 años con la vida de Xóchitl.

El relato está presentado como un testimonio, como las Memorias del protagonista de la historia, quien después de redactarlas, dispone que a su muerte sean entregadas a Martín, su amigo de la adolescencia convertido con los años en escritor, para que decida si merecen ser publicadas. El destinatario del manuscrito, por supuesto cumple con su cometido y escribe además un prólogo donde explica las circunstancias de su hallazgo y da su propio testimonio respecto de su amigo. Nos recuerda así un artificio ya clásico en la literatura en que el texto de ficción pretende camuflarse como un texto 'verdadero'. Este camuflaje puede llegar a notables niveles de sofisticación, como en el caso de Borges o, para hablar de novelas, *El nombre de la rosa*, en donde la erudición filológica del prólogo podía sorprender a más de un lector inexperienced, pero en esta novela el artificio se ve desactivado desde el inicio mismo del libro, cuando el autor inserta una página de 'Reconocimiento' en donde además de presentarnos a la primigenia poseedora del nombre Xóchitl (la hija del fotógrafo Julio Olavarría), considera necesario precisar que: "Como toda novela, *El mundo sin Xóchitl* es una ficción, una invención que no se basa en experiencias propias ni en experiencias de personas existentes." Si esto es así, entonces ¿por qué se toma tanto trabajo en simu-

lar lo contrario? Si las fronteras entre ficción y realidad son tan claras, ¿por qué no ingresar de lleno al universo ficcional diferenciado, sin necesidad de pergeñar supuestos testimonios? Tal vez, siguiendo el sentido de la advertencia, esto le permite establecer una mayor distancia entre autor y narrador, adecuada para tratar un tema "delicado" como el incesto. Tal vez sea por fidelidad a los recursos narrativos decimonónicos con los que está construida la novela (verbigracia: focalización fija, constante referencia a las fuentes documentales de donde provienen los hechos de la trama). Tal vez el autor se encuentra fascinado por los vasos comunicantes que establece entre la novela y el prólogo (e incluso con los personajes del "Reconocimiento", ¡aparece la "verdadera" Xóchitl!). Tal vez, por el contrario, considera sus estrategias como meros artificios de los que desconfía.

Pero ya dentro de la novela misma, el problema más serio que tiene *El mundo sin Xóchitl* es la construcción de sus personajes protagónicos. Se cuenta un período en la vida de esta pareja de hermanos que abarca entre los 11 y los 14 años: es decir la etapa de la pubertad, y el comienzo de la adolescencia. Pero no es esta una novela 'de aprendizaje', no hay ese descubrimiento de un mundo que se va revelando inhóspito aunque fascinante [algo de ello se vislumbra en la relación de los hermanos con la ciudad de Piura, minoritaria en el relato, ya que "para Xóchitl y para mí el lugar privilegiado de la dicha era nuestro hogar" (90), no hay ese despertar al amor y al sexo cuyo misterio ocupa gran parte de las elucubraciones del adolescente, no hay —como es corriente en literatura— ese descubrimiento del arte como medio de expresión; no se trata, en suma, de personajes inseguros, imperfectos, irreflexivos, falibles, inocentes. No, por el contrario, Güencho y Xóchitl ya tienen en sí mismos aquello más preciado que la vida podría darles, saben lo que quieren de manera definitiva y lo que les preocupa es conservar esa posesión. La relación con su mundo inmediato (Artemisa, don Elías y sus amigos, los compañeros de juegos) es de superioridad, se trata de "niños hipócritas

y perversos" que manipulan a quienes los rodean, a través de llantos fingidos y una inocencia calculada, y si esto no funcionara, del espionaje, el chantaje y hasta la brujería. No faltará quien observe — con razón — que estos sentimientos y actitudes también son propios de la niñez ("En la infancia se cometen actos malvados antes de conocer las palabras que los señalan" (35)). Pero para despojarse de los niños inocentes y puros de los cuentos de hadas no es necesario saltar a los niños siempre malignos de los *thrillers* satánicos. En realidad, el problema es la excesiva madurez con que estos hermanos asumen sus relaciones entre ellos y con el mundo. Por ejemplo, la serie de juegos eróticos organizados por Xóchitl en la mansión, que tanto fascinan y alteran a sus compañeros invitados, tienen para ella un sentido muy diferente: "La cuidadosa selección que hizo mi hermana para sus fiestas eróticas respondió a los asuntos o temas que se había propuesto investigar" (113). O en palabras de la misma Xóchitl, "Tontos de remate. (...) Estoy cansada de tantas pruebas a que los sometí" (117). Cuando Harold Dunbar convida a estos niños de doce y once años lo que cree que sería su primera copa de gin, ignora que estos ya se habían convertido desde hacía tiempo "en consumados bebedores". La única dimensión de ternura que muestran estos niños es la que prodigan hacia su hermano Papilio, a quien llaman y tratan como "su hijo", es decir, se enmarca dentro de una actividad típicamente adulta. En general, creemos que a diferencia de muchos personajes secundarios, especialmente los ligados al quehacer intelectual (como Dunbar, don Elías, Mathilde, etcétera.) que resultan convincentes y seductores, existe una cierta incapacidad para adoptar verosímilmente el punto de vista de personajes de esta edad y condición.

Gutiérrez, por cierto, no deja de percibir este inconveniente y trata de resolverlo de dos maneras. Primero, en el nivel argumental, adjudicándole a sus personajes (por cierto, ya bastante avanzada la novela) la calidad de "niños-prodigio", especialmente talentosos en el piano. No estaría de más, por cierto, revisar algo de psicología, para ver si la patología de

desensibilización de estos “niños perspicaces” puede tener efectivamente alguna relación con su precocidad intelectual y artística, pero en todo caso funciona como una compostura parcialmente convincente. La otra solución, a nivel metatextual, es enunciada en el prólogo, en el siguiente comentario de Wenceslao sobre Dostoievski: “Pero quiero decirte que genio es justamente quien es capaz de escribir algo estúpido y resultar conmovedor y convincente”. ¿Para que puede estar insertado esto aquí sino para advertirnos de la calidad melodramática de la nove-

La revelación del torcimiento

Carlos Schwalb Tola. *Dobleces*. Lima: Ed. Nido de Cuervos, 2000.

Alberto Valdivia Baselli

Lo insólito es un referente humano de la revelación, de la veladura alzada. Más aún cuando lo insólito es revelado *en* lo humano, entre sus espacios menos coyunturales. El doblez en el ámbito humano es una constante, no la exclusión. Bajo columnas de humo y artilugios cotidianos, dentro de ese germen de movimiento, el hombre desata sus cambios, sus extrañezas, las mixturas de lo desconcertante, en plena cotidianidad.

El libro de relatos *Dobleces*, del notable narrador peruano Carlos Schwalb Tola (Lima, 1953), aborda esta temática de inspección e introspección –de minuciosa observación mental–, provisto de una estructura depurada y tremendamente coherente. El abordaje a esta realidad de torcimientos dentro del huso aparentemente perimétrico de lo humano, se logra a través de una coherencia lineal, con jerarquías que pueden ser deducidas a partir de un devenir ordinal. Es decir, los cuentos están ordenados para seguir un sentido de avance, una estructura en desarrollo. Sin embargo, las narraciones se cierran entre sí el camino de sus propios símbolos y desatan su individualidad dentro de un ámbito

la? Ya que se apela al misterio (lo inexplicable que convierte lo estúpido en conmovedor) no negaremos por supuesto que éste haya operado (y pueda operar) para muchos lectores, pero en nuestro caso particular tal genialidad no ha llegado a evidenciarse. Creemos que es ésta una novela no exenta de pasajes y personajes notables (verbigracia: la historia de don Elías y sus matrimonios), aunque tampoco de carencias y limitaciones que atentan contra la verosimilitud genéricamente realista en la que se inscribe. Seguiremos esperando.

interreferencial. Lo que construye el edificio del autor es básicamente la temática y el abordaje, aparentemente caótico (pues el avance ordinal se descubre a partir de detenidos análisis), sigue un ordenamiento *sui generis*, que podríamos denominar “conceptual”. Dentro de este esquema, a cada dos narraciones le sigue una construcción verbal esquiva a la taxonomía narrativa, pero no excluida de ella. En estas “construcciones” intercaladas, el autor ahonda la mirada en un aspecto de lo extraño develado por el autor: el doblez es una vez más doblado. Estos textos argumentalmente menores, más simbólicos y ambientales, sirven de vasos comunicantes entre la vastedad de *unidades narrativas* y la amplia (polívoca) temática dominante: la enajenación de lo cotidiano.

En *Dobleces* cada narración se sostiene por sí misma y conforma un todo sin requerimientos de participación en un conjunto; sin embargo, la idea arquitectónica del libro permite esta independencia sin excluir la ilación entre unidades. De esa manera la estructura deviene en voz simbólica alterna del devenir interno del libro (o de cada libro dentro del Libro): el doblez de lo humano va desmenuzando sus aristas, descubriendo sus peculiaridades, sus esquinas y sombras. Mientras cada narración va agregando un doblez más a la espiral de conceptos auscultados, inmanentes al destino humano, el hombre como todo y como

idea va siendo revelado entre dudas y espejismos que lo reflejan más real.

Es obvio que Schwalb Tola ha intentado deliberadamente edificar la estructura de lo humano detrás de su texto, aunque al final de la construcción minuciosa de cada aspecto descifrado todo sea destruido en la noción del artificio: la concepción humana del hombre está engendrada por la duda; nada dudoso puede ser consolidado, pero es posible que el intento humano de esa consolidación sea un acercamiento a la certidumbre: "Recuerdo que su acto fue instantáneo: un solo golpe de maza, preciso y contundente al centro del magnífico monumento, y en un segundo se desmoronó todo" (172).

Estas son las palabras con las que la última narración cierra el libro. La idea y el concepto: el último doblez del hombre es la autodestrucción conceptual.

En el primer relato del libro, "Espejismos", la configuración de una atmósfera que delimite la usurpación de lo humano es definida: verse al espejo es confrontar un espejismo, un vaho borroso, demasiado cerca para enfocar bien la imagen propia. La temática reiterada en las dos primeras narraciones (la citada y "Lo esencial") es *hacerse hombre*. Devenir en hombre es conocer *lo humano*, cruzar la línea óptica que aclara los espejismos y da forma a las ideas más definidas. Aunque ambos temas sean tratados desde espacios de diferente semántica (el primero es ambivalente y sexual, el segundo es polivalente y más relacionado con la identidad), los relatos inician la ruta del descubrimiento con la pregunta: *hacerse hombre*. Ambos con un desenlace (doble) diferente, se acercan polifónicamente a encontrarse con la nota en la que armonizan para complementarse y amplificar sus alcances: la pregunta por lo humano es *un requerimiento* para lo humano. La narración (no titulada) que intercala las dos primeras con otras dos sirve de torcimiento al planteamiento de la pregunta por lo humano: nuestra vida es una enfermedad, provocada por la picadura de la "araña

blanca" que inocula en el hombre el ejercicio y la necesidad de la cotidianidad. La noción cotidiana del hombre entra en reemplazo de la noción trascendente de lo humano. La vida cotidiana es una enfermedad, lo extraño es vivir comúnmente: el hombre está al margen de sí, envuelto en la telaraña de la banalidad diaria que lo condiciona a desconocerse.

La única posibilidad de salvación, de escape, es la destrucción, el fuego. En "Fuego", cuarta narración del libro, Schwalb Tola alegoriza la fuerza vital de los impulsos tanáticos y, hundiendo la pala entre los escombros en el incendio de lo conocido, el hombre que descubre siente el alivio de lo que renace, el placer de la posibilidad.

La mayor pulsión autodestructiva del hombre es inspeccionada de manera magistral en la narración que sigue a "Fuego", aquella que da título al libro. Paradigmática de las fuerzas encontradas que rigen al hombre y de los torcimientos que contienen lo humano y su doblez, aquello para lo que aún no tenemos denominación. Las fuerzas tanáticas que apremian al hombre son los impulsos secretos e inevitables de la vida humana. El hombre debe enfrentar un demonio diariamente, ritualmente: es un acto de sentido vital. La creación –o invención– de estas pulsiones destructivas a las que el hombre se aferra permiten que la vida abrevé de la vida misma y la osadía de la existencia guarde puntos de referencia para mantener a flote su noción de avance:

"Pero otras veces me cruza una intuición como un fulgurante destello, como si despertara de una pesadilla, y pienso que quizás todo ha sido un lamentable error, un grave malentendido de principio a fin entre mi padrastró y yo. Pero esto, después de tantos años de sorpresas pugnas y pasiones, me parece intolerable, humillante para mi inteligencia, y prefiero creer que todo ha sido como siempre lo he imaginado: que él me despreció y que no entendió nada en el fondo. Porque quiero seguir alentando este furioso error, combatiendo esta batalla miserable que, en mi solitaria ancianidad, me mantiene con vida" (51).

La narración que se intercala entre las dos anteriores y las ulteriores es una reafirmación de los estados de la duda, continuando el armazón de estructura conceptual del libro. Las dos narraciones que siguen ("La fiesta debe seguir" y "Evocación") se contraponen fuertemente en el tratamiento temático, pero siguen una línea de interpretación discursiva paralela. La primera trabaja, desde ámbitos cotidianos –festividad de año nuevo–, el traumático encuentro de dos espacios económicos y sociales antagonicos. En un avance emocional antitético entre la narración que el protagonista hace a sus amigos sobre su relación con una joven desdichada y oprimida por la pobreza, la acción sutil *in crescendo* del devenir en primer plano de la narración, culmina por la invasión y saqueo de una turba a la casa de festejo. Como en una fábula negra entre injusticia y ajusticiamiento social, el texto avanza mientras confronta el lado excluyente de lo humano: la destrucción de vínculos o la construcción de lazos negativos con *los otros*. Sean éstos vistos desde cualquiera de ambas perspectivas.

El otro texto que concluye esta *sub-unidad* narrativa, el más críptico de todos los reunidos ("Evocación"), desarrolla un tipo más íntimo de confrontación. La evocación a la que hace referencia el título del texto, es una imagen onírica que va desdoblándose en variantes y en posibilidades. Incluso ingresa, como una variante más, la interpretación progresiva del personaje narrador. Esta especulación general de la narración sobre un objeto abstracto (la imagen evocada y las emociones derivadas de ésta) van gestando el símbolo de la confrontación con lo cifrado dentro de espesuras íntimas. El hombre se decodifica a sí mismo; se confronta a miedos y dolores pretéritos, aún vigentes. El viaje a descubrirse, en las sombras más espesas del *sí mismo* es el límite en el que nuestras emociones nos permiten cierto albedrío de manejo: el pavor es el otro lado del lindero. Un hombre, al final de su vida, siente, en esa evocación y variantes, el eje simbólico y emocional de su existencia más oculta y crucial. La otra vida ha perdido el sentido que nunca realmente tuvo;

ésta, la mentida, se desvanece y emerge el símbolo de lo real que aún no asoma con claridad. Quizá la verdad nunca asome del todo; es posible que esa *verdad* sea el mismo símbolo y sus ansiedades y no su decodificación.

La diferenciación como idea y punto de vista es reseñada en el texto vinculante entre los relatos tratados y los siguientes. A partir de la percepción personal de un árbol, el doblez de la cotidianidad se patentiza una vez más en la concepción marginal del mundo que Schwalb Tola plantea en su libro. La marginalidad es también un arte poética. Quizá concebir al mundo diferencialmente sea una manera en que la marginalidad vuelve creativos sus impulsos y aporta planteamientos por encima de sus ejes básicos de cuestionamiento. En este texto también se observa con nitidez el germen de la duda reflexiva, ese doblez de lo insólito siempre presto a emerger como elemento intrínseco de lo humano en ejercicio. Las dudas frente a la vida y la muerte, el placer y el dolor y en qué nivel la jerarquía axiológica prevé a ambos como validación de existencia, son tratados en las narraciones "Descerrajarse" y "Luna llena".

El planteamiento de la concepción vital como una construcción subjetiva y deliberada se alarga en la narración vinculante siguiente y las narraciones "Vida interior" y "6000 R.P.M.". La reafirmación de las conductas humanas como referentes de su definición personal, su condicionamiento y ambiciones como asidero de las conjeturas que devienen en respuestas y el descubrimiento de la propia identidad.

La siguiente *unidad narrativa* (constituida por el texto no titulado, "El cristal por el que se mira" y "Ese tirano desconocido") intenta una feliz integración entre el deseo y la velada aceptación de las carencias.

Un espacio interesante en el libro es el que conforma el acercamiento de *Dobleces* a las confrontaciones personales con temas no resueltos. Un lejano hermano desconocido que requiere el reencuentro puede consti-

tuirse en una amenaza, un espejo de nuestras propias carencias. Asimismo, es trabajada la confrontación con las expectativas de vida detenidas por el paso del tiempo, en "El regreso", o la resolución del pasado que lucha por no morir soluble al presente, en el notable "La Fisura".

Otra curva de la espiral de dobleces lo conforma el tramado de lentes de diferente medida que edifica la unión de dos lecturas personales de lo mismo. En este espacio conceptual, la valiosa narración "Si te agarra, se acabó" marca una lectura polisémica del ludo infantil (en el juego de las escondidas) y, al mismo tiempo, una lectura polivalente, progresiva, de cómo la muerte o la soledad asechan y esquinan lo humano, dejándolo sin salida, definiéndolo.

En un libro de narraciones atípico y tan enriquecido como *Dobleces*, la valoración se amplifica en espectros a resumir difícilmente en una reseña. El autor, galardonado mientras inédito con premios como "El cuento de las mil palabras" en 1985 y el "Copé de Cuen-

to" en 1996 (con "El cristal con que se mira" y "Fuego", respectivamente), ha logrado un primer libro, de notable madurez, a lo largo de varios años de trabajo depurado (nótese las fechas de ambos cuentos premiados e incluídos en el libro).

Dobleces no es sólo un libro altamente recomendable, es uno de los libros de cuentos más logrados de la década pasada. La inteligencia y multiplicidad de registros hallados en la factura narrativa de Schwab Tola coinciden con la capacidad para concebir lo humano desde amplísimos y variados aspectos de su torcimiento, doblez y revelación. La revelación de ese abismo en el hombre es un interesantísimo intento por definirnos, aunque lo humano esté condenado a ser un acto fallido, una extraña sorpresa que forma un *continuum*, el desvío sempiterno como consigna de avance, o un raro y tórrido deteniéndose en el que el torbellino de todo lo posible se conjuga y se atavía del hombre: "Como si la vida no fuera otra cosa que estar parados en un puente que amenaza con caerse en un oscuro río (159)".

La soberbia hecha virtud

Iván Thays. *La disciplina de la vanidad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

Francisco Izquierdo Quea

La disciplina de la vanidad, la más reciente novela de Iván Thays, lo ha reafirmado en un sitio único y apartado del resto de escritores contemporáneos de la literatura peruana.

Luego de sus primeras publicaciones, el libro de cuentos *Las fotografías de Frances Farmer*, en 1992; su primera novela *Escena de caza* en 1995 y, en 1999, su segunda novela *El viaje interior*, Thays mantiene una línea temática totalmente diferente de la del resto de escritores de la llamada Generación del 90.

La característica personal de esta generación, que se ve enmarcada en novelas de temas como el sexo, las drogas y la violencia, es totalmente ajena a lo que aborda Thays quien, por el contrario, se centra en temas como la relación amorosa, la subjetividad estética y en plasmar personajes artísticamente singulares.

Como un fin primordial, *La disciplina de la vanidad* se centra en resaltar un defecto útil: la vanidad, recurriendo a emplear un ataque frontal y lapidario a la crítica literaria. Pues, al leer esta novela, la vanidad parece tornarse indispensable para cualquier escritor. La vanidad se va formando en temas y pensamientos, como el capítulo de "La aviación comercial", en donde, curiosamente, el narrador-personaje resalta que fue la soberbia de estar cerca de las aves la que hizo volar al hombre. Absolutamente todo está dicho en la literatu-

ra, pero es la vanidad la que nos hace creer que hay más, que aún se puede escribir. La vanidad se acerca a la soberbia, al egocentrismo: el querer ser a uno mismo es lo que nos debe dar las pautas para una disciplina laboral de la escritura. Así, establece el narrador-personaje, más vale perder un poco del genio literario a cambio de una disciplina férrea, que nos condicione a escribir, a crear, a ser partícipes de la vanidad.

El desprecio de la crítica literaria es asumido por el narrador-personaje que, justificando los avatares de un escritor (sea dictando clases, escribiendo artículos y, en el resto de su tiempo, haciendo literatura) se ve azotado por el duro ataque de la crítica, totalmente dirigida a destruir la sacrificada obra literaria. "Uno ofrece su corazón, se corta las venas escribiendo, ¿para qué?, ¿para quién? Nadie oye..." (p. 20). Los siniestros y malévolos personajes, los turcos Nunquam, Tunc y Aut representan a los críticos eruditos, implacables, escritores fracasados y predispuestos a toda figuración en base a su conocimiento literario. Y son ellos los que menosprecian al narrador-personaje y a su obra, los que buscan destruirlo, atemorizarlo para que deje de escribir. El narrador-personaje compara irónicamente a estos críticos con aquellos niños cargados de hondas y carabinas que buscan destruir el nido (la obra literaria) y matar el ave (el escritor). Acá notamos que este desprecio, laboriosamente justificado en esta novela, se centra en destacar la perspectiva personal del narrador-personaje: la inutilidad de la crítica literaria. Y es que, línea tras línea, observamos diáfananamente que la crítica busca destruir y opacar al escritor, mediocrizarlo, quitarle la vanidad. El narrador-personaje reniega de este mal que lo acosa, que lo atormenta; él no necesita de ella para escribir, no necesita de sus comentarios ni de sus acusaciones; la creatividad de la obra literaria está en la disciplina, en las lecturas, en las vivencias, en la afinidad imaginativa y personal hacia otros, no en la labor crítica.

Los hechos de la novela transcurren en la ciudad española de Morillo, en un encuen-

tro de escritores jóvenes organizado por el Centro de Escritores Jóvenes (CEJ). El evento se desarrolla con una cantidad de escritores que supera el centenar, entre latinoamericanos y españoles, en un local aparentemente para la ocasión pero que, luego se descubre, originalmente estaba destinado a ser un penal de máxima seguridad.

Paralelos al humor y severidad de la narración, los días transcurren entre conferencias de escritores consagrados, léase: Poliéster, Spinoza y Mboma (muerto al final). El narrador-personaje se mantiene, si no es física, mentalmente alejado de todo ello, con su entrañable compañero de cuarto y amigo Mario, y con la niña poeta Frances. Con estos dos personajes, Mario y Frances, el narrador-personaje se va definiendo poco a poco para nosotros. Con Mario asume su rol de escritor, de establecer junto a él, en cada charla, ciertas posturas estéticas que luego serán explyadas. El rol de Frances es el de la iluminación femenina (algo recurrente en la obra de Thays), la melancólica alegría que parece envolver al narrador-personaje en la ilusión amorosa, en una tibia sensación de compañía, de sentirse cada vez más lejos del resto. Y es que el papel de la mujer representa eso en esta novela, primero con la escritora de Valencia (la Valenciana) y luego con Frances: la salida parcial de una realidad hipócrita, de una crítica satanizada, del modo podrido de ver la literatura.

Lo irreal surge con el rinoceronte. En el local del CEJ, un rinoceronte sólo es percibido por el narrador-personaje y por la Valenciana. Ambos lo escuchan cada noche, lo visitan en su fosa, creándose una complicidad entre ambos; complicidad nocturna que se ve trizada cuando la Valenciana se relaciona con el malvado Nunquam y lleva a éste donde el rinoceronte. En el desenlace lo irreal se altera cuando el rinoceronte surge de la fosa y aparece, por primera vez, a la vista de todos, provocando pánico, muerte y la libertad para que el narrador-personaje y los suyos escapen del CEJ, ya convertido en una verdadera cárcel. Este curioso des-

enlace englobaría un planteamiento del narrador-personaje: el carácter absurdo y estéril de los congresos literarios. En toda la novela se detallan la promiscuidad de los jóvenes escritores, sus borracheras, sus traiciones, sus odios; la mediocridad repugnante y a la vez risible de los ponentes; deprimentes excursiones y paseos. Hay muchos sucesos pero nada rescatable para un escritor, el narrador-personaje huye de ello, de todo la imagen bohemia e hipócrita que muestra el congreso, y se ampara en sus amigos, porque en ellos se halla plenamente, admirándolos, escuchándolos, viviendo con ellos. Aquí retomamos lo antes dicho: el escritor (en este caso el narrador-personaje) sólo vale por lo que es y por lo que siente hacia sus seres afines, hacia la disciplina de quererse y de poder lograr la obra literaria en base a ello.

Los capítulos que detallan los días del encuentro se ven intercalados con otros en los que se mencionan conceptos estéticos del narrador-personaje, citas y minibiografías de diversos escritores de Nabokov, Loayza, Valdelomar, Martín Adán, Kafka, Flaubert, Pessoa, decisivas conversaciones con Mario y frases, aparentemente sueltas, pero que permiten una focalización ascendente a la personalidad literaria y sensitiva del narrador-personaje.

Un punto muy importante a resaltar es la intercalación de siete cuentos dentro de esta novela, que son leídos y luego comentados, a lo largo del relato, por Mario. He aquí lo interesante de este texto: el narrador-personaje se configura como un escritor joven, que se presenta por medio de frases y acontecimientos, a modo de diario poético, ante el lector. Es un escritor ya hecho, formado,

que establece su vanidad repudiando a los críticos, perpetuando su disciplina para escribir y combinando sus conceptos con pequeñas biografías y frases de escritores connotados. Ahora, lo curioso surge al observar los siete cuentos intercalados en la novela. En ellos también hay un narrador-personaje, común e imperecedero en todos. Pero, al contrario del otro narrador-personaje, éste es un escritor fracasado, viejo, sin ambición, sin vanidad, sin disciplina. Un antiguo escritor opacado por la fama, por el trabajo extraliterario, por las becas prometedoras. La estrategia discursiva que da título a este libro, *La disciplina de la vanidad*, se ve enmarcada en la contraposición de estos dos personajes. Un presente joven y ambicioso. Otro presente, viejo y mediocre. Uno que anhela seguir escribiendo, que tiene la disciplina para hacerlo. Otro, que ya no sabe por dónde empezar, que se ha aburguesado en su anacronía gloriosa y prometedora.

El lector se siente atraído por el primero, por su seguridad, por su humor ante la adversidad, por su relajada originalidad (aque- llos partidos de Play Station junto con Mario), por su manera de amar, de ser odiado y resistido, por aquella extraña dependencia a los amigos, pues es junto con ellos con los que él y su obra salen adelante.

Finalmente, puedo señalar que *La disciplina de la vanidad* representa el mayor logro de Iván Thays, pues todos sus planteamientos e íconos estéticos-suggestivos se ven enlazados notablemente con el relato y la propia estructura del texto. El efecto está asegurado en esta novela, como un manual personal y anímico para un escritor, de una poética intimista y periódica, o como un texto en busca de la anhelada ambición literaria.

Las vidas ficticias de los solitarios

Jorge Ninapayta de la Rosa. *Muñequita linda*. Lima, Jaime Campodónico, 2000.

Agustín Prado Alvarado

Durante las dos últimas décadas Jorge Ninapayta (Nazca, 1957) cosechó los premios de cuento más importantes del Perú y el extranjero. Destacando de los galardones obtenidos el Concurso de Cuento de las Mil Palabras (1994) y el Juan Rulfo convocado en París en 1998. El racimo de sus relatos se encontraba esparcido en revistas hasta su congregación en un libro titulado *Muñequita linda*.

El libro incluye un prólogo de Carlos Eduardo Zavaleta y reúne diez cuentos que en su mayoría están diseñados narrativamente mediante un bosquejo lineal. El autor alterna en cada pieza narradores tradicionales (heterodiegéticos) con narradores protagonistas (homodiegéticos) escritos bajo el signo del realismo, sin duda, el rasgo hegemónico en la narrativa peruana del siglo XX. Se puede enfilar este manojito de cuentos por las líneas temáticas desarrolladas. La que barniza a todos los cuentos y la más lograda es la que presenta a personajes de vida solitaria quienes para contrarrestar su situación marginal edifican una vida ficticia. Los cuentos más sobresalientes en esta línea –y de todo el libro– son “Muñequita linda”, “García Márquez y yo” y “Las cartas”.

En “Muñequita linda”, el mejor cuento del libro, los protagonistas son cuatro viejos solitarios quienes proyectan sus fantasías en una muñeca de plástico traída de Estados Unidos bautizada colectivamente con el nombre de Muñeca. El deterioro de Muñeca representará para estos viejos la muerte real de su compañera imaginaria. El diseño del cuento es el más complejo de todos los relatos del libro, pues su armazón narrativo alterna diversos episodios de los personajes con Muñeca. De esa manera conoceremos la llegada a sus vidas: “La trajeron en una caja de cartón plastificado de 30 x 30 cm”

(p.19), sus amoros nocturnos, el concurso de belleza, su agonía y su muerte.

La efectividad del cuento reside, entre otros componentes, en el uso de un lenguaje pulcro y transparente, lo que permite la orquestación de cada episodio. La cercanía que nos produce la historia del texto se debe también a la complicidad del narrador con los protagonistas: “¿Pero cómo se iba a comparar esa meretriz de plástica bajeza con la Muñeca de ellos? La Nanette, en la actualidad, era ya sólo un despojo pintarrajeado que arrastraba sus años otoñales entre viejos alcohólicos y drogadictos” (p.17). Estos son algunos pequeños detalles de una valiosa pieza literaria escrita en los últimos años, dentro de la narrativa peruana.

En “García Márquez y yo” la voz de un anónimo narrador revive el episodio que lo encaminó a su personal momento de gloria. Esta situación ocurrió en sus años juveniles en los que laboraba de corrector de textos en una editorial argentina, donde tiene la oportunidad y la suerte de revisar la primera edición de *Cien años de soledad*. En la supervisión de la novela encuentra solamente un error en una coma de vocativo, que es corregida y convierte ese acto en un triunfo en la vida del corrector como lo confiesa en esas últimas líneas memorables del cuento “y me siento orgulloso - muy orgulloso - por esa novela que hace mucho, en un tiempo ya lejano, escribimos García Márquez y yo” (p. 67).

La voz que guía la narración del relato “Las cartas” es la de un narrador homodiegético quien se desempeña como profesor universitario. Los nudos del relato se bifurcan en la historia de amor del protagonista y la interceptación, por parte de él, de unas cartas de su colega Martita decidiendo alterar el contenido de ellas para evitarle un destino deprimente.

En el cuento “El paraíso” el protagonista narrador evoca un episodio de su infancia en el pueblo imaginario de San Damián en el

departamento de Ica. Deslumbrados, el narrador y sus amigos, por unas bolitas de cristal se organiza una excursión para buscarlas en las arenas de la playa el Paraíso contigua a San Damián. Esta búsqueda trenza el nudo del cuento. Pero el gran tema de esta historia se encuentra en la renuncia del protagonista a abandonar San Damián.

Las explicaciones a la ruptura familiar y el abandono de la madre constituyen la espina dorsal del relato "Desencuentros". Utilizando nuevamente un narrador-personaje se presentan esas explicaciones para ir tejiendo una trama organizada en tres segmentos: el mundo familiar, el engaño de la madre al padre y el reencuentro entre el protagonista y su madre años después. El mérito del cuentista reside en haber dejado las reflexiones en el primer párrafo para inmediatamente empezar a

Las sombras del jardín

Mario Bellatin. *El jardín de la señora Murakami*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

Rauf Neme Sánchez

Mario Bellatin, sin duda, es uno de los narradores más interesantes de la última década. Su obra se caracteriza por la construcción de mundos propios y cerrados, la imposibilidad del desarrollo individual y la sucesiva observación del comportamiento humano provisto de un ligero matiz mórbido, que no exceptúa a la belleza. A diferencia de otros autores de su generación, Bellatin se desprende del lenguaje. Hay un ejercicio de aprehensión y devolución. En ese sentido rechaza la prosa recargada y opta por la parquedad, que no deja de ser intensa y pulcra. Evita el tedio del discurso sobrante, favoreciendo el ritmo ágil con el cual se desarrolla la narración.

En esta última entrega, la novela nos presenta dos tendencias: el juego ficcional de

desarrollar las acciones consiguiendo la esfericidad del relato.

Los demás cuentos, aunque no alcanzan la notoriedad de los reseñados, son muy eficientes y poseen otros rasgos como la ironía y algunos toques de humor como ocurre en "El león de piedra", pero no ganan por knockout en ese combate con el lector, como lo anotaba Julio Cortázar el último gran cultivador y teorizador del cuento en castellano.

En conjunto *Muñequita linda* viene a ser uno de los mejores y más sólidos libros de cuentos publicados en los últimos años. Este manojo de cuentos demuestra la madurez literaria de su autor. Siendo posible que por los derroteros establecidos por Ninapayta la narrativa peruana cuente en los futuros años con un nuevo Ribeyro.

traductor y comentador que oficia el narrador y el diálogo que se establece con la tradición japonesa tanto en lo literario como en lo estético.

En el primer caso adquiere especial relevancia la presencia de un recreador. Este traductor detenta el carácter de un intérprete. Toda traducción es un acercamiento que trata de ser fiel al texto traducido. Sin embargo, la propia traducción, no logra abarcar el sentido completo del original, no llega a ser omniabarcante, ni logra estar provista de toda la riqueza significativa dispuesta en el discurso original.

Bellatin nos presenta un texto limitado que, bajo las reglas de su propia ficción, es producto de la interpretación, de la recreación. Es posible encontrar su huella y a la vez el manejo de referentes y sutilezas predominantes en la tradición japonesa, a los que ha tenido que sujetarse.

El argumento de la novela se centra en el personaje de Izu, una estudiante de arte

seducida por la cultura occidental y discrepante de los criterios tradicionales de su contexto. En su vida afectiva el matrimonio se ha frustrado dos veces consecutivas, pero llega a casarse con un millonario coleccionista de obras de arte, a quien criticó antes públicamente a través de un artículo aparecido en una revista. La novela se inicia en el tramo final de la relación, cuando ella enviuda y ordena dismantelar el jardín donde ha visto el espectro de su marido.

Este argumento se construye con todas las posibilidades imaginativas y connotativas que nos provee la tradición japonesa. Desde los tópicos: la ceremonia del té, los senos y la sensualidad mortuoria, hasta los guiños que hace con ciertos personajes y autores –Shikibu, Mizoguchu, Kawabata– que es inevitable no encontrar a lo largo de toda la historia.

Se construye así una historia que requiere un lector que acaricie los detalles, esas extremas sutilezas que parecen ocultas tras un velo, y que nos arrastrarán a una historia de infidelidades y de conflictos debidos a la intromisión de la cultura occidental en la estética oriental.

La aparición de la silueta borrosa del marido, “Al final de algunas tardes, cuando las sombras hacen difusos los contornos de los objetos, la señora Murakami cree ver la silueta del marido en la otra orilla del estanque” (p. 8), y los deseos del moribundo de ver por última vez los senos de la antigua sirvienta de su mujer abren el capítulo de una manera perturbadora. Se nos insinúa un desorden oculto en una historia que parte de recuerdos y se nutre de estos elementos sugerentes, que envuelven a los personajes en una especie de neblina, donde el aire cada vez más se va enrareciendo.

El conflicto que nos interesa comentar está relacionado con el basamento ideológico en la coexistencia de dos maneras de ver el mundo: la vida occidental y, en contraposición, la vida oriental. Esta dualidad es gravitante dentro del universo que se retrata. Sin embar-

go, no aparece la presencia de un lugar geográfico determinado, es un mundo autónomo que a pesar de las referencias está descontextualizado. De otro lado, la novela mantiene un nexo con *El elogio de la sombra* de Tanizaki Junichiro. Este texto revisa la estética que trae el reino de la sombra y de la opacidad para el japonés en contraste con la luminosidad y el brillo del gusto occidental. El ingreso de un modo de vida diferente como el occidental (provisto de sus aparatos, sus invenciones, las ventajas de estas para facilitar la vida cotidiana) conduce paulatinamente a quitarle terreno al encanto y a la seducción de la belleza propia de Oriente.

Dicho texto aparece mencionado en diversos pasajes de la novela relacionados con el personaje de Izu: “Aquel tratado se convirtió durante mucho tiempo en el libro de cabecera de Izu. Fue además el único que su marido le permitió llevar de su estudio después de la boda” (p. 81). Dentro del esquema de la narración creemos que se incluye este texto para sugerir la tensión habida en la coexistencia de estas dos sensibilidades.

Un manera de retratarlo es servirse de las observaciones de Izu, de la actitud que tiene este personaje por destacar individualmente y alcanzar sus metas intelectuales. Izu escoge el criterio occidental porque lo considera más abierto y más predispuesto a lo nuevo, a diferencia del oriental que es obtuso y apegado a lo tradicional. Posición que el narrador no cuestiona y más bien la pone en relieve pues será un elemento determinante para los eventos futuros.

Las posteriores observaciones que realiza Izu ponen en evidencia la fricción que se acumula en cada rescuicio que el narrador sutilmente intenta velar. Empero, lo que parece disfrazarse de un tono de alegato por la adaptación de ambas culturas se vuelve en un proyecto difícil, dirigiendo la tensión hacia lo trágico: servirse de estos elementos para darles un soporte de símbolos que nos anunciarán un evento aciago, creándose un mundo que paulatinamente a lo largo de la historia entrará en decadencia.

Sin embargo, está tensión no es una excusa para presentarnos un conflicto de alguna manera repetido como es confrontar Oriente y Occidente. Este eje más bien sirve como una radiografía de este pequeño mundo sin ubicación geográfica e histórica, que incidirá en las consiguientes decisiones y en las acciones que realizaran los personajes frente a ciertas circunstancias. La narración nos conduce al interior de las relaciones humanas, a conflictos que aparentan un tono menor como la relación que se establece entre el señor Murakami e Izu y las intrigas familiares en torno a ellos y a sus propias vidas pasadas. Atrae el derruimiento que sacude la propia historia

y que abarca desde su personaje principal "Izu" hasta el propio jardín, lugar que evoca todos sus recuerdos y donde somos testigos de su destrucción. La sensualidad mortuoria yacente en cada pasaje de la novela y la repetida aparición del libro de Tanizaki nos somete a interrogantes de diversa índole que el adenda hace más que resaltar.

Bellatin se propone ensombrecer cada personaje, mostrarnos solo aquello que es pertinente y se reitera en el adenda. Además que presentarnos la novela como fruto de una traducción es una manera intencionada de velarnos el íntegro de la historia.

Tantas veces Gregorio Martínez
Gregorio Martínez. *Biblia de guarango*.
Lima: Peisa, 2001.

Milagros Carazas

Entre los escritores peruanos aparecidos en la década del 70 Gregorio Martínez (Nasca, 1942) destaca por haber logrado una narrativa singular representando el mundo rural de la costa sur, más concretamente el pueblo de Coyungo y sus alrededores. Los personajes que ha elegido son negros y mestizos, campesinos y peones de hacienda. Si hay algo que llama la atención en esta personalísima forma de escribir serían sobre todo tres aspectos: un humor descarnado e irreverente, una marcada preocupación por el lenguaje popular de la zona y un sensualismo desbordante.

Desde un inicio en *Tierra de caléndula* (1975), Martínez había optado por dos estrategias para la composición de sus cuentos, una primera siguiendo los cánones más ortodoxos en cuanto a la estructura del cuento y una segunda que trabajaba mas bien la oralidad y el habla popular de sus personajes. Y es esta última manera de contar la que ha venido prevaleciendo en su narrativa desde entonces. De manera que en su novela *Canto de sirena* (1977) la historia del desme-

surado Candico Navarro como su lenguaje mismo son tan atractivos para el lector y la crítica. Martínez concibe una novela experimental a partir del testimonio de un anciano migrante de Acarí. Logramos acceder a sus recuerdos, viajes y amoríos, así como a una particular visión de la vida en el campo. Es una lástima que no se haya reeditado este libro en los últimos años.

Pasada esta primera etapa inicial de búsqueda de un lenguaje y mundo propios, el autor ha ido publicando en lapsos de tiempo cada vez más prolongados y desde la distancia, radica en EEUU hace varios años. En esta segunda etapa vale la pena mencionar *La gloria del Piturrín y otros embrujos de amor* (1985) que, en realidad, se trata de una especie de manual de pociones amorosas, un conjunto de narraciones breves y dispersas escritas en tono burlón. Luego se ha publicado *Crónica de músicos y diablos* (1991), una novela de corte histórico y laboriosa por su estructura binaria. Por un lado se cuenta la historia de los Guzmán, una familia de músicos negros que viajan de Cahuachi a Lima y después a Sondondo en la sierra; y de otro lado, en los capítulos titulados "Esclavos y cimarrones" se narra diferentes relatos donde se intenta reivindicar la negritud y el proceso de mestizaje en la costa.

Ahora Martínez nos alcanza *Biblia de guarango*, un libro que se asemeja a un mosaico construido con piezas de la ranchería de Coyungo y palabras sueltas oídas al viento, como bien dice su autor "una textura (...) que entra en malicioso contrapunto consigo misma" (p. 326). Es decir, una obra que tiene nexos con *La gloria del Piturrín...* por su estructura fragmentaria. No hay duda que con *Biblia de guarango* asistimos al reencuentro con una narrativa que ya nos tiene acostumbrados a la orgía del lenguaje. Esta vez las palabras de origen popular y la sabiduría ancestral se vuelven lo más atrayente del libro, aunque los distintos relatos no conformen un argumento sólido y único. *Biblia de guarango* está compuesto por siete partes bien definidas, a saber: "Manchacoyungo", "Jahuay", "Maijo", "Maijo Chico", "Monte grande", "Malpaso" y "Brujas". Todos ellos topónimos de la costa sur, específicamente del área próxima a Coyungo, en Nasca.

Si atendemos al propósito y el contenido de estas partes, nos daremos cuenta que "Manchacoyungo" sirve para ubicarnos en el contexto rural, remite otra vez al origen de Coyungo en 1911. Dicha localidad nace gracias a la migración de los pobladores "de Acarí y de la ranchería de Chocavento, negros y mestizos de chino, injertos de mediopelo" (p. 26) que atravesaron la pampa de Marcona y soportaron los vientos de la paraca, para instalarse en un lugar agreste, cubierto de guarangales y atravesado por un río. Fue así que ocurrió la fundación casi mítica de esta Hacienda algodonera. Es una historia que completa la versión de Candico en *Canto de sirena*. Quizá la sección más envolvente sea el "Inventario" donde se aprecia la riqueza culinaria popular y la variedad de plantas silvestres de la zona, con nombres tan divertidos como inimaginables.

En cambio, "Maijo" y "Maijo Chico" están conformados por "viñas y viñetas". Contienen en todo caso relatos breves donde el narrador autobiográfico suele compartir sus recuerdos, creencias populares y conocimientos de la flora y la fauna del lugar. Asistimos al

paso de la infancia a la adolescencia en común con otros personajes como la ocurrente Tinga, la sabidilla Tuca y el malogrado Bacho. Todos ellos amigos entrañables de aventuras, paseos y juegos eróticos que anuncian el temprano despertar a la sexualidad. Discurren además pintorescos personajes que dejan una huella en la memoria del narrador protagonista, como Alberto Adatto, el comerciante turco que llevaba consigo un figurín al cual solía llamar "La enciclopedia de los sueños"; y la profesora Cira Robles que enseñaba usando el "mataburro", tan grueso como un ladrillo, donde se podía comprobar que el "vocabulario ordinario y de chacra" (p. 98), no tenía cabida en este diccionario. Al parecer algunos libros ejercen un hechizo muy especial. Junto a los dos textos ya mencionados, falta sólo agregar la "historia sagrada" (o Biblia), con sus páginas de telita de cebolla. Cobra así importancia no sólo la sabiduría popular conservada en la memoria oral, sino incluso el conocimiento aprendido con ayuda de unos pocos libros, por medio de la escritura.

Un caso aparte son "Jahuay" y "Monte grande" donde Martínez intenta por primera vez dejar lo narrativo y la descripción para optar en cambio por una composición poética. Son textos cortos que resultan eso, curiosidades de un escritor experimentado.

"Malpaso" es también una parte breve donde se ha dejado atrás la vida montañesa e ingresamos al ámbito escolar. El colegio descrito es muy humilde en comparación con otros en Nasca; pero a pesar de las condiciones precarias resulta un espacio donde reina la creatividad y la imaginación. Se rescata el cuento anónimo y popular "El gallinazo que tenía una patita de cera", el mismo que ya había aparecido antes en versión resumida en *Tierra de caléndula*.

Para concluir, "Brujas" está integrado por un "Tesoro mataburro con glosas silenses y glosas emilianenses". Se trata de un lexicón en orden alfabético, con la respectiva explicación del origen, significado y usos de palabras

que no se hallan en ningún diccionario formal, que no corresponden al lenguaje culto. Son en su mayoría americanismos, peruanismos, quechuismos y negrismos que forman parte del habla popular del poblador de la costa sur y que no están registrados de manera oficial. Es, en todo caso, un esfuerzo encomiable por rescatar la riqueza expresiva del lenguaje popular de la zona. Pero tampoco es un trabajo aislado, como se aprecia en "Innuendos". Esta sección presenta una bibliografía comentada de los diferentes textos del área lingüística que asumen la misma tarea, evitar la pérdida de este léxico popular.

Justamente lo que llama la atención es que Martínez proponga en un principio que *Biblia de guarango* es un libro escrito en coyungano o, mejor dicho, en esa misma "len-

gua mostrenca" rechazada por la escuela y la Real Academia por considerarla pobre e incivilizada. De ahí que el escritor procure demostrar lo contrario y sea persistente en recrear un lenguaje vivaz, metafórico y sincrético como el producido en la costa sur. Esto constituye lo más sugestivo del libro, a pesar de que Martínez no logre una coherencia argumental en sus relatos fragmentarios. Hay sin embargo vasos comunicantes con otros libros del mismo autor e historias vueltas a contar de otra manera que igual atrapan al lector. *Biblia de guarango* surge entonces como un texto que permite una mejor comprensión del lenguaje y el mundo recreados por Martínez, indispensable sin duda para un estudio de su narrativa. Ojalá que no tengamos que esperar otro tanto de años para disfrutar la lectura de una nueva obra suya.

No future

Carlos Torres Rotondo. *Nuestros años salvajes*. Lima: Alfaguara, 2001.

Tania Neira

Hablar de literatura y de música es lo mismo. O se tiene oído o se carece de él. Con la *opera prima* de Torres Rotondo (Lima, 1973) atrás quedan los estentóreos chillidos de la literatura *punk* limeña (léase *light*, por lo de no hay arte sin etiqueta). Atrás el *no future* del malditismo urbano marginal (y el pasado que se empeñaban en ignorar), adiós al *looser* drogadicto, nihilista y hormonal en su recuento de anécdotas irrelevantes matizadas con las referencias musicales de rigor (Lou Reed, Sex Pistols). Y si alguien fue malinterpretado (Mañas, dixit), esos fueron Los Ramones quienes al patentar la canción de dos minutos, tres acordes y cero punteo, parecían decir: aún sin ser un virtuoso cualquiera puede hacer "buena" música (...novela, cuento, poesía). Craso error. Con ramonescas reminiscencias, padres comunes (Bukowski, Lóriga, Easton Ellis, etc, por allá; Reynoso, por acá) y harta calle, la única auténtica marginal resultó ser la origina-

lidad. *Nuestros años salvajes* da muerte a la literatura *punk* noventera, paradójicamente, con sus mismas armas: hartos tiros.

La década perdida -los ochentas- ya tiene su novela y con ella el *sound track* (New Order, Suicidal Tendencies, 7 seconds, Slayer, Napalm Death) nada que ver con Jive Bunny la nota de los cuatro protagonistas es realmente *hardcore*. Cien por ciento duros. Duro como el tránsito de la adolescencia a la adultez. Duro como el ser una generación signada por el fracaso. Aquí también hay harta juerga, sexo y autodestrucción, pero esta vez el autor revela trabajo y muchas lecturas previas que le dan a su obra una dimensión polifónica que realmente la enriquece. Algunos pueden leerla como cuatro *nouvelles*, otros emparentarla con el ciclo cuentístico (seis relatos bien editados) pero es como un todo desde podemos sentir el vértigo: combina puntos de vista, descentra, se vuelve a encontrar, experimenta técnicas narrativas y, por qué no, se pierde (...y pierde, sobre todo, en los momentos que se pretenden poéticos). Pero pese a los excesos y a los lugares comunes, la acertada revista de los mis-

mos sucesos por los diversos narradores (a lo *Cuarteto de Alejandría*, salvando las distancias), las caracterizaciones a través de las sutilezas del habla –un encantador zeteo por ejemplo–, la sensibilidad pop y sus tragicómicos personajes la redimen (precisamente en una novela en la que hay de todo menos redención). Y como después del vértigo, la náusea (sí, también con el cuestionamiento existencial de por medio)

Voces desde la fogata

Ricardo Sumalavia. *Retratos familiares*.
Lima: Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 2001.

Elio Vélez Marquina

Nos costaría poco esfuerzo imaginar a una banda de cazadores reunida alrededor de una fogata rudimentarísima que comparte los alimentos de una buena jornada (carne apenas tratada y débilmente expuesta al fuego) con el mismo afán y sosiego con que escuchan las palabras (si es que podemos imaginar tanto), la voz de algún hábil narrador. ¿Qué podría decirles que fuese tan novedoso como para asombrarlos al límite? ¿Qué puede saber él que el resto de su gente ignore? Quizá nada; mas la modulación de su voz, el énfasis en un hecho aparentemente inocuo, la descripción de un cuerpo, de una acción, acaso de un estado del alma lleguen a su público y lo seduzcan.

Nuestra supodicha banda bien puede estar formada por una familia, o más de una. Y una escena como esta es lo que encontramos en el segundo libro de Ricardo Sumalavia. Son cuentos, relatos, historias que por su proximidad con aquello que llamamos con soberbia seguridad lo “real”, lo “fáctico”, nos terminan atrapando en redes de las cuales solo recibimos mensajes entre líneas, hermosos silencios.

Debemos hacer justicia reconociendo a *Retratos familiares* como una obra integral y no como una “colección” de cuentos. Sabe-

mos vemos ante un Torres Rotondo que si bien no peca por defecto, lo hace por exceso: efectista él, irrumpe, cual *Deus ex machina*, colocándose junto a sus personajes, algo gratuito por cierto pero sumándolo al eterno presente, a su deuda con el cine, a los raptos esquizofrénicos, nos remite a una nueva tendencia ¿Posmoderna? ¿Post-punk? ¿Pos-qué? Buen libro, pero -*God save the queen*- no más -repto- ya no más secuelas.

mos que alabar la consciencia estructural que prima en la obra no es un exceso, sino más bien un acto de reconocimiento nutrido de la sana imparcialidad. Los libros de cuentos (al igual que muchos de los poemarios que atacan las librerías urbícolas) son concebidos, por lo general, de manera azarosa. Es por esto que uno de los principales yerros de un escritor novísimo es el de la premura por llegar al espacio del ágora sin haber hilvanado su texto (ya un semiólogo estaría feliz con la etimología que trazamos con el término latino *textus*). Se inicia el oficio de la escritura, usualmente, con un desborde que responde más a la exploración del imaginario, de las posibilidades, que a la madurez de una idea, de un estilo. Sumalavia ha sabido escuchar la voz de la tradición, puesto que evita los ya consabidos yerros. Con esto no queremos decir que una colección de cuentos que carezca de este eje estructurante es ya de por sí fallida. *El libro de buen amor*, aun cuando no es una obra joven, carece de lo que podríamos denominar “núcleo común”, y no por ello la tildaremos de mala o ineficaz.

El lector (importante, sin duda, desde que pensadores como Eco insistieron en su valor dentro del esquema comunicativo) podrá siempre encontrar dicho “núcleo”, más allá de todo azar, de todo descuido del autor. Sin embargo, Sumalavia busca imponernos un patrón simbólico de lectura, desde el mismo título de su libro. La familia será la primera clave de lectura. Esta actúa como una figura constante, como un *leitmotiv* a lo largo de las narracio-

nes. Por "familia" entendemos agrupación compuesta de pares, de iguales, mas la definición académica (y aun etimológica) poco puede ilustrarnos acerca del porqué de esta agrupación. Sumalavia intenta demostrarnos cuáles son los hilos que unen a padres e hijos, a los hermanos, a los tíos, a los esposos. *Retratos de familia* se apoya en el presupuesto de la "familia" como conjunto social, mas penetra en los silencios atávicos de acuerdos, hoy tácitos, que mantienen unido a un grupo de seres humanos.

Leyendo este último libro de Ricardo Sumalavia, podemos recordar libros de cuentos de Cortázar como *Bestiario*, *Octaedro* o *Final del juego* donde la consciencia estructural se exhibe sin pudor, recordar también los relatos de Clarice Lispector, mas intuimos que poco puede servir trazar toda la genealogía literaria del autor. Y decimos esto porque ya tendríamos que hablar no solo de narradores, sino también de poetas como Adán (del cual Ricardo es un lector atento), Belli o Vallejo, quienes han tenido un trato poco pasivo con el lenguaje. Incluso tendríamos que traer a colación buena parte de la literatura llamada "oriental", pero que en Sumalavia tiene la concreción de un perito y es ya coreana, japonesa o china.

"Sigo el hilo de la madeja". Nosotros, lectores, debemos imitar ya a Teseo al momento de ingresar en el universo narrativo de Sumalavia. "Soy una especie de minotauro abúlico, hastiado en este lugar, y mi hermano un salvador con el amor quebrado". Nos dirá la voz del narrador en las palabras liminares de la obra. Porque fácilmente nos reconocemos en un recinto desconcertante, donde la perspectiva es todo menos unívoca: los pasadizos terminan envolviéndonos y, errantes, trataremos en vano de acceder al centro del laberinto. Estos *retratos* quieren resaltar no solo una óptica particular (que sabemos estima la familia como hecho social y construcción cultural) sino también un estilo, una técnica personalísima que acusa el mejor de los futuros. El silente dolor de Lucía que encuentra un

fugaz paliativo en la concupiscencia del mejor amigo de su marido muerto, la hermosura y la ingenuidad de Olenka, los amargos tragos de Isabel quien pierde su único hijo, la distancia enorme que separa a una Jenny de quien la pretende con fervor, las fotografías salidas de una billetera en medio de una fiesta y el rostro sorprendido de un anciano que jura haber visto a su hijo en el cuerpo de un hombre que no lleva ni una sola gota de su sangre, son algunos de los ángulos que nos ofrecen estos *retratos* que fijan la cotidianeidad para decantarla misteriosa y en cierta medida, perversa.

Tampoco nos sorprende que los hilos de la madeja narrativa de Sumalavia tracen una vinculación algo tímida con su primer libro, *Habitaciones*; porque todo lo dicho de la acción de sus personajes, de su óptica y de su estilo, todos los *retratos* bien pueden circunscribirse a ciertas *habitaciones* del laberinto que hemos señalado. Para llegar con éxito al sentido de los relatos (al menos al inmediato propuesto por el autor), debemos no solo aprehender los a priori de cada acción (el móvil psíquico de los verbos que pueblan la obra), sino también descifrar los códigos inherentes a cada espacio: debemos buscar el centro del laberinto.

Predecimos para Ricardo Sumalavia el apelativo de "clásico" inspirados por lo cuidado de su lenguaje, que denota una sintaxis trabajada en función de la sobriedad, por la predilección de vocablos distantes a toda algarabía y por la delicadeza con que se rematan los relatos. Decir que una obra es elegante quizá resulte ofensivo para un autor que vitupera contra lo "establecido", contra el "sistema hegemónico", pero no contra quien busca reformular dichos códigos con una clara consciencia de lo ficcional. *Retratos familiares* es una excelente muestra de trabajo y esfuerzo. Es una apuesta por la unidad y una invitación a la búsqueda de verdades, de voces que por un instante quiebran la perfección del silencio cabe el fuego de una fogata.

Los rumores detrás
Cevasco, Gaby. *Detrás de los postigos*.
Lima: F & F, 2000.

Alberto Valdivia Baselli

La realidad es bidimensional (lo evidente y *lo detrás*, lo oculto). Y, probablemente, ese desdoblamiento implique otras dimensiones inexploradas en los bordes indefinidos de cada unión dimensional que la realidad nos emite a plazos.

Gaby Cevasco (Ica, 1952) es una autora obsesionada por esos bordes en los que la realidad se oscurece para develar, en la hondura de su ennegrecimiento, su real definición. Desde su primer conjunto de narraciones, *Sombras y rumores* (Lima: F & F Artes Gráficas, 1990), este fino placer de vigia de borrosos contornos hundidos en las coyunturas de la cotidianidad ya se había asentado en la autora con solidez.

Es correcto indicar una línea estilística entre ambos libros; pero no una equivocada repetición. El primer libro formulaba, sobre todo, un trabajo de atmósferas y desciframiento de realidades ocultas a través de un lenguaje velado y sugerente. El lenguaje era la cerrazón de la idea que, inmanentemente oculta, emergía de sus esquinas por medio de un lenguaje que emulaba su misma actitud. Axioma homeopático a seguir: *similia similibus curantur*.

En *Detrás de los postigos*, esa realidad indefinida es, una vez más, invitada a emerger por medio de un lenguaje simbólico emparentado con los requerimientos de la idea huidiza. Sin embargo, en esta nueva entrega los registros estructural y expresivos son mucho más amplios y variados. Y, por ello, más irregulares.

En un grado estilístico, Cevasco maneja más acción y, con destreza general, hilvana narraciones a partir de diálogos y cambios rápidos de voz y de persona narrativa. Temáticamente, la tendencia del libro es seguir la

huella del anterior: la expresión de la soledad ("Las tardes de los días"), la revelación de una realidad intrigantemente personal ("Presentimiento"), la incomunicación con una realidad desencajada ("Condolencias"), la definición del sujeto femenino a partir del *tú* femenino ("Sábado por la noche"), el desarraigo de realidades o pertenencia ("Casa nueva"), el juego de poderes familiar y social ("El olor a hierbabuena", "El ojo del águila", "Detrás de los postigos"). Sin embargo, el tratamiento narrativo se esfuerza hacia lo coloquial y aventura estructuras más lineales y símbolos más inmediatos. Esto, empero, no supone un debilitamiento en el peso o el número de aristas que acompaña cada narración y cada actitud de la autora frente a su tema. Cevasco se lanza sobre cada problemática tocada con un crisol expresivo para mostrar un mundo múltiple rompiendo en percepciones el conflicto de complejas realidades detrás de lo real: lo social, lo psicológico y lo femenino son planos de realidad que se interceptan entre sí y se edifican el uno al otro. Una temática no excluye a otra, sino que está hecha de varias otras que componen el mosaico.

Si bien es cierto el tratamiento coloquial y la permanente búsqueda de representación a partir de la acción y los personajes se aleja del criterio de aguda introspección y develamiento lírico preponderante en *Sombras y rumores*, en *Detrás de los postigos* domina providentemente un auscultamiento representacional de la realidad del sujeto en sus muchas y complejas variantes confabuladas para coexistir y prolongar las realidades detrás de las más obvias, de las mascaradas creadas para invitar al desciframiento. El hombre es para Cevasco una duda; la realidad, una residencia sellada. Misterios, búsquedas e inexactitudes comparten la casa, la congregan ante sí, construyen su identidad, *la son, la existen*. Gaby Cevasco pretende, en este grupo de narraciones conexas, representar no sólo lo olvidado y oculto detrás, sino también el terrible nexo entre realidad y veladura, entre secreto y realidad: la condición humana agazapada en un rumor, tras postigos que, generalmente, decidimos no abrir.

Luz de Coral

Víctor Coral. *Luz de Limbo*. Lima: Delfín Arisco Ediciones, 2001.

José Gabriel Cabrera Alva

¿Qué es la lucidez? ¿Tiene algo que ver con la luz? Y si es así ¿con qué luz? Y finalmente ¿Por qué empezar la reseña de un libro de poesía con estas preguntas?

Quizá la respuesta esté del lado de la propia creación: ese arrebató que a un tiempo puede unirnos con todos los elementos del universo (luz) y cuestionar nuestra propia existencia (limbo).

Luz /luz de limbo /lucidez. Savater nos exige de tener que recurrir al diccionario, y es así que nos encontramos con que lucidez y luz están unidas en su entramado, haciendo que esa luz de la lucidez se refiera a las personas y sus ideas. Es por esto que no resulta gratuito el título que le ha dado Víctor Coral a este su primer poemario: *Luz de limbo*.

En cuanto a *limbo*, creemos que su función es desarraigar esa luz, hacer que no esté *ni aquí ni allá*, en una suerte de exilio conceptual, o de desierto gnoseológico (si se prefiere). Nuestra lectura es que precisamente uno de los elementos más relevantes en la poesía de Coral –podríamos decir el que la articula– es una cierta problemática existencial que inscribe su poesía en un terreno donde la verdad y la seguridad del ser humano en cuanto al conocimiento, se desestabilizan, se desestructuran. Pero no se crea que esto es un intento epidérmico por cubrirse con hábitos a la moda. El yo poético que se configura tiene la densidad y la coherencia suficientes para demostrar que la búsqueda es auténtica y proviene de una concepción del mundo largamente madurada.

Esta línea existencial de la que hablamos, tiene más de una correspondencia con algunos de los postulados que nos ha legado Albert Camus. Claro ejemplo de ello es la conocida pero poco *cognocida* teoría sobre el absurdo. Camus dice: “esta lucha supone una

ausencia total de esperanza” y “para un espíritu absurdo la razón es vana y no hay nada más allá de la razón” o “el hombre absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites”. Todos estos elementos se encuentran en *Luz...* Repárese sobre todo en el último.

El no saber (“Muy breve reseña de la vida de Antonio Ruiz de Montoya”) y el no llegar (“Rose”) son algunas de las constantes de este libro (y claro está el no saber es otra forma de no llegar). En “Muy breve reseña...” el yo poético una vez más no alcanza nada (aún dentro del plano del conocimiento): “Ah, y nos dejó el Sílex, libro hermoso y sugerente / Que trato de seguir-no sin mucha pretensión- / Desde hace más de dos meses/ **Sin lograr absolutamente nada.**” (El subrayado es nuestro). Así, una de sus marcas centrales sería el fracaso, pero además ayudaría a mostrar la insuficiencia del ser del hombre, aunque también su reverso: la búsqueda siempre insatisfecha de conocimiento.

Uno de los poemas acaso más densos simbólicamente del libro es “La voz”, donde el yo poético se articula a partir del escepticismo. Ya el primer verso nos lo sugiere: “Cuando a nadie se espera”. El no saber y el no llegar de la poética de Coral se complementan aquí con el no hacer: “poco o nada hice por la tierra que amé”. Aún lo corporal se ve frenado por éste: “no atendí siquiera al grito de mi propio cuerpo”. Se puede señalar a partir de esto, que no es que el amor ni el deseo no existan (cómo poder evitarlo) sino que estos se ven mediatizados por la inacción, que, al menos en el poema en cuestión, se frenan por la falta de “valor” del yo poético: “Yo quise amar con el amor que no existe, / Quise perderlo todo y me faltó valor”. Pero es la poesía la que reivindica todo esto y he allí uno de los pocos triunfos del yo poético: “pero pude cantar y, de vez en cuando, / vencer”.

Este escepticismo, esta insuficiencia, representados por el yo poético de *Luz de limbo*, se articulan además con otra idea central en este libro: el descreimiento no sólo en cualquier forma de trascendencia en sí, sino sobre todo en cualquier forma de trascenden-

cia vinculada con lo divino. En "Huarochirí" se dice: "Yo no creo en mitos ni en milagros" y "Yo, hombre incrédulo, vanamente lúcido / hombre **miserable**, dirían los antiguos" (el subrayado es nuestro). En dicho universo vaciado de sentido no habría a quién invocar: "Sólo agradezco –y no sé a quién–", pues "el gran dios ha caído en el silencio y la nada". Sobre este punto se podrían hacer múltiples citas, contentémonos solamente con incidir en el uso de un término: "miserable", que se repite. En "Otro poema de amor y van seis" se dice: "No sé bien si este diáfano / **Miserable** (el subrayado es nuestro) estado será eterno". Nótese que el yo poético postula que su estado es "miserable" y esta visión del mundo acaso sugiera -otra vez- que el ser del hombre en este tiempo de crisis del conocimiento sea, por el mismo hecho de estar en crisis y no saber a qué asirse, eso: "miserable".

Hemos visto cómo el no saber, y la crisis del conocimiento y la trascendencia son ejes de este libro, a esto se suma lo que podríamos enunciar como la crisis de la belleza. Ciertamente hace ya mucho se ha cuestionado esta categoría, resemantizándola y adecuándola a las poéticas que han ido sugiriendo y dándole una vuelta de tuerca a las anteriores; veamos qué pasa en "Arte de caer". El poema nos habla de una hoja que cae. Se dice en los últimos versos: "dibuja una bella espiral en el aire/ antes de hundirse en un charco de lluvia". Es decir- simbólicamente- lo bello se hunde, y con esto (creemos) se postula que la belleza se

disuelve, es efímera, tiene un punto de caída. Esta idea la podrían reforzar ciertos binomios que aparecen a lo largo del poemario: luz /sueñidad, luz / vacío, luz / herida. Sin embargo hay un elemento que no quisiéramos dejar pasar, y que aparece en "Poema": la caída de "las aves", elementos que prefiguran la caída existencial del yo poético y con él la caída de lo bello. Se dice: "De pronto sucias y gordas aves empiezan / a caer sobre los charcos de lluvia". Nótese que las aves caen sobre "charcos de lluvia" como en "Arte de caer". Más adelante se enuncia: "–nuestras aves– / van cayendo". Repárese en que se dice "nuestras", lo cual sirve para remarcar aun más la unión simbólica entre el yo poético y las aves. Y he allí que en el mismo poema se refiere algo que nos devuelve a nuestras interrogantes iniciales: "Luego de pensar toda la noche, pálido, / aunque bañado en la suave lucidez del alba". Lucidez se usa aquí –de manera clara– devolviéndola a su significado raigal, es decir uniéndola a luz y potenciando así la polisemia del texto. Pero lo que nos interesa destacar es que esa lucidez se logra / se percibe "luego de pensar toda la noche"; lo que nos sugiere la importancia que tiene para el yo poético la vigilia. Podríamos apuntar que es esa vigilia la que permite la lucidez. También la poesía. Vigilia corporal, vigilia del espíritu. Permanecer vigilantes, con los sentidos despiertos tanto a la luz como al limbo, nos permitirán acceder no sólo a la magia desarraigada de estos poemas, sino a partir de ellos, a una desfascinada pero fascinante problemática conceptual.

Reinos familiares

Selenco Vega. *Reinos que declinan*.

Lima: Signo lotófago, 2001.

Moisés Sánchez Franco

Quien ha leído los poemarios *Casa de familia* y *Reinos que declinan*, podrá notar sin mucho esfuerzo que Selenco Vega es un poeta con una obsesión clara: la familia. *Reinos que declinan*, su segundo poemario, sir-

ve para conocer esta característica. Allí, Vega vuelve a jugar deliberadamente, a través de una desembozada narratividad, con su genealogía y sus raíces carhuacinas, tal como lo hiciera en su primer poemario *Casa de familia*. Para tal efecto se vale incluso de elementos que rodean al mismo discurso textual (nótese las referencias biográficas que se hacen al final del libro, las cuales son un claro guiño al lector). A través de estos mecanismos, el autor se inserta indirecta y

sugerentemente en la misma trama del libro llevado por un impulso lúdico; los parientes, el mito y la historia giran entorno a ese único familiar cuya voz diáfana y melancólica nos dice el poema. Así confluyen tres instancias básicas que se interrelacionan en el texto: autor, protagonista y narrador. De esta forma, tal como sucede con las autobiografías, los diarios de escritores y las crónicas, se logra principalmente crear un efecto inmediato e irrefutable de realidad, al suscribir tácitamente lo escrito como un “hecho real” o como “algo verificable”. Es una estrategia válida dentro del juego de la ficción y la verosimilitud, y Vega lo sabe; su poemario no sólo intenta ser un ejercicio puro de expresión poética, pretende contarnos además una historia en un ambiente de intimidad, de desgarramiento, de evocación y exploración interior, pero circunscrito a un espacio y a un tiempo con elementos referenciales de una realidad más que probable.

Desde el punto de vista de la estructura, el libro posee algunos ejes argumentales que lo unifican y le dan consistencia. Con riesgo a reducir y a simplificar en exceso la trama del texto, podemos decir que estos son tres: la recapitulación histórica a través de la melancolía y de la observación reflexiva de su presente, el desgarramiento en la migración y el regreso a los orígenes. Para lograr ello, el poemario se divide en tres partes: en la primera hay un intento de comprensión sobre la verdadera naturaleza de la memoria del hablante básico, la conciencia trágica de una historia violenta, el apocamiento del lugar en el que transcurren los primeros años de aprendizaje. En la segunda parte se nos cuenta la migración a la ciudad del mismo personaje, las entrevisiones y reflexiones desoladas de éste en la irónicamente llamada Ciudad de los Reyes, para finalmente, en la tercera parte, relatárenos el regreso al lugar de partida, el deseo final por un retorno a la naturaleza primaria y auténtica, llevado por esa ansiedad de quien necesita aún esa “leche madre”. Y todo esto el hablante básico lo vive sin saber que en él se dará una auténtica experiencia de iluminación. Porque, al entender el verda-

dero porqué de su retorno, llegará a tomar real conciencia del cambio histórico y de la pluriculturalidad y heterogeneidad que caracteriza y define su propia identidad.

Así, Vega logra, por medio de una alquimia ingeniosa y atrayente, mezclar elementos individuales con asuntos de competencia general: los rasgos de la historia peruana se individualizan en metáforas de las experiencias sufridas por los parientes del hablante básico y por él mismo. *Visión de la conquista*, por ejemplo, contada una de sus estrofas a modo de crónica colonial, se convierte no en el relato de un hecho histórico despersonalizado: la toma del español encomendero de la mujer del indio mientras éste duerme bajo el lecho donde se consuma la violación; sino más bien en un hecho inscrito dentro de un marco individual, personal y aún presente. La crónica que evoca el poema no es necesariamente un acontecimiento lejano y pasado; el hablante básico no puede dejar de pensar si su naturaleza sigue siendo de sometimiento, de triste resignación ante la veleidat y la opresión, como en la terrible fecha de su origen.

Otro camino para revelarnos la naturaleza auténtica ya no solo del universo reflexivo del hablante, sino también de todo aquello que lo rodea, es el sueño. Los sueños, como pensaba Jung, tienen un aspecto causal o de perspectiva, son en su mayoría fatídicos y bien pueden esconder arquetipos del inconsciente colectivo. Además el psicólogo alemán no descartaba la posibilidad de que estos aspectos interactúen. Una muestra de esta interrelación ocurre en el poema –Sueño contado por mi hermano mayor–, donde se narra la lucha padre e hijo por una herencia indeseable: un círculo (metáfora acaso del detenimiento, del encierro o de la parálisis). Este legado, cuya falsedad es notoria para el hermano mayor, es lo más auténtico y real para el padre quien simboliza el conformismo, la quietud, la apatía y todos los signos negativos de la *arcadia colonial* o la *arcadia indígena*.

Hay otro detalle más en el texto: la búsqueda de códigos en la naturaleza, de pala-

bras y significados ocultos entre las formaciones naturales y cotidianas prima en la tercera parte; el hablante ha regresado y necesita saber exactamente por qué ha vuelto a Carhuaz. La muerte del padre (símbolo de la inacción como hemos dicho) precede a una toma de conciencia, es un hecho, sin duda, epifánico. Entonces, ¿qué reinos declinan? La conciencia de la heterogeneidad, del verdadero sentido de los orígenes naturales y auténticos opacan y menguan a esa idea de la *arcadia colonial* y de la *arcadia indígena*: no hay resentimiento ni trauma con los sucesos injustos de nuestra historia, hay memoria, asimilación y entendimiento, ya no una visión exclusivista hacia el pasado colonial ni al indígena puramente: hay una mirada sin miedo ni recelo a ambos elementos mezclados, sin subordinaciones, ni sometimientos.

Por la operación descrita y por su cuidado lenguaje, *Reinos que declinan* no deja de ser un libro de sumo interés y de lectura fluida, aunque no está exento de deficiencias. Para comenzar, los textos poseen una calidad uniforme, llana (del conjunto destaca, sin lugar a dudas, el cuarto poema de la segunda parte). Es verdad, no hay que rehuir a las obsesiones; eso está claro, pero sí hay que enriquecerlas con otros componentes que hagan más compleja la trama y lenguaje del

Pinche desierto

Miguel Ildefonso. *Canciones de un bar en la frontera*. Lima: El Santo Oficio, 2001.

Víctor Vich

La voluntad de riesgo, la capacidad de jugar con el lector a partir de una actitud que no le tiene miedo al hermetismo pero tampoco (y mucho menos) a la complacencia, su descarnada actitud que constantemente afirma que no hay por qué ser tan lírico pero que sin embargo continúa apostando por los versos que sí remueven, su alucinado contrapun-

texto. Algunos elementos y mecanismos son claramente reiterativos con aquellos que encontramos en *Casa de Familia*: en la apertura, la representación, a través ahora de la interpe-lación, de la madre, acaso la madre bíblica Rebeca de *Casa de Familia*, –quien en *Reinos que declinan* está presente para mostrarse como forma y personificación de la sabiduría sagrada, de aquel espíritu religioso y familiar poseedor del sentido en medio del caos–; el cuadro, como objeto de revelación de un acontecimiento pasado que pervive en el interior de quien canta el poema y la misma estrategia discursiva: la inclusión indirecta de la genealogía del autor en la trama o tramas de los textos, juego discursivo que termina agotando al lector en este libro. Lo reiterativo y las obsesiones no son siempre signos de estilo, son a veces distintivos de una voz con deseos de afianzarse, con ansias de consolidación.

La poesía de Vega es aún una poesía en crecimiento, en desarrollo. Este segundo libro constituye una ratificación de sus temáticas y no una transformación o intento de exploración hacia otros campos y otras posibilidades expresivas, como casi siempre ocurre con una segunda obra. *Reinos que declinan* no es una reelaboración ni un acápite de *Casa de Familia*, aunque el lector se pueda permitir pensar lo contrario.

to entre las calles de Lima, los desiertos de Texas, las fronteras de cualquier lugar del mundo y los tristes bares de toda la vida, son, a mi parecer, algunos de los principales méritos que hacen de este nuevo libro de Miguel Ildefonso un texto sobresaliente de la última poesía peruana. Sin lugar a dudas, esta nueva producción ha terminado por convertir al mencionado autor en una de las más importantes voces dentro de un espacio literario, como el peruano, que por momentos sigue siendo demasiado normativo y conservador.

Otra vez: este es un libro *arriesgado* y es el vértigo, vale decir, el borde, lo que marca

buena parte de su identidad aunque es muy difícil hablar de tal categoría cuando las fronteras son aquí, justamente, los referentes que se intentan nombrar y cuando su producción se origina en un lugar que también se asume como intersticio. Más aún, resulta muy difícil definir a este libro pues se trata de un texto que no tiene miedos estéticos y que nunca se cansa de explorar distintos tipos de recursos. Dicha búsqueda es rica y muy vasta, al punto de que muchos de sus mejores poemas confunden al lector y aparecen casi representados como toscos borradores o descontrolados "magmas" por trabajar. Está muy bien que así sea. Ildelfonso no ha dudado en presentar sus textos de esa manera y sin duda consigue impresionarnos con la "salvaje intensidad" de sus palabras. En estos tiempos (tan teóricos) en que todos nos encontramos confundidos entre un "original" desautorizado y múltiples copias que han decidido autonombrarse como lo más importante, en estos tiempos, en que la totalidad parece ser pura ilusión y donde se nos dice que los fragmentos nunca más lograrán construir una imagen, Ildelfonso arriesga mucho, tiene poco miedo y construye un testimonio que señala la dura voluntad de seguir intentando.

Como pocos otros, *Canciones de un bar en la frontera* es un libro fértil que se nutre de los conflictos de una tradición que, como todas las tradiciones, es disímil y muy tensa. No se trata aquí de bandos de camarillas, ni mucho menos de preguntas inútiles, casi decadentes y muy aburridas: ¿Vallejo o Eguren? ¿Borges o García Márquez? El desbocado riesgo de este poemario consiste en asimi-

lar diferentes voces a las que el poeta nunca entienda como opciones enfrentadas sino más bien como iguales instancias para devorar. "¿Pero cuál es la frontera? di pinche desierto", pregunta un poema que por momentos reconocemos como propio y, por otros, nos es totalmente ajeno. Las fronteras son así, y de ahí resulta también esa maniifiesta voluntad (ya adelantada en *Vestigios*, su anterior poemario) de asumir a la propia literatura, no como una "voz personal," sino mejor como un amplio cortocircuito de confundidas voces que se encuentran siempre, todas, radicalmente interferidas entre sí.

¿En qué consiste exactamente el mayor riesgo de este nuevo poemario? ¿Qué es lo que podría haberle provocado miedo y fue inútil? Futuros estudios deberán estudiar el problema y analizar los diferentes modelos de representación que en este libro se proponen. Sin embargo, esa singular y extrañísima mezcla de estilos puede ser el signo de una voluntad literaria que poco a poco va imponiéndose en nuestro medio. En todo caso, Miguel Ildelfonso ha escrito un buen libro, francamente provocador, que se asemeja a una intensa sarta de cohetes y coheteillos que explotan todos separadamente pero que componen, juntos, un juego de luces que nunca termina en el horror y el caos. Más bien, la estética es aquí la de los colores, la de los múltiples colores que Piero Quijano ha sabido emplear muy acertadamente en la carátula, y que los peruanos (no es culpa de los que miran) siempre contemplamos algo fascinados, irresponsablemente hipnóticos, tercamente conmovidos.

En la región de las dudas

Alberto Valdivia Baselli. *La región humana*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva, 2000.

Tulio Mora

Al final de los 90 la poesía ha vuelto a destacar después de ceder su protagonismo al nuevo boom narrativo que este género no

le disputó durante 20 años. Tres libros han bastado para devolvernos la confianza en el mejor símbolo de la literatura peruana durante el siglo XX, dicho esto sin menoscabar las figuras de Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Reynoso y Gutiérrez; pero es evidente que estos cinco nombres de alto nivel no tienen proporción con los que podría citarse en poesía. Los libros que aludo son, en mi opinión, *El libro de las señales* de José Carlos Yrigoyen,

Abajo, sobre el cielo de Roxana Crisólogo, y *La región humana* del joven poeta Alberto Valdivia Baselli, los cuales además representan una variedad de estilos y temas que es característico de nuestra mejor poesía.

Exceptuando a Crisólogo, quien publica, como casi toda poeta, cuando es plenamente consciente de sus recursos, los dos restantes repiten la sorprendente trayectoria de madurez prematura que tuvieron en su momento Oquendo de Amat, Martín Adán, Eielson, Cisneros y Verástegui.

El nombre de Valdivia, nacido hace 24 años, cierra la reciente antología de González Vigil (1999), y muchos se han preguntado qué convenció al autor de esa obra monumental a conceder espacio a este joven cuya poesía era desconocida para todos. La entusiasmada presentación de *La región humana*, firmada por el mismo autor de la antología, responde esa pregunta: "Qué decir del enorme talento poético de un joven que a los 21 años ha coronado un libro tan complejo e intenso, rico en recursos expresivos, como lo es *La región humana*; qué decir de su precoz asimilación de la tradición cultural de Occidente y Oriente, de los textos sagrados y la reflexión filosófica, especialmente permeable a los escritores esotéricos y heterodoxos".

Yo destacaré los conceptos de complejidad, intensidad y unidad como recurrentes a este libro, un libro extraño y desafiante que logra reocupar un espacio ya saturado de exterioridad y predominio visual, para incorporar otro de intimidad, una intimidad confrontada con los reinos físicos y síquicos menos evidentes, o ya perdidos (piénsese en el término "región" como territorio no cultural, prehumano), escenario que sirve para coartada para replicar las eternas preguntas del existir humano.

Región humana: una ecología o ecopoesía del dolor y del absurdo.

Libro de nominaciones que pretende refundar a través de una asociación triple (el te-

rritorio, el dolor, alusivo a la corrosión del cuerpo físico relacionada con las enfermedades y la biología, y el tiempo), *La región humana* va espesando la palabra para convertirse en un manifiesto barroco, pero barroco por acumulación aluvional, de aquello que llama como frase clave el "defecto hombre", idea confrontada con el cuerpo, o mejor, la metafísica en perpetua batalla con la física.

Al hablar de asociaciones quiero resaltar esa temprana capacidad de Valdivia de construir un artificio, dicho en el mejor sentido, solo a través de la búsqueda del equilibrio de las palabras, equilibrio poético que por otra parte –eso lo sabemos quienes tenemos cierta familiaridad con la poesía– está condenado a la fricción, o mejor, constreñido a anticiparnos su quebranto, y en consecuencia a delatar desde la propia forma un alegato contra la fatalidad de la vida, contra su insignificancia. Esto es lo que lo convierte en barroco, pero del mejor barroco que siempre ha estado presente en nuestra poesía. Y aunque quiero poner distancia con la fácil tentación de rastrear resonancias en los textos de Valdivia, no puedo dejar de citar a Vallejo y Martín Adán, así como a otros poetas de talante metafísico que quizá provienen de la mejor literatura alemana (del iluminismo y el postromanticismo de Rilke) desde Atahualpa Rodríguez hasta Juan Ojeda, como bien ha resaltado González Vigil en el prólogo a su antología.

Esta es una poesía esquiva, no reconocida aunque siempre presente, como podemos ver en el caso de Valdivia. Reaparece con su lado oscuro echando dudas antes que certezas, intentando explicarse desde la poesía las preguntas centrales de la existencia y en ese sentido concede al texto la función de una autorrevelación.

Voy a poner algunos ejemplos breves: en la introducción, "Regiones", Valdivia nos anticipa que el espacio antecede a nuestra piel y por eso es un presagio común a todos (una fatalidad, a la manera griega, porque es inevitable). Recorrer esas regiones oscuras será

en consecuencia la materia del libro, un volver atrás, hasta la “patria primigenia donde mezclo mi carne con territorio”, reconociéndose, autoreconociéndose en la huella común de los prehomínidos y preántropos.

Si uno lee con atención estos versos, quiero decir, si uno se abstrae de la musicalidad para encarar exclusivamente los contenidos, hallará que lo que más resalta es la nutrida población de sustantivos: región, piel, cultivo, chacra, claustro, patria, territorio, todos alusivos a un espacio, pero luego estos ceden lugar a los que designan las zonas “cultivadas” o cultas en relación con las enfermedades: psicoanálisis, esquizoide, ciclotímico y de allí a las regiones no humanas: pez de mediación anfibia, braquiópodo cámbrico, aguas bióticas, osamenta fosilizada NN.

Luego procederá a reunirlos para construir una suerte de tensión y torsión extremos: “en esta región soy saurio y territorial (cretácico y agonizante) / disperso mi anemia al globo y mis habitantes / clanes de raza aparente / mi población duda de la misma pregunta / su titubeo derrota geográficamente alcances similares / germina de la misma confusión/ y procede.” Esta inserción reflexiva originada por nominación aglutinante debemos leerla exactamente como el alegato central del libro, un alegato filosófico hay que decir a la manera nietzscheana (o zaratustrana), sorprendentemente osada para alguien de la edad de Valdivia.

La región humana es un libro de interrogaciones que apela a virtualmente todo de cuanto físico hay en el mundo, a sus síntomas evidentes o sospechados, a su progenie y origen, quizá con el inútil deseo de descifrar en las claves aún inescrutables el sentido de tanto dolor. Por eso me he referido a un viaje en diferentes dimensiones: Valdivia pretende ser el viajero de una ruta imposible que en su momento otros han pretendido solo para volver al mismo punto. En consecuencia, la escritura no es más que el manifiesto de una queja perenne, una aproximación a

todas las regiones que pueblan los sentidos para ocuparlas con la idea que fermenta la duda: “te celebro porque conoces poco de mi morada ... ¿No soy yo el que conoce la ruta / el turbio color de tu brisa ... no es mi cuerpo fúnebre el que se precede y me precederá / el que / siempre ajeno / se repite?”. La duda que surge de la duplicación absurda de la sombra que en el mismo trayecto jamás llega a alcanzar la razón o el cuerpo que le dio forma, rezagados de siempre, perdedores sin suerte.

Dividido en cuatro partes, lo que alude a los cuatro elementos, *La región humana* ostenta también entre sus virtudes una unidad temática que debemos leer: 1) como una física (“Regiones elementales”), 2) como una fatalidad (“Regiones habitadas”), 3) como una religión (“Teodicea”) y 4) como una negociación (“Territorio de regencias”). Quizá en las dos últimas secciones el texto se vuelve más extenso y abstruso, pero la tensión es la misma, apenas liberada por el epílogo (“Ego sum qui sum”: soy el que soy), donde el discurso cobra sentido de viaje de terapia verbal, para desenmascarar (desocupar) las enormes cargas de la existencia, conviniendo, conciliando que el “dios irresoluto y paquidémico ... revelará su herejía / pero no podrá suplirme”.

No es fácil digerir un libro de estas proporciones; no me refiero únicamente a la extensión, sino a sus desafíos verbales e interrogaciones, y no es fácil porque *La región humana* no se ha propuesto satisfacer las más rápidas y livianas expectativas de los lectores, algo que hoy es moda lamentable. Este libro está condenado a ser leído con temor y disgusto porque toca los temas que más evadimos, que escondemos en la simulación de la modernidad: el falso bienestar (si acaso hay bienestar), la herejía ignara de las cosas sin orden, la anulación de los tiempos en un solo presente fatal y tramposo. Valdivia ha pretendido con este libro hacer de poeta y profeta, solo que los profetas son generalmente personas no gratas porque, como Diógenes, están echando sobre la apa-

riencia una verdad que suele ser desagradable y, la más de las veces, con una luz muy incómoda. Espero que en sus próximos libros –que debemos tener en cuenta porque estamos frente a un poeta que puede depa-

Peregrino hacia el sol

Josemári Recalde Rojas. *Libro del Sol*.
Lima: Revista Flecha en el Azul-
CEAPAZ, 2000.

Fernando Rodríguez Mansilla

“Poesía de mediodía” llama Estuardo Núñez a las piezas que componen este libro de factura limpia y orgánica. El único desconcierto que podría producir en el lector es el de una absoluta coherencia interna. Se evidencia un tránsito desde el extravío en las antípodas de la luz (“Antimediodía”) hasta el hallazgo final y trascendente. Esta búsqueda de la luz tiene vínculos con una experiencia místico-religiosa. Poema a poema, el yo-poético se eleva hacia el Sentido: la unión con el sol benefactor. Gran figura paterna que viene del brazo de una imagen rescatada del medioevo por el Inca Garcilaso: “Cristo, Sol de justicia”. Así, dos religiones, una autóctona y la otra occidental, se ven armonizadas. Y es que la imagen del Sol que se trabaja a lo largo del poemario es la de sostén de una armonía universal que nos cobija pero que no vemos. De esa forma, la poesía es vehículo de indagación y conocimiento, permite “ver” lo que normalmente nadie ve (he allí el influjo egureniano). Con mirada poética, la ciudad de Lima se deshace de su mote de “horrible” y se vuelve “la bella Lima”. ¿Por qué es bella Lima a los ojos del poeta? Porque nos congrega: “7’310,000 habitantes o algo más/ los distritos de clase media de Comas o Villa El Salvador (...) Y ese olor en las urbes/ de San Isidro o Lince” (“La bella Lima”).

La experiencia místico-religiosa lleva consigo la peregrinación. El tránsito se percibe conforme se avanza la lectura. El lenguaje se purifica, el verso se condensa y surgen ecos

rarnos grandes sorpresas– siga privilegiando esta no complacencia y nos demuestre que un poeta es sobre todo un campo de batalla entre la palabra esquiva y la verdad que quiere atrapar.

de San Juan de la Cruz: “Yo para ti no quiero/ nada querer./ Yo desde ti destruyo/ todos los túes” (“En crepúsculo pisado yago”). El individuo renuncia a este mundo y aspira a fundirse en Dios Padre/ Sol (el puente lo ha hecho Garcilaso). Este rechazo a la vida terrena no se debe a una angustia existencial palpable en los versos. Vale la pena remarcarlo porque tal es el discurso contemporáneo: los suicidios son producto del exceso y esto último es lo que finalmente se exalta. Fines metodológicos obligan a diferenciar entre la voz poética y el autor empírico, sin embargo –como bien señala Luis Fernando Chueca en una semblanza de Josemári– en nuestro autor vida y poesía se funden. Por ello el suicidio puede ser entendido como el último grado de un plan poético: “no no quiero/ pertenecer más a la realidad verdadera/ nin (sic) a la falsa,/ por eso incendio mi cuerpo” (“Sermonem ad mortuos”). Vivir en la poesía al fin y al cabo es otro de los ideales de la voz del libro: “Cuando desperté, lo hizo en el poema. Dentro del bosque, un letrero sin énfasis rezaba: “la vida os da la bienvenida”. Cada ser humano es un logro de la vida” (“Transportación”). A estos poemas no les falta vitalidad ni esperanza, las cuales marchan en un *in crescendo* maravilloso. La voz afirma poco más allá de la mitad del libro “que la vida es imprescindible y hermosa, que es tan simple/ como una mirada, tan compleja como un teorema, tan nada, tan todo.” (“Hombre lluvia”). Nuevamente la dicotomía de la mística española.

El peregrinaje empieza en Lima, la bella Lima, prosigue en la selva, también en Huamanga, y finalmente en Santiago de Compostela, en aquel “pórtico de la gloria” antes del encuentro con el padre Sol. No hay quejas, sólo agradecimientos: “Estupendo Señor esplendoroso/ Volveremos a

ser en Ti/ Llenos de gracia/ en Tu gracia.” (“Gracias Señor, por esta enorme vida...”). Este breve e intenso viaje hacia el sol que surca el poemario y le otorga el sentido fi-

El indio no existe

Dorian Espezúa Salmón. *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacanianiana del discurso indigenista*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, Editorial Universitaria, 2000.

Mauro Mamani Macedo

Cuando uno se enfrenta a la lectura de un texto siempre entra en diálogo con nuevas experiencias, con nuevas posturas, con miradas diferentes de la realidad. Este libro con el que entramos en diálogo a través de la lectura es, desde la primera frase, una provocación al lector, ya que nos presenta de una forma radical, la destrucción de los textos que son objetos de análisis en ese vasto territorio que se inicia con la frase: El indio no existe; para demostrar luego el hecho de que el significante indio es una construcción del lenguaje que sólo existe en los discursos indigenistas y que este significante actúa como un significante amo que posibilita la estructuración de las distintas representaciones que se tienen del indio. En efecto, en ningún discurso está el indio real que más bien obedece a la construcción simbólica que hacen los indigenistas de él.

El libro tiene siete capítulos a lo largo de los cuales se recorre un tema central abierto nuevamente al debate: La lectura del discurso indigenista peruano del siglo XX. Para ello se utilizan los constructos teóricos del psicoanálisis laciano prioritariamente (ya que existen otros métodos que conciertan en el texto). Pero lo que nos llama la atención es que, en este texto, no hay una aplicación sacerdotal de un dogma metodológico, sino una relectura crítica de postulados adecuados para repensar nuestra identidad local.

nal, sumado a un lenguaje esmerado y preciso, convierte la poesía de Josemári Recalde en una de las más interesantes del fin de los noventa.

En el primer capítulo de este texto se presenta la metodología de interpretación psicoanalítica. Espezúa recuerda siguiendo a Freud, a Lacan, a Žizek, a Kristeva, que un discurso es una unidad que involucra lo dicho y lo implicado, lo manifiesto y lo latente, lo explícito y lo implícito, lo consciente y lo inconsciente. Una cosa nos lleva a la otra sin ser dos cosas separadas. Lo implicado, latente, implícito o inconsciente no está, como lo dice el autor, escondido u oscuro y mucho menos forma parte de otro discurso. Dicho de otra forma, un discurso no puede esconder otro discurso porque esto presupondría la existencia de dos discursos, sino que, más bien, un discurso activa y desactiva sentidos y formas de expresión de un solo discurso que es el del inconsciente estructurado como un lenguaje. Además el autor nos recuerda que la división entre discurso latente y manifiesto es arbitraria y con fines metodológicos y que en realidad estamos hablando de un discurso y no de dos. Por otro lado, se puntualizan conceptos pertinentes como lo real, lo simbólico, lo imaginario, la diferenciación básica entre lo real y la realidad. El autor muestra una preocupación constante por fijar una idea de la interpretación y la utilidad que tiene ésta para asediar a lo real. Esto lo lleva a plantear que: “Interpretar es romper, deshacer un discurso y plantear otro en el orden de lo simbólico tratando de acercarse a lo real, producir un desorden para ganar otro orden” (36). Y lo real en este caso sería el indio, que se comporta como un significante amo que carece de significado pero que cumple la función de enlace. Entonces es el indio el que ha provocado la estructuración de los discursos indigenistas. A partir de ello propone una tesis radical, partiendo de que el significante sólo puede existir en el orden de lo simbólico. Luego el indio no

está siendo estudiado en lo concreto, en lo real, sino en el orden simbólico e imaginario. Esto implica que se entra en un diálogo de discursos donde no existe el objeto del cual se habla. El indio es ajeno para los indigenistas, o sea, les falta. Lo que tienen, los indigenistas, es una representación construida por ellos mismos, producto de sus lecturas, de sus carencias, de sus necesidades, que han impulsado la creación, en su discurso, de aquello que les falta o de aquello que querían ser, por ello su discusión parte de un nivel ficticio de lo real.

En el segundo capítulo se plantea la elemental distinción entre lo real y la verdad. Sólo un ciego voluntario o por conveniencia no percibe el hecho evidente, remarcado varias veces por el autor, de que la verdad es una construcción del lenguaje y que por lo tanto es diferente de lo real que está al margen de cualquier tipo de lenguaje. Aquí la atención de Espezúa es fijar las categorías de lo real y la realidad, y el importante rol que juega el lenguaje en el asedio de lo real y en la construcción de la realidad. Si partimos de que lo real es irrepresentable, es decir, que no se puede verbalizar, podemos comprender fácilmente que un sujeto se acerca a lo real con toda su historicidad, su cultura, su subjetividad. Para ello utiliza como instrumento el lenguaje que crea su realidad de lo real o su percepción de lo real, dando como resultado una variedad heterogénea de discursos que representan, en este caso, al indio. Pero ocurre que no sólo el sujeto construye la realidad sino que también el objeto interviene en la construcción que de él hace el sujeto. Entonces lo real es lo único (indio) y la realidad sería plural (discursos estructurados a partir del significante amo indio). Comenta el autor, basado en una cita de Mariátegui, que lo que ocurre, para el caso del estudio del indio o su representación a través de la literatura, es que: "la literatura indigenista es una literatura hecha por los mestizos que no pueden transmitir la voz y el ánimo del indio, es decir, una literatura impostora en el sentido de representar lo que no conoce" (47). Ahora que se sabe que lo real es imposible de ser

atrapado por el orden simbólico, diremos que no nos debería interesar la verdad o falsedad, sino más bien el reconocimiento de los mecanismos para simbolizar lo real, es decir, el cómo y el porqué se ha formulado un discurso que se asume como indigenista. Se puede sostener que el indio nunca está presente, nunca se le ha invitado a hablar, otros hablan por él, como si el indio les hubiera cedido su palabra. En realidad él está fuera, y peor aún si tomamos en cuenta que las personas que producen estos discursos son mestizos que se arrogan el derecho de hablar a nombre del indio que no conocen y que no son. Estos indigenistas construyen sus discursos no para que el indio los escuche, es decir, no lo toman como destinatario de sus construcciones discursivas, sino que su destinatario es otro mestizo, o sea, ellos mismos. El indio siempre está al margen de las construcciones simbólicas como lo real.

En el tercer capítulo Espezúa explora el registro simbólico y la producción del discurso remarcando que el hombre no puede escapar al lenguaje. Desde posiciones extremas se dice que es el lenguaje el que (nos) construye, pues siempre estamos dentro de una red de significantes, de signos, de discursos individuales y culturales. Entonces, cuando hablamos de lo real y lo simbólico, es el lenguaje el que asume la posición de lo simbólico, el que permite la construcción de realidades, y estas construcciones obedecen al lugar desde el cual el sujeto habla. Luego, al asumir una posición, se asume un tipo de discurso. Esto provoca una pluralidad en los significantes o en el orden de lo simbólico para designar un mismo objeto. Otra de las cosas sorprendentes de este libro (que sospecho más importante e interesante en los planteamientos sobre la cultura andina que en la aplicación de un método interesante y relevante pero disminuido por la riqueza de la propuesta) es el planteamiento irónico y doliente del indio como un significante amo o como un significante vacío. Este significante amo que carece de sentido pero que permite la estructuración de los distintos tipos de discurso, es también entendido, dentro de la mis-

ma teoría psicoanalítica, como vacío y sólo cobra sentido cuando se une con otros significantes. Ahora, el vacío de este significante es llenado por los sujetos que utilizan el orden simbólico. Recordemos que Derrida y la deconstrucción hacen evidente el hecho de que un signo está vacío de significado y que en realidad el contenido de un signo es otro signo. Desde este punto de vista no se puede sostener (y repetir de forma dogmática) que lo real está en lo simbólico porque esto significaría que las palabras se refieren a las cosas. El autor es consciente de esto y además es lúcido al sostener que la cultura forma parte de lo real porque también lo real se construye, se origina o se fabrica. Luego, quienes han utilizado este orden simbólico son sujetos mestizos cuya formación es prioritariamente occidental, es decir, su imaginario colectivo, sus ideas, sus teorías, los ponen en una posición fuera del objeto que pretenden traducir pues las vivencias del objeto, los sentidos de vida, y las percepciones del mundo le son ajenas. Hablan de otro indio a partir de la posición del Otro (Saber). Esta apreciación crítica de Espezuía nos parece persuasiva, porque a un sujeto ubicado fuera, le es imposible enunciar y explicar racionalidades que le son ajenas. Estos sujetos no podrían hablar de aquello que no conocen o conocen de forma insuficiente, de aquello que no es expresable y, peor aún, como en el caso del discurso indigenista, si es que este discurso está orientado al Otro occidental, en este caso, la institución literaria. Basta preguntarnos a quién intentarán persuadir esos discursos si no es a la institución literaria (Otro occidental). Yo tampoco creo que los discursos indigenistas estén orientados al indio.

En el cuarto capítulo que tiene que ver con el registro de lo imaginario se parte de

que lo real es asediado por lo simbólico y de que tanto lo real como lo simbólico dan origen a lo imaginario que tampoco representa nada en su totalidad. El desorden de lo real ha provocado los distintos discursos, en estos discursos se ha creado un indio verbal, un indio traducido por un orden simbólico, y luego se ha creado una imagen virtual, un indio virtual. Cada creador de un discurso indigenista se ha identificado con una determinada imagen que desea a partir de sus carencias. Los capítulos siguientes son aplicaciones concretas a textos de tres escritores indigenistas que no pudieron ser más representativos: José María Arguedas, Efraín Miranda Luján y Gamaliel Churata.

Después de este recorrido por las páginas de este texto, volvemos a la línea inicial de esa frase violenta que afirma que el indio no existe, y la creemos coherente ya que el indio es una construcción a veces acomodaticia y otras veces consciente de críticos que mostraron sus carencias a partir de sus deseos de reconocimiento por una institucionalidad literaria (Otro) y que más bien el indio sigue amando a su tierra, viviendo su mundo; mientras otros viven de sus mundos que crean a partir de un mundo andino real y concreto. Concluyo pues que ésta es una lectura consistente y radical, tanto por los mecanismos teóricos que utiliza como por las conjeturas que se plantea sobre el indio. A ello se debe sumar las respuestas contundentes a sus propios planteamientos y a los planteamientos de los indigenistas. Por esto, por otras cosas que duelen y sacuden, por la ironía disfrazada de discurso erudito, porque ficción se paga con ficción, es que se hace urgente la lectura de este texto de Dorian Espezuía que supongo no escribió para el goce de la tribu de los especialistas.

Maquinarias textuales

Sergio R. Franco. *A favor de la esfinge. La novelística de J. E. Eielson*. Lima: U.N.M.S.M. Fondo Editorial, 2000.

Miguel Maguiño

Es indudable que la obra novelística de J. E. Eielson requería de un estudio mayor que echara luces sobre esta faceta, muy frecuentada pero poco estudiada, de uno de los escritores más importantes de nuestro país. El libro repara este vacío y se propone a su vez como un desafío a los límites de la propia interpretación. Pero vayamos por partes.

Según R. Franco, las novelas de Eielson contienen instrucciones precisas para asimilarlas fácilmente, en una lectura ingenua y abstracta, a un texto mayor denominado “realidad peruana”; esta rápida identificación, anodina y despistada, privilegiaría en exceso el contenido, potenciaría excesivamente los reales presentes en la escritura de estas novelas, desechando en gran medida el contenido que la forma impone. Para demostrar como son los propios textos quienes socavan, sabotean esta perspectiva interpretativa R. Franco analiza la ciencia ficción, lo contrafáctico, lo incoherente, la espacialización del tiempo y la configuración de los personajes como elementos difuminadores de una simplistica lectura realista.

Las novelas de Eielson, y siempre desde las hipótesis de R. Franco, se caracterizarían por una narrativa tridimensional; el elemento central de ésta es la espacialización del tiempo que interrumpe el flujo discursivo, lo que ocasionaría en la lectura de los textos “un efecto de cuadro, de espectáculo verbal, de performance” (p. 48). Una narrativa más compleja, más incierta, menos puntual pero que pretende, de igual manera, aprehender la realidad.

En una segunda instancia la maquinaria empleada por R. Franco para realizar la lectura de *El cuerpo de Giulia-no* (1971) y *Primera muerte de María* (1988) de J. E. Eielson se

detiene en establecer e identificar los lazos, relaciones y formas de estructuración entre estas novelas con otras expresiones artísticas, tales como el cine, el teatro, la pintura, etc. Las interrelaciones que se establecen entre las diferentes artes y las novelas de Eielson privilegian el plano sintáctico-semántico. En este punto operaciones como la elipsis, el alargamiento y, sobre todo, la conexión intertextual entre *Primera muerte de María* con *Le Grand Verre*, de Marcel Duchamp, se privilegian de un análisis demorado que pretende demostrar cómo el empleo de los mismos genera en el receptor una lectura dilatada de los bloques narrativos; las formas como generadoras de sentido. Mas no se piense que nos encontramos frente a textos narrativos que pretenden sintetizar en un todo armonioso una diversidad de códigos, nos recuerda R. Franco, estos códigos están anudados, coexisten resemantizándose.

La demora, la parsimonia que impone cada bloque narrativo de las novelas eielsonianas, se consigue gracias a un trabajo intenso de cada una de ellas. Privilegio de la parte sobre el todo. Por tal razón, para R. Franco, Eielson no es propiamente un novelista ni un narrador, en todo caso la opción por el lirismo se impone como estructura básica de composición de sus novelas. En este punto el autor del texto reseñado establece lazos entre la producción poética de Eielson y sus textos narrativos analizados: La identificación, la asimilación de los elementos antinómicos, la casi inexistente demarcación que separa a los personajes entre sí y el éxtasis, junto a las fechas de composición de estos textos con los de su poesía, sostienen esta opción interpretativa.

Hasta aquí una apretada síntesis de lo que presenta el texto de R. Franco. Ahora quisiera concentrarme en un punto que obliga a una reflexión mayor.

En el primer capítulo del texto R. Franco afirma que “muchos elementos de las novelas de Eielson sólo resultan claros para el lector si se les interpreta desde la perspectiva autorial y su proyecto estético-literario, antes

que desde la dinámica interna de la historia que se refiere" (p. 32).

Estoy de acuerdo con la necesidad de restituir a esa unidad imaginaria llamada Eielson la autoría de los textos, también comparto la necesidad de establecer otro nivel de comprensión a la hora de elaborar y suturar los vacíos que proporcionan las novelas de este autor para una mejor intelección de las mismas; sin embargo, en ninguna parte del texto se aborda el proyecto estético-literario de Eielson, a no ser que se quiera entender por el mismo la primacía de la palabra de la Esfinge; polisémica, imprecisa, y por lo tanto abierta a múltiples interpretaciones, que genera una narrativa capaz de renunciar a la historia, a la concreción de los personajes; por sobre la de Edipo, unívoca, fija, que ancla el interminable juego de la semiosis. Si esto es así; entonces, por qué

al final del primer capítulo del texto se concluye con las siguientes frases: "Las diferencias que hallamos entre las novelas de Eielson y otras, digamos, más convencionales, deriva de una imagen del mundo diferente, pero el imperativo tradicional perdura: aprehender la realidad." (p. 51).

Se levanta una sospecha: la máquina interpretativa que hace hablar a las novelas analizadas resulta excesiva, los vacíos de sentido que propone el texto se observan a sí mismos y en esa contemplación se deleitan. Triunfa la máquina arrojándonos en sus propios agujeros negros. Si la interpretación como tal es cuestionada, la imperiosa necesidad occidental de adjudicar un sentido a cada discurso, no es menos cierto que este texto, la interpretación que realiza, se mueve entre la habilidad de su propia escritura y los vacíos que ignora.

Relecturas versológicas de Hinostroza

Camilo Fernández Cozman. *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años '60*.
Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca
Nacional del Perú, 2001.

Elio Vélez Marquina

Comprender la literatura desde su centro más íntimo no es una tarea sencilla. Si partimos del porqué de su forma, de su estructura, de su verso, estamos ya introduciéndonos en el ámbito de la abstracción y llegamos al territorio de la teoría. Así, Fernández Cozman, con el presente trabajo, aventura no solo una nueva "lectura" ("relectura", o mejor "interpretación") de la poesía de Hinostroza que se proyecta inclusive sobre el de la generación del sesenta que contiene al susodicho autor, sino que también es un intento por descubrir los instrumentos retóricos y cuando las poéticas subyacentes al verbo del poeta.

Su estudio, que ya se vincula con aquellos de la pragmática y la neorretórica del Grupo m, tiene por objetivo una supuesta "poética de la intertextualidad de la lírica de Hinostroza". Para ello el autor no escatima en apoyarse en los supuestos teóricos del grupo de la Universidad de Lieja ya mencionado, y esto constituye, según nuestra opinión, uno de los desaciertos del libro. La neorretórica del Grupo m puede ser tildada de "restringida" en la medida que reduce todos sus componentes al tratado de las figuras. Estas son extraídas, con ojo de buen taxonomista, del *corpus maior* que abarca no solo la *Ars poetica* y la *Retórica* aristotélicas, sino la *Epistula ad pisonem* horaciana y los tratados de Pseudo Longino y Demetrio por ejemplo. Somos conscientes de que la voluntad de Fernández Cozman trasciende en todo momento el absurdo de la identificación de los *topoi* y de las figuras utilizadas por Hinostroza; su estudio tiene la voluntad de encontrar un sentido, una justificación que conduzca lo "formal" (ya entendido como re-

tórica o poética) hacia lo fáctico, es decir, a aquello que es historia extraliteraria. Sin embargo, la retórica del Grupo m no deja de ser materia superada por estudios como los de Stefano Arduini, Paolo Valesio, Giovanni Bottiroli, Antonio García Berrio y Ángel López García quienes guiados por las críticas de Paul Ricoeur reconocen en la retórica algo más que una simple desviación de una norma o un desplazamiento en el nivel semántico-intensional. Esto lo ha entendido bien Fernández Cozman, mas utiliza, aún, una jerga circunscrita a una cofradía asaz inaccesible y deteriorada.

Uno de los puntos fuertes del libro es la contextualización que hace de la poesía del autor de *Contranatura*, puesto que lo trata de mostrar es, justamente, la poética de la intertextualidad. Para ello hace una primera revisión del estado de la crítica en torno a la poesía de Hinostraza que resulta ilustrativo y en algunos momentos polémico. En seguida, Fernández Cozman ubica a Hinostraza dentro de la denominada generación del sesenta para hacerlo partícipe de un número de características comunes. Juzgamos que la lectura de un autor no debe pasar por alto el contexto (que en este caso no solo es intertextual, sino también, histórico-social) y por eso el intento de Fernández Cozman es meritorio, mas no podemos dejar de hacer algunas objeciones sobre los conceptos manejados. Se habla, en el nivel generacional, de una "conciencia estructural del poema" (p. 71). Nosotros preguntamos ¿cuándo un poema carece de estructura? Creemos, junto con Amado Alonso, que las estructuras (como el ritmo de un verso por ejemplo) son algo que o bien crea el autor, o bien crea el lector. El poema puede tener una estructura siempre y cuando el lector desee encontrarla. El autor se apoya en los juicios emitidos por los miembros de dicha generación donde aparece en repetidas veces el término "estructura". Esto no es índice seguro de una verdad, en todo caso revela una "preocupación" que debe ser atendida de manera objetiva por el crítico. ¿De qué tipo de estructura se habla cuando se cita y comenta "El río" de Javier Heraud (p. 77-78) o "Fragmento" de Luis Hernández (p. 79-

80)? Para el primer ejemplo se habla de una estructura fundada en la secuencia anafórica de las siguientes frases "Yo soy un río", "Yo soy el río", que no se definen ni como versos ni como hemistiquios. Una secuencia anafórica nos debería sugerir antes bien un ritmo de pensamiento que se manifiesta en versos paralelisticos (Paraíso, 1985). La estructura de dicho poema estaría antes en la configuración estrófica. Para el poema de Hernández, se dirá que la "estructura" tiene por eje la utilización del verso corto y los encabalgamientos. Sin duda, estas son características del poema en ciernes, mas dichos elementos escapan de toda función estructurante por ser sí de índoles tonal y cuantitativa. El tercer punto en común a la generación del sesenta sería la utilización del verso narrativo y conversacional. He aquí otra aspereza. Fernández Cozman menciona un verso narrativo sin trazar una necesaria e inevitable distinción entre verso y prosa. Esto trae como principal problema la delimitación de la unidad mínima significante del poema. Para Belic (quien no solo resume y supera las posturas de Tomás Navarro y Rafael de Balbín) el verso, sea métrico o libre, es siempre la unidad mínima con significado. Si el crítico quiere ser riguroso en su análisis debería procurar esta delimitación, puesto que se tendría un eje sobre el cual se habría de construir su hipótesis. Fernández Cozman considera aspectos "ligados" al verso (tales como la cantidad silábica, la disposición paralelistica y más aún el ritmo de pensamiento) como elementos estructurantes. Reconociendo que el verso libre fue la norma versal de dicha generación (con excepciones en César Calvo y en la producción más reciente de Martos) debería reconocer sus cualidades en términos de versología. La editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica) publicó, en 1985, el libro de Isabel Paraíso titulado *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes* donde se hace un estudio detallado del verso libre, ya de la península ibérica, ya de las Américas. Paraíso ofrece una generosa gama de tipos versales que convendría revisar, pero sobre todo establece una distinción fundamental entre los ver-

sof libres de ritmo fónico y el de ritmo de pensamiento o semántico. Creemos que sobre esta última variedad se debe comprender el verso peruano en cuestión. Esto evitaría comentarios como el que Fernández hace acerca de "Al Extranjero" (p. 152-153) cuando justifica una supuesta coma anómala en función del "ritmo":

Reposan las llanuras reseca[s,] y los mitos,
y los nombres de las ciudades ácidas y,
las moscas que rondan a esa fruta podrida.

U/U UU/U U/U [UU/U]
UU/U UUU/U /UU /
U/U U/U UU/U U/U

Primero, Fernández Cozman no especifica el tipo de ritmo en cuestión. Tratándose, según nuestro análisis, de un verso libre de cláusulas (donde predominan las cláusulas peónicas terceras y las anfibráquicas) es justo decir que el ritmo es de tipo pedal, en tanto las cláusulas tienden a ser realidades lingüísticas (Oldrich Belic). La coma que sigue a la palabra "reseca[s]" no se justifica puesto que "y los mitos" constituye por sí mismo una cláusula con sentido que no demanda una pausa sintáctica para su reconocimiento. Este tipo de omisiones llevará al autor a ver un ritmo entrecortado en el poema "Diálogo de un preso y un sordo" (p. 188) que se configura por los encabalgamientos y las onomatopeyas cuando estas producen efectos *ex post* a la captación del verso y también a hablar de "fluidez rítmica" (p. 164) ocasionada por el polisíndeton.

Más allá de estas asperezas técnicas (de las cuales solo hemos comentado las que comprometen a la versología, mas no a la retórica. Eso sería materia de otra reseña.), Fernández Cozman ilumina el panorama de

nuestra crítica (y porqué no, del resto de la lírica hispánica) cuando, guiado por lo que debería ser el eje principal de su estudio, es decir, la poética de la intertextualidad, reconoce la influencia de autores como Pound, Perse y Apollinaire, cuyos versos han sido poco estudiados en relación con el uso hoy generalizado del versolibrismo (Paraíso lo hace desde el versículo de Whitman, principalmente). Otro acierto juzgamos es el de la consideración del carácter ficcional del texto poético (lírico en este caso), ya que nuestra crítica ha obviado por completo dicha cualidad, y es por eso que cae muchas veces en errores que tiene por objetivo centrar el discurso poético en la biografía personal del autor, puesto que se cree que la lírica es pura emoción y material psíquico inseparable de su productor. Es por eso que Fernández Cozman se niega a considerar la biografía del autor como fuente incuestionable de toda hermenéutica (p. 172), aun cuando sabemos que debe ser atendida con objetividad y precaución.

Celebramos un estudio que intenta abordar el texto literario ya no solo desde los márgenes teóricos, sino que también penetra en su materia discursiva con no poco afán. Esperamos que este libro sea, de una vez por todas, el inicio de una filología nacional que deje de lado la interdisciplinariedad sin fundamentos teóricos consistentes para ocuparse de los textos desde los textos mismos, para dejar de lado, por fin, las modas norteñas. Siendo conscientes de sus carencias, consideramos al libro de Camilo Fernández Cozman, no solo como un nuevo aporte al trabajo crítico que de sí ya detenta con excelencia, sino también como una contribución a nuestras letras en la medida que sobrepasa los usos locales de rancia cuña y poco acostumbrados a disciplinas rigurosas como lo son la retórica y el esclarecimiento de la poética textual.

Masculinidades migrantes

Patricia Ruiz Bravo. *Sub-versiones masculinas. imágenes del varón en la narrativa joven*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2001

Elizabeth Lino C.

¿Cuál es el riesgo que se corre al utilizar creaciones literarias como alegorías para explicar determinados fenómenos sociales? Existen propuestas que reconocen la validez de ver en la literatura una expresión social mediante la cual se puede formalizar los fenómenos sociales ya que el arte es un medio para el conocimiento del ser humano y del mundo.

Preguntémosnos ahora, ¿cuáles serán las representaciones más acertadas que se puedan elegir para a través de éstas poder establecer patrones de comportamientos sociales? ¿Cuáles serán las más fieles, las menos artificiales y funcionales para este propósito?

La investigación de Ruiz Bravo comprende el estudio de las representaciones y construcciones de masculinidad, de sus significados, interpretación y del tipo de discursos que construyen los jóvenes urbanos de la ciudad de Lima, para lo cual investiga dentro de la representación social que plantean las novelas: *Al final de la calle* de Oscar Malca (1993) y *No se lo digas a nadie* de Jaime Bayly (1994). Textos mediante los cuales identifica la importancia de la actuación del varón y su reconocimiento social dentro de áreas específicas como son: la familia, la sexualidad, el manejo del cuerpo, la provisión económica y el trabajo, los grupos de pares y las relaciones con las mujeres. Proponiendo de esta manera a la literatura como fuente para el análisis social.

Sub-versiones Masculinas alude a las "otras masculinidades" que, construidas al margen de la hegemonía, se convierten en liminales y transgresoras, construcciones que en su razón de ser atentan, desestructuran y hasta contaminan el orden social. En este trabajo el análisis literario es el que brinda pis-

tas para "entender" las identidades y representaciones de masculinidades vigentes en nuestro país dentro los estudios que abordan el tema de género.

El trabajo de Ruiz Bravo está dividido en dos partes. En la primera desarrolla conceptos en torno al estudio de género y la construcción de masculinidades. La asociación con los sistemas de poder y los procesos de dominación cultural a través de los cuales se logra imponer modelos. De la crisis a la que se enfrentan los modelos ortodoxos cuando comienzan a surgir discursos contestatarios que en busca de reconocimiento y aceptación generan desacomodos dentro de los órdenes establecidos. En este caso se trata de la crisis del modelo de masculinidad hegemónica: la heterosexual. Los cuales son producto de los cambios en la identidad femenina generados por los discursos de equidad dentro del imaginario de género.

La segunda parte está dedicada al análisis de las dos novelas seleccionadas, identificando el discurso de sus protagonistas y la contraposición de estos frente al modelo hegemónico, asociadas a otras valoraciones devenidas de esta como el dinero, prestigio y la presencia de otros grupos con quienes se relacionan y a la vez compiten por el poder.

La propuesta de trabajo en torno a estas novelas es "ser vistas como alegorías de un orden social que expulsa a quien deserta, a quien no cumple los mandatos" (90), quienes ante la equiparación de masculinidad hegemónica y orden social son expulsados. "Su existencia transgresora y liminal es una expresión y una crítica al orden social que solo permite un modelo de masculinidad: el hegemónico" (91).

Los modelos de masculinidad que representan los protagonistas de las novelas, al no insertarse en el tipo de mundo adulto que propone el modelo de masculinidad de dominio, resultan ser subordinados y marginales al modelo hegemónico. Modelo que se caracteriza por presentar un tipo de hombre asociado con

la responsabilidad, la fuerza, capaz de encargarse de la protección del grupo familiar, autónomo, libre en sus decisiones, sexualmente activo y dominante. Así, para Ruiz Bravo los modelos propuestos en *No se lo digas a Nadie* y *Al final de la calle* socavan el mundo social hegemónico que condena a los márgenes la homosexualidad y la delincuencia. Modelos transgresores, discursos alternativos y de contrapunto al dominante, que se instaurarían como crítica exigiendo una posibilidad de cambio y aceptación.

La identidad femenina ha sido el punto exclusivo de estudio durante mucho tiempo dentro del discurso de género en el Perú, dejando relegadas las características de las masculinidades y la forma en que estas se construyen. Su enfoque predominantemente se presentaba desde una sola perspectiva: el del hombre opresor y la mujer víctima, homogeneizando de esta forma la imagen de los varones.

El imaginario de género propone dentro de su estructura la coexistencia de tres discursos los cuales suelen ser excluyentes y alternativos entre sí: el machista, el patriarcal y el de equidad. Es precisamente en torno a este último que surge los cuestionamientos sobre cuales son las nuevas significaciones para el hecho de "ser hombre" o "ser mujer", cuestionamientos sobre cómo los jóvenes construyen sus identidades a partir de las transformaciones ocurridas en la situación y expectativas de la mujer; la ruptura con

el substancialismo de suponer que el sexo biológico determina los comportamientos de cada género.

Desde el momento en que el centro comienza a ser desplazado surgen discursos y actitudes que podrían ser contradictorios. El análisis de las representaciones de los jóvenes varones cobra especial interés ya que el hecho de ser varón, -posición que por mucho tiempo ha sido de privilegio - y encontrarse dentro de este contexto de "democracia dentro del imaginario de género", los descoloca ante el discurso de masculinidad hegemónica, convirtiéndose en representantes de masculinidades subordinadas y marginales.

Resulta interesante el trabajo de Patricia Ruiz en relación, al discurso que se levanta desde la voz "del otro". Si bien los discursos en relación al tema de género han estado configurados para reivindicar la voz del otro oprimido, relegado, en este caso la mujer; es precisamente la voz de este otro la que analiza, estudia y ausculta en los quiebres de aquel poder que por mucho tiempo ha determinado cambios y estructuras. Esto ocurre cuando los discursos masculinos ya no responden a uno solo y en el que se proponen una multiplicidad de alternativas, las cuales son generadoras de esta crisis y desacomodos en búsqueda de su aceptación y coexistencia pacífica sin marginaciones que le otorguen un lugar dentro del llamado "orden social".

Las respuestas del marfil

Marcel Velázquez Castro. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana.*

Lima: Editorial Universitaria, 2002.

Moisés Sánchez Franco

A lo largo de nuestra historia literaria la mayoría de nuestros creadores y críticos han adolecido siempre de dos males terribles: la falta de una preparación intelectual rigurosa

y la poca ambición por crear obras o modelos ensayísticos que aborden de manera integral, clara, sin herméticas posiciones ni perspectivas arcaicas, nuestras principales problemáticas. *El Revés del Marfil* de Marcel Velázquez Castro cumple este intento doble de manera convincente y satisfactoria. Su autor no sólo muestra un conocimiento adecuado y certero del campo de investigación literario y cultural que lo ocupa, sino que posee un profundo y sincero interés por entender el problema peruano, expresado a través

de ejes complejos y centrales como son la nacionalidad, la etnicidad, la modernidad y el género. El desentrañamiento de estos ejes o topos está llevado por una idea o convicción explícita que recorre y determina las páginas del texto; si el filósofo alemán Immanuel Kant pensó que no era la realidad la que nos constituía, sino más bien el hombre quien edificaba el mundo; Nietzsche y Wittgenstein entendieron luego que esta constitución está mediada por el lenguaje. Velázquez Castro asumiendo esta última posición y llevándola a un plano pragmático encuentra que en ciertas formas de este lenguaje, como en el discurso literario, se configuran esquemas de poder y conceptos o modelos sociales que terminan definiendo o legitimizando buena parte de nuestro imaginario social y político. Por ello, la obra literaria no es sólo un artefacto estético y de límites cerrados; el marfil posee un anverso que nos puede deslumbrar, pero a su vez un lado opuesto que, bien visto, revela los entramados oscuros, los a priori que formaron nuestra identidad y visión del mundo. De ahí esa preocupación por estudiar a fondo y libre de supuestos los discursos de autores importantes en nuestra literatura, algunos poco o mal conocidos, otros considerados clásicos, como Pardo y Aliaga, Segura, Palma, Casós, Loayza, Salazar Bondy, Ollé, etc., cuya valoración exacta de sus obras, como lo demuestra Velázquez Castro de forma irrefutable, nos puede entregar respuestas distintas y claras sobre la confusa idea de nación que poseemos, el fragmentado y discriminante modelo social que tanto nos indigna, la penosa e incipiente modernidad de nuestros modelos de conducta e institucionales y las verticales relaciones sociales y de poder que determinan posicionamientos poco privilegiados; en suma, respuestas a problemas de ahora y siempre, acerca de lo que fuimos y somos tanto como individuos y país.

En esa operación perspicaz y descarnada no puede dejar de haber muertos y heridos; muchos de nuestros consagrados creadores y pensadores como Palma, Mariátegui y Salazar Bondy son refutados en sus argu-

mentos principales, y los prejuicios y deficiencias que subyacen en sus obras o reflexiones son puestas en evidencia. Y todo logrado con un plástico y multidisciplinario aparato crítico y teórico, tal como lo advierte Carlos García-Bedoya M. en el prólogo al libro. Ahora, si bien es cierto no se advierte la preponderancia de una línea interpretativa, sí posee un método de exposición evidente, que muchas veces esquematiza y le resta cierta vitalidad al discurso aunque en compensación le dé rigor y orden: el tipo monográfico: una presentación general del tema a exponer; la elaboración de un balance crítico de todo lo dicho anteriormente sobre el tema por otros estudiosos, luego el desarrollo del tópico a través de un análisis textual e interdisciplinario que confirma la premisa y la refuerza con otro tipo de matices y conclusiones; y finalmente un sumario de las principales ideas vertidas. —Es necesario advertir, que en algunas de sus metacríticas hay tonos claramente desbalanceados, por ejemplo; una crudeza justa y del todo comprensible con el "político, racista y apasionado" Mariátegui en sus juicios sobre el costumbrismo y, dentro del mismo tema, cierta condescendencia justificativa o silenciosa con "el imaginativo, artificioso y lúcido" Loayza, cuyo estilo y muchas de sus ideas son, qué duda cabe, admirables, pero cuya severidad en sus reflexiones, más de una vez, lo hacen caer en radicalismos e hipérbolos tales que provocan escisiones cuando sus juicios no se circunscriben a anécdotas biográficas o circunstanciales—. Por otro lado, el estilo diáfano, directo y no pocas veces creativo del autor logra enganar al lector en el desarrollo de las ideas de una manera sutil, por momentos divertida aunque siempre comprometedoramente.

En cuanto a la estrategia de exposición, son cuatro las distintas partes de las que se compone el libro. En la primera, titulada *Nacionalidad y Literatura: Las ficciones de la nación*, revela las relaciones existentes en el siglo XIX entre el discurso literario y el discurso de poder; el imaginario social, la identidad nacional y el concepto de nación adquieren rasgos perdurables y tendencias definidas durante las primeras décadas de la

república. A Velázquez Castro le interesa mostrar cómo la tarea vital de constituir una identidad nacional es apropiada por una clase exclusivista y privilegiada: la limeña criolla, la cual configurará un proyecto, una idea de nación a imagen y semejanza o a antojo y conveniencia si se quiere. Nuestra nacionalidad es la ficción de unos pocos; de una intelectualidad ciega, arcaica y egoísta. Fenómenos como la exclusión de ciertos estamentos subalternos –tales como los indígenas–, la incomunicación entre distintos grupos, la mirada ambigua hacia el pasado colonial y la percepción del desastre en que se estaba convirtiendo la república peruana, son los elementos con los que se van conformando ciertos discursos claves para nuestra historia literaria y social, como son el costumbrismo, la tradición y la novela romántica; auténticos articuladores del proyecto mencionado. Este proyecto, nos dirá el crítico, conocerá su fracaso en la guerra con Chile, pero sus rezagos continúan afectándonos aún de una forma u otra. Otro aporte fundamental, ya en un plano puramente literario, es la ruptura definitiva de ese esquema binario de oposiciones con el que la crítica pretendió entender y reducir al costumbrismo: las supuestas diferencias entre Pardo y Segura. Por medio del análisis del *Sargento Canuto* de Segura y del poema *Constitución Política* de Pardo, estas oposiciones quedan deshechas. Segura, caracterizado como un autor popular, con visión democrática e igualitaria, resulta siendo un conservador y un arbitrario; su obra refleja la incomunicación y las intolerancias que existió entre los distintos grupos sociales. Por su parte, la idea de un Pardo autoritario, conservador y defensor del orden militar, con incapacidad para incluir voces populares en sus creaciones, termina resultándonos del todo equívoca. Queda demostrado que Pardo no sólo incorporó en sus textos, de manera lograda, el habla del negro, sino que criticó con audacia el caos y la miseria moral de su presente político y social.

A Velázquez Castro lo impela una atracción sin par por recorrer verdaderas terras incógnitas de nuestra literatura; por ejemplo,

el estudio de nuestras novelas románticas, el cual se muestra en el análisis de *Los amigos de Elena* de Fernando Casós. El atractivo que seduce al investigador, en este caso, es esa voz disidente y esa toma de distancia con la sociedad y las ideas de su tiempo –en la novela se asume a Lima como espacio de la inmoralidad, lo cual era algo muy temerario en esa época–. El investigador considera a esta obra la primera novela histórica peruana. En su análisis no deja de tener en cuenta el medio y el tiempo en que fue escrita, desdeñando, con justicia, dar juicios de valor desde una perspectiva contemporánea. La conclusión no es menor: la novela romántica termina siendo vital porque se convierte en el enlace adecuado entre la literatura costumbrista y la literatura realista, la cual, sabemos, regirá el canon literario peruano hasta nuestros días.

El segundo apartado titulado *Etnicidad y Literatura: La metamorfosis del sujeto esclavista*, interpreta el discurso formativo de la esclavitud en textos claves como el *Mercurio Peruano*, las obras teatrales de Pardo y las *Tradiciones* de Palma. El interés central radica en determinar cómo construye la cultura hegemónica (el sujeto esclavista), a través del lenguaje narrativo y literario, su identidad simbólica y sus límites mediante la constitución del otro, del subordinado, del esclavo propiamente dicho. Otra vez ese sano afán por explorar terrenos vírgenes, pero esta vez a nivel temático e intertextual. En el estudio Velázquez Castro encuentra cómo se edifica, utilizando las oposiciones en el esquema físico y de valores, el sujeto esclavista y su alteridad. El modelo, claro está, actúa en desmedro del esclavo. Sin embargo, este esquema es dinámico; mediante el análisis de textos claves del XVIII y XIX, se descubre cómo se van reconociendo poco a poco propiedades positivas del esclavo, tanto como ser social y literario, aunque no sin sufrir esta escala constantes reveses. Así, en las *Tradiciones* hay una sesgada discriminación y condena del esclavo, a su vez se reitera en Pardo, exactamente en su *Frutos de la Educación*, la inclusión verosímil de la voz negra. En otras palabras, el lector puede saber gracias a este

estudio cómo el racismo fue fundamental para definir los valores, propiedades y las fronteras de los portavoces y configuradores de la nación: los limeños criollos. Quizás de haber sido suprimido ese límite hubiera significado la desconfiguración y la disolución de su ser y su espacio. La segregación se convirtió, de esta forma, en una triste operación de afirmación social.

La tercera sección, titulada, *Modernidad y Literatura, el naufragio inconcluso*, a nuestro juicio, es la que presenta más vacíos y arbitrariedades en su estructura e incluso en sus conclusiones. Si bien el autor en la introducción nos advierte que el azar ha reunido en *El revés del marfil* diversos trabajos monográficos elaborados para diferentes instituciones, el lector no puede dejar de sentir esos claros del destino en esta parte del texto. Por ejemplo, de las reflexiones sobre los modernistas, hay un salto en el tiempo a la generación del cincuenta y de esta al estudio de la novela peruana de los 90. Los vacíos se dejan sentir y no permiten articular bien la idea del porqué de nuestra incipiente modernidad, ante la ausencia de un necesario punto de vista cronológico y un estudio más progresivo. Sin embargo, las ideas que se expresan no dejan de tener un valor capital y, en cierta medida, logran opacar esta deficiencia. Precisemos que el *leitmotiv* es encontrar una explicación, a nivel crítico literario, de nuestra modernidad rudimentaria e insuficiente; así, al observar detenidamente la generación del 900 y algunos de nuestros modernistas, se concluye que estos cumplieron una labor morosa y tradicional: ser nuestros primeros escritores modernos, cuya misión fundadora de un pasado cultural e histórico y de las bases de una literatura nacional resulta tardía, porque esta ocurre en tiempos en los que el mundo cultural entraba en la vanguardia. Los ilustrados, en la década del 20, tratarán de ponerse a ritmo de los tiempos modernos, pero sin cancelar el vetusto sistema literario que los precedía. La modernidad se convierte así en algo inconcluso, en un barco naufragado o inmóvil por una ancla fija en mares antiguos y quietos. La generación del 50 (re-

presentada por Salazar Bondy, Ribeyro y Loayza), no transóforma demasiado el panorama, más bien posee una visión pesimista de nuestra realidad y literatura, al ser imposible para esta generación avizorar un horizonte utópico. Dentro de este marco, *Lima la Horrible* es la crónica del fracaso peruano, por ver al pasado como un peso ineludible y por esa falta de nuevos códigos ideológicos para asumir la Lima industrial en ciernes. Pero el enfoque de Velázquez Castro sobre esta generación es muy reducido, acoge a solo tres intelectuales y sólo un aspecto de la producción literaria –el ensayo– para dar el balance ideológico de toda una generación. Las conclusiones, de darse la operación macro que reclamamos, seguramente no variarían en esencia, pero sí se enriquecerían con otros elementos y componentes que nos otorguen más luces al respecto. Por último, hace un estudio de los nuevos sujetos y escenarios que propone la novela peruana de los 90. Otra vez nuestra literatura está a destiempo en el concierto literario mundial; el discurso novelístico de estos años no recoge todas las posibilidades discursivas, formales y temáticas que ofrece la posmodernidad. Aparte, se observa la disolución de las fronteras entre la narrativa culta, popular y de masas, siendo la novela el género más practicado aunque, eso sí, con muy poca virtud: historias simples, procedimientos discursivos descuidados, falta de interés en la innovación formal, etc.

La cuarta parte, llamada *Género y Literatura: el temblor de la piel en la escritura*, contrapone, desde la perspectiva de los estudios de género, al orden letrado y la posición otorgada a la mujer en el nivel discursivo. El estudio va desde el *Mercurio Peruano*, –periódico en donde se empieza a forjar los mecanismos ideológicos que definen buena parte de lo que somos–, pasando por las novelas de Bayly hasta llegar a la narrativa de Carmén Ollé. Este capítulo es muy importante ya que vemos cómo la perspectiva que se ha tenido desde la literatura sobre la mujer ha ido variando a trancas y barrancas, con idas y vueltas en estos últimos dos siglos. En este caso el firme hilo conductor que une a la exposición desha-

ce ciertos vacíos temporales en el desarrollo de la idea. Así, Velázquez Castro observa que el *Mercurio Peruano* presentó a la mujer como sujeto racional y cognoscitivo, pero a su vez elaboró una representación tradicional de la misma. Un antagonismo similar se halla en escritores actuales como son Ollé y Bayly, quienes plantean en sus obras sujetos femeninos antípodos. En las novelas de Bayly se reformulan antiguas maniobras de dominio sobre la mujer; por ejemplo la sanción y ridiculización de la mujer independiente. En tiempos modernos donde el papel de la mujer ha cambiado y el ideal mariano que se tenía de la misma ha sido desechado, las novelas de Bayly actúan, según el crítico, como un elemento sedicioso contra las nuevas estructuras que van permitiendo una libertad femenina total. Las novelas de Ollé, por el contrario, presentan a la mujer con una autonomía compleja y transgresora; el carácter de sus personajes es sin duda reivindicativo. La aparente frivolidad o superficialidad de estas criaturas esconde un intrincado y justo afán: el concebir a la mujer libre de ideas polvorosas e inapropiadas con la real naturaleza y el auténtico potencial de sus deseos y capacidades.

El lector observará que es el siglo XIX y su producción literaria los periodos y las producciones más estudiadas del libro. Una de las razones implícitas es la gran importancia de esta etapa de nuestra historia literaria, por encontrarse en ella buena parte de las semi-

llas y las raíces de lo que somos ahora: una nación no moderna, dividida, racista, con una literatura que privilegia el realismo sobre otro tipo de perspectiva.

El Revés del Marfil es un libro que, por lo expuesto, se convierte en un arma arrojada por renovadora de nuestra crítica literaria, además de un texto clave para entender nuestro orden cultural y social. Aunque más que un libro, es la estructura y el germen de una obra con visos de monumental; el autor tendrá que completar con el desarrollo de sus investigaciones aquellos tópicos y textos aún no tocados. Una última idea; cuando en 1969 el buen Zavalita, desde la novela *Conversación en la catedral*, se preguntaba con zozobra, ¿en qué momento se había jodido el Perú?, Marcel Velázquez Castro, veintitrés años después, ensaya desde los estudios culturales un posible ramillete de explicaciones; todas ellas muy lúcidas y casi irrefutables. Y, sin embargo, leer estas respuestas, a la vez que nos complace, no deja de llenarnos de un malestar cierto y difícil de vencer. Efecto natural, tal vez, de contemplar con detenimiento y hondura el rostro multiforme y claroscuro del marfil, que, como la Hidra de Lerna, puede llegar a envenenar el aire y el campo de aquellos hombres incapaces de descubrir al monstruo y darle debida explicación y muerte.

DATOS DE LOS AUTORES

VIOLETA BARRIENTOS SILVA
(Lima, 1963)

Poeta. Estudió Derecho y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y un doctorado de Literatura en la Universidad de París 8. Es autora de los conjuntos poéticos *Elixir* (1991), *El innombrable cuerpo del deseo* (1992), *Tras la puerta falsa* (1994) y *Jardín de las delicias* (París, 2000).

MARIO BELLATIN
(México, 1960)

Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México desde 1999, es autor de las novelas cortas *Mujeres de Sal* (1986), *Efecto Invernadero* (1992), *Canon Perpetuo* (1993), *Salón de Belleza* (1994), *Damas Chinas* (1995), *Poeta Ciego* (1998), *El Jardín de la Señora Murakami* (2000), *Flores* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *La Escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) y *Jacobo el Mutante* (2002). Ganó el premio Xavier Villaurrutia 2001 por su libro *Flores*; y fundó la Escuela Dinámica de Escritores de la cual es director actualmente. En el 2002 se hizo acreedor de la beca otorgada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

LEOPOLDO BRIZUELA
(La Plata, 1963)

Poeta, narrador y traductor. Ganó, con la novela *Tejiendo agua*, el concurso de la Fundación Fortabat en 1985, publicada posteriormente por Emecé. Obtuvo el Premio Clarín de Novela por *Inglaterra, una fábula* (1999). Coordina un taller de escritura en la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Además, ha publicado *Fado* (1995), *Instrucciones secretas* (1998).

JOSÉ CABRERA ALVA
(Lima, 1971)

Poeta. Bachiller en Literatura por la UNMSM. 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.

GRECIA CÁCERES
(Lima, 1968)

Novelista y poeta. Licenciada en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctora en Literatura en la

Universidad París 8 - Saint Denis. Publicó el poemario *De las causas y los principios: Venenos/Embelesos* (Lima, 1992). Publicó la novela *La espera posible* (Lima, 1998). Esta novela, traducida al francés, ha sido publicada en París por la editorial Balland bajo el título de *L'attente* en octubre del 2001.

MILAGROS CARAZAS

Es Licenciada en Literatura y docente de la UNMSM. Realizó estudios de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la misma casa de estudios. Ha sido codirectora de las revistas *Littera* y *Aura*. En 1998 publicó el libro de ensayo *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. También ha publicado artículos en diarios y revistas del medio.

MÓNICA CARRILLO ZEGARRA (Lima, 1978)

Afroperuana, comunicadora social de la UNMSM, trabaja en DEMUS. Coordinadora de LUNDU, Movimiento de Jóvenes Afroperuanos. Participó en la Conferencia Mundial contra el Racismo de la ONU en Sudáfrica y es coordinadora para la Región Andina. Presentó poemas afros musicalizados con jazz y percusión afroperuana.

PATRICIA IRENE COLCHADO MEJÍA (Chimbote, 1981)

Estudia Bibliotecología y Ciencias de la Información en la UNMSM y Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

ROXANA CRISÓLOGO (Lima, 1966)

Estudió literatura en la UNMSM. Su poesía, antologada en diversas publicaciones, ha sido traducida al finés y al noruego. Ha publicado los poemarios *Abajo sobre el cielo* (Nido de Cuervos, 1999) y *Animal del camino* (El santo oficio, 2001). Actualmente reside en Helsinki,

donde culmina una maestría en derecho internacional y género.

GUILLERMO DAÑINO (Trujillo, 1929)

Profesor de Lingüística y Literatura de Namkín y Pekín. Catedrático en la Universidades de San Marcos, Católica y de Lima. Entre sus libros destacan *El abanico de otoño* (1993), *La pagoda blanca Poemas de la dinastía Tang* (1996), *Esculpiendo Dragones* (1996), *Manantial de vino. Poemas de Li Tai Po* (1998) *Desde China* (1990, 2002) y el poemario *Puente de porcelana*. Prepara *La montaña vacía*, edición bilingüe de poemas de Wang Wei.

RAFAEL ESPINOSA (Lima, 1962)

Trabaja en periodismo. Publicó los libros de poemas *Reclamo a la Poesía, Fin, Geometría y Pica-Pica*. Ha ganado los premios Copé de Plata en la Biental de Poesía 1997 y el premio Copé de Bronce en la Biental del Poesía 2001. Tiene inéditos los poemarios *Rueda de Chicago, In the Disco, Cruz y Petra Lima*.

DORIAN ESPEZÚA SALMÓN (Puno, 1967)

Licenciado en literatura por la UNMSM donde también estudió la Maestría en Literatura Peruana y Latinoamérica y una Segunda Especialización en Lingüística Hispánica. Le fueron otorgados dos premios nacionales, uno en educación y otro en ensayo. Ha sido profesor de literatura de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga y actualmente es profesor de las escuelas de literatura de la UNMSM y de la UNFV.

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN (Lima, 1965)

Profesor de la Escuela de Posgrado de la UNMSM y de la Universidad San Ignacio de Loyola. Ha publicado: *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) y *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2001).

FRANCISCO IZQUIERDO QUEA
(Lima, 1980)

Estudiante de Literatura en la UNMSM. Ha publicado en las plaquetas del grupo poético Sociedad Elefante. Actualmente forma parte del directorio de la Revista de Literatura, Arte y Filosofía *Apeiron*.

ELIZABETH LINO CORNEJO
(Cerro de Pasco, 1973)

Estudiante del noveno ciclo de la Escuela de Literatura de la UNMSM. Realiza actividad teatral a nivel profesional.

EDWIN MADRID
(Quito, 1961)

Poeta y narrador. Ha publicado entre otros libros *¡Oh muerte de pequeños senos de oro!* (1987), *Enamorado de un fantasma* (1991), *Celebridad* (1991), *Tambor sagrado y otros poemas* (1995), *Tentación del otro* (1995). En 1990 recibió el Premio nacional de poesía Joven *Djenana*. Dirige la revista *Línea imaginaria*.

MIGUEL MAGUIÑO
(Lima, 1968)

Licenciado en Literatura por la UNMSM. Ha estudiado en la Maestría de Literatura Peruana e Hispanoamericana en la misma Universidad. 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*. Actualmente, realiza estudios de doctorado en la Universidad Complutense.

MAURO MAMANI MACEDO

Licenciado en literatura por la UNSA. Ha realizado estudios de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la UNMSM. Es profesor de la Universidad Norbert Wiener y de la escuela de literatura de la UNFV.

BRUNO MENDIZÁBAL
(Lima, 1958)

Poeta. Ha publicado *Nocturno de San Felipe blues* (Lima, 1999); ese mismo año se dedicó un número de *Harauí* exclusivamente a su poesía. Prepara un segundo libro de poesía y un libro en prosa.

DIEGO MOLINA REY DE CASTRO
(Arequipa, 1978)

Estudia Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Lima. Trabaja en la revista *Idéele* (Revista del Instituto de Defensa Legal). Miembro del Taller de Poesía de Renato Sandoval. Editor de la revista *Evoché* desde hace cuatro años. Ha publicado en *Evoché*, en *Versiones* de Portugal y en una antología de poesía (Estados Unidos, 2001).

TULIO MORA
(Huancayo, 1948)

Poeta y crítico literario. Miembro del grupo poético Hora Zero. Publicó los poemarios *Mitología* (1977), *Oración frente a un plato de col y otros poemas* (1985), *Zoología prestada* (1987), *Cementerio general* (1989, 1994), *País interior* (1994) y las plaquetas *Simulación de la máscara* (1998) y *El valle de los fenicios* (1999). Primer premio en el Concurso Latinoamericano de Poesía (CICLA) 1998 y Premio Copé de Plata de Poesía 1993.

TANIA NEIRA
(Lima, 1978)

Estudiante del décimo ciclo de literatura de la UNMSM. Ha publicado artículos en *Boletín Publicitario* y en la revista *Cine y Artes*.

RAUF NEME SANCHEZ
(Lima, 1980)

Estudia Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Formó parte de la revista *Trascenda*. Dirige "spleen" de Lima.

CARMEN OLLÉ
(Lima, 1947)

Poeta, narradora y crítica literaria. Ha publicado *Noches de adrenalina* (1981), *Todo orgullo humea la noche* (1988), *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), *Las dos caras del deseo* (1994), *Pista falsa* (1999) y *Una muchacha bajo su paraguas* (2002). Actualmente se desempeña como asesora en DEMUS.

DIEGO OTERO
(Lima, 1973)

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Redactor de *El Dominical* de *El Comercio* y jefe de práctica del curso Expresión Escrita en la misma universidad. En 1998 publicó *Cinema Fulgor*.

JULIO ORTEGA
(Casma, 1942)

Vive en Estados Unidos desde 1969, trabajando como profesor universitario en diversas universidades. Hace 13 años es profesor en la Universidad de Brown, en Providence, Rhode Island. Es autor de numerosos libros de crítica literaria, ficción, poesía y teatro, además de ediciones críticas y antologías. Su próximo libro es una historia cultural del sujeto en América Latina.

BRUNO PÓLACK

Poeta y miembro del Taller de Poesía de la Universidad de Lima, donde cursa estudios de Derecho. Ha publicado poemas en la revista *Evohé*.

GONZALO PORTALS ZUBIATE
(Lima, 1961)

Poeta y narrador. Ha publicado los poemarios *Piedecuesta* (1994), *Confirmaciones de un descreído* (1995), *Casa de tablas* (1997), *Itinerario del cuerpo* (1998) e *Histología* (2000); los libros de narraciones *Astro regente: Luna* (1996), *El designio de la luz* (1999) y la novela corta *reyezuelo* (2000). Obtuvo el Premio Copé de Bronce en Cuento 1992 y el Premio Copé de Oro en Poesía 1993. Tiene dos libros inéditos de investigación: *En la curva del espasmo. El cuento peruano y su relación con lo siniestro* y *Urge púrpura la niebla. Poesía peruana de filiación macabra*.

AGUSTÍN PRADO ALVARADO
(Lima, 1973)

Profesor de la Escuela Literatura de la UNMSM y de la Universidad San Ignacio de Loyola. 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*, *Escritura y pensamiento*, *Socialismo y participación* y *Martín*. Ha participado como ponente en diversos coloquios de Literatura.

ROSARIO RIVAS TARAZONA
(Lima, 1975)

Estudiante de literatura de la UNMSM. Ha editado el poemario bilingüe *Milk The Dance* (1997) y, en los últimos años traduce a James Merrill. Elabora las muestras de textos y xerografías *Non Piece Sublime* y la instalación *Pentagonal*.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

Bachiller en Literatura por la Pontificia Universidad Católica. Sus áreas de interés son el Siglo de Oro español y la literatura rioplatense de la primera mitad del XX. Actualmente prepara su tesis de licenciatura sobre Cervantes y la picaresca.

DIEGO SALAZAR
(Lima, 1981)

Inició la carrera de Derecho en la Universidad de Lima en 1999. Estudios que en la actualidad continúa en la Universidad Complutense de Madrid, ciudad donde reside desde noviembre de 2001.

MOISÉS SÁNCHEZ FRANCO
(Lima, 1975)

Estudió periodismo en la Universidad Nacional de La Plata en Argentina y actualmente cursa la carrera de literatura en la UNMSM. Integra el grupo de creación y publicación literaria Sociedad Elefante, además de ser uno de los conductores del programa radial *La Divina Comedia*. Actualmente está preparando la edición de su primer libro de cuentos.

ROCÍO SILVA-SANTISTEBAN
(Lima, 1963)

Poeta, narradora y ensayista. Actualmente se encuentra estudiando en la Universidad de Boston. Sus poemarios son *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor y otros poemas* (1996). También ha publicado el libro de cuentos *Me perturbas* (1994, 2001). Editó el libro de ensayos *El combate de los ángeles* (1999).

RICARDO SUMALAVIA
(Lima, 1968)

Narrador. Estudió literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y la maestría en la UNMSM. Actualmente es responsable de la Colección Orientalia de la Universidad Católica, donde se desempeña como docente. Fue profesor invitado de la universidad Dankook y lector en diversas universidades en Corea del Sur. Ha publicado los libros de cuentos *Habitaciones* (1993) y *Retratos familiares* (2001).

JAVIER DE TABOADA
(Arequipa, 1975)

Estudios de Derecho y de Literatura en la UNSA, Quinto Año de Literatura en San Marcos. Ha publicado textos en las revistas *Solitarios*, *Mosca Académica* y *Arequipa al Día*. Ha obtenido una mención en el concurso El Cuento de las mil palabras de la revista *Caretas* (1991) y el Primer Premio del Concurso de Crítica de Cine de la Filmoteca de Lima (2001).

EDUARDO TOKESHI
(Lima, 1960)

Realizó estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional Federico Villarreal. Es Licenciado en Pintura de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en el Perú y en el extranjero. Ha representado al Perú en importantes eventos internacionales como la *Bienal de Cuenca* 1989 y la *Bienal de Valparaíso* 1989 y 1994. Fue seleccionado a participar en el Gran Prix Unesco y recibió recientemente una Mención Honrosa en el *Festival de Cagnes-sur-Mer* en Francia. Seleccionado para representar al Perú en la 23° *Bienal de São Paulo*, Brasil en el año 1996, invitado a la *Sexta Bienal de La Habana* en 1997, seleccionado a la 5° Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon en el año 2000.

En 1986 recibió el Primer Premio del II Salón Nacional de Dibujo ICPNA. En 1987 obtuvo el Primer Premio del II Concurso Nacional de Artistas Jóvenes Southern Perú. En 1996 obtuvo el Primer Premio en el Salón Internacional de Estandarte ES96 en México. Desde 1984 realiza labor gráfica para distintos medios de comunicación. Ha realizado escenografías para teatro y televisión. Ejerció la Docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Escuela Superior de Arte Corriente Alterna.

ALBERTO VALDIVIA BASELLI
(Lima, 1977)

Ensayista, poeta y narrador. Ha publicado los poemarios *Patología* (2000) y *La región humana* (2000). Su poesía ha sido incluida en antologías nacionales (*Poesía peruana siglo XX*, 1999) e internacionales (*Aldea poética*, Madrid, 1997). Ha sido traducido al inglés en la publicación *International library of poetry*, Owins Mills, Maryland, 2002. Fue director de la revista de crítica literaria *Hydra* (Lima, 1999). Ensayos suyos han sido publicados en varias revistas del medio crítico literario. Ha sido Jurado en los Juegos Florales de Poesía de la Universidad de Lima.

MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO
(Lima, 1969)

Crítico literario. Licenciado en Literatura por la UNMSM. Ha obtenido el Primer Premio de los Juegos Florales de la UNMSM (1995), en el género ensayo; el Primer Premio de Investigación *Homenaje a la Generación del 98* (1998), el Primer Premio de Investigación "Mujer: deseos y posibilidades ante el nuevo milenio" (1999) y el Premio Nacional de En-

sayo Federico Villarreal (2001). Ha publicado el libro de ensayos *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (Lima, 2002). Se desempeña como docente en la Escuela de Literatura de la UNMSM.

ELIO VÉLEZ MARQUINA
(Lima, 1979)

Crítico literario y estudiante de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Además es colaborador del Centro de Estudios Orientales de la PUCP. Ha publicado diversos artículos y reseñas en revistas como *Escritura y pensamiento*, *Punto de equilibrio* y *Martín*.

VÍCTOR VICH

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Georgetown en los Estados Unidos. Ha publicado el libro *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001) y diversos artículos sobre temas literarios y culturales. Actualmente es investigador del Instituto de Estudios Peruanos y es profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LA PRESENTE PUBLICACIÓN SE REALIZA CON LA
COLABORACIÓN DEL

**SERVICIO DE APOYO A INICIATIVAS ESTUDIANTILES DE LA
DIRECCIÓN ACADÉMICA DE PROYECCIÓN SOCIAL Y
EXTENSIÓN UNIVERSITARIA DE LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ – 2002**

HACIA UNA EDUCACIÓN EN LIBERTAD

LA P.U.C. DEL PERÚ NO SE SOLIDARIZA
NECESARIAMENTE CON EL CONTENIDO
DE LAS PUBLICACIONES QUE APOYA



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

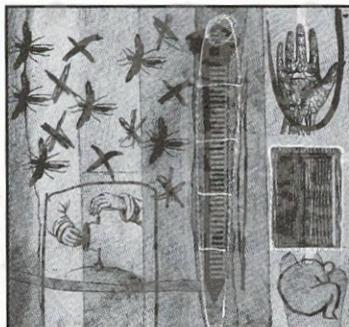


Cada buena historia
tiene un lugar



Av. Diagonal 500, Miraflores, Tel: 2422798/4465935 Fax: 2423152
Av. Larco 199, Miraflores, Tel: 4455520/4465972
Las Begonias 526, San Isidro Tel: 4211214
Calle Real 423 Huancayo, (064) 215639
ibero@chavin.rcp.net.pe

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



El tercer/cuarto número de Ajos & Zafiros se terminó de imprimir
en octubre del 2002, año del 110 aniversario del nacimiento
de César Vallejo, nuestro poeta fundacional,
en los talleres gráficos de
Ajos & Zafiros
en un tiraje de 500 ejemplares.

**Wang Wei / Genet / Tokeshi / Dañino / Brizuela / Madrid / Mora / Silva Santisteban
Vich / Fernández Cozman / Barrientos / Espezúa / Sumalavia / Portals
Espinosa / Crisólogo / Velázquez Castro / Valdivia Baselli**

