

Ajos & Zapiros



Nº 6

- Poesía peruana escrita por mujeres ■ Híbridos de Colonia
- Horror, ciencia ficción y novela de folletín
- Poesía francesa contemporánea ■ Crónica yankee y París



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





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

Ajos & Zapiros

Revista de Literatura

Nº 6



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

Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Director

Alberto Valdivia Baselli

Subdirectores

José Cabrera Alva

Johnny Zevallos

Comité Editorial

Víctor Quiroz (Coordinador)

Lis Arévalo Hidalgo

Fernando Iriarte

Carátula y viñetas interiores

Gilda Mantilla

Diagramación:

Mary Ann Effio Portugal

Corrección:

Rossanna Alva Figueroa

© 2004, 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

Agradecemos especialmente el apoyo a esta edición del Sr. Luis Zevallos Arce.

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
LA PIRA DE LOS SENTIDOS		
Dossier 1: Géneros marginales en la literatura peruana		
Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo	Marcel Velázquez Castro	15
Panorama de la ciencia ficción en el Perú	Daniel Salvo	37
Antecedentes del cuento de horror en el Perú: materia arqueológica en un escenario hartó farragoso	Gonzalo Portals Zubiata	43
COROS DE LA PIEDRA		
Sombras de vidrio: Estudio y antología de la poesía escrita por mujeres (1989-2004)	Alberto Valdivia Baselli Gonzalo Portals Zubiata	57
Las aristas del género: discursos de género y poesía en la mujer peruana contemporánea y finisecular (1989-2004)	Alberto Valdivia Baselli	57
Sombras de vidrio. Selección (1989-2004)	Valdivia Baselli / Portals Zubiata	92
<i>Zona dark</i>	Monserrat Álvarez	92
<i>Elíxir / El innombrable cuerpo del deseo / El jardín de las delicias</i>	Violeta Barrientos Silva	96
<i>de las causas y los principios: venenos / embelesos</i>	Grecia Cáceres	102
<i>Abajo, sobre el cielo</i>	Roxana Crisólogo	107

<i>electios</i>	Mónica Delgado	111
<i>Erlebnis</i>	Gladys Flores	113
<i>Hormas & averías</i>	Ana María García	116
<i>No entrará la luz</i>	Giuliana Mazzetti	124
<i>Numerales / Cuestión de hojas</i>	Ana Luisa Soriano	126
<i>Lo que no veo en visiones / Voces desde la orilla</i>	Ana Varela Tafur	128

MIL LENGUAS DE DISTANCIA

«Poemas» de Guy Goffette	Violeta Barrientos	135
«El más y el menos de la gravedad» de Véronique Vassiliou	José Cabrera Alva	138
«La explosión del Auberdière» de Edmond Humeau	Lis Arévalo	144
«Parece que un día» de Toursky	Alberto Valdivia Baselli	147

OTROS ECOS HABITAN EL JARDÍN

Crónica de un periplo yankee	Alonso Rabí do Carmo	151
París escrito en las calles	Violeta Barrientos	157

FANTASMAS DE PAPEL

Dossier 2: Discursos híbridos en el Perú colonial

Los monstruos del barroco: Peralta en el océano colonial	Alan Pisconte Quispe	165
El naufragio en las crónicas de Garcilaso de la Vega y de Cabeza de Vaca	Marie Elise Escalante	187
Reflexiones en torno a la crónica de Titu Cusi Yupanqui	Johnny Zevallos	201

GALEÓN DE LIBROS

Mario Bellatin. <i>Jacobo el mutante</i>	Víctor Quiroz	217
Julio Llerena. <i>Hechos reales</i>	Luis Fernando Chueca	219

Rosario Fraga de León. <i>Felisberto Hernández: Proceso de una creación</i>	Fernando Rodríguez Mansilla	220
Rafael Espinosa. <i>Book de Laetitia Casta y otros poemas</i>	José Cabrera Alva	223
Luis Nieto Degregori. <i>Cuzco después del amor</i>	Dixa Bustamante Rodríguez	224
Christian Fernández. <i>Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad</i>	Christian Bernal Méndez	226
Víctor Coral. <i>Cielo estrellado</i>	José Cabrera Alva	228
José Luis Ayala. <i>Literatura y cultura aimara</i>	Dorian Espezúa Salmón	229
Javier Cercas. <i>Soldados de Salamina</i>	Javier Garvich	233
Mirko Lauer. <i>Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana</i>	Marcel Velázquez Castro	235
Félix Huamán Cabrera. <i>Candela querna luceros</i>	Víctor Quiroz	238
Juan Manuel Chávez. <i>La derrota de Pallardelle. (La edad del olvido)</i>	Jaime Vargasluna	241
Ronaldo Menéndez. <i>De modo que esto es la muerte</i>	Kerberethrou	244
José Cabrera Alva. <i>Canciones antiguas</i>	Selenco Vega	245
José Carlos Yrigoyen. <i>Lesley Gore en el infierno</i>	Ana Luisa Soriano	246
Datos de los autores		249



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

PRESENTACIÓN

Hoy nos deslizamos entre las aguas del tiempo y del extraño río. Una vez más las gotas avanzan y nos carcomen con su presión a profundidades abisales; pero avanzamos y persistimos a pesar de la corriente, el abismo y el agua que atascada nos corroe. Un nuevo año, un año de explosiones temporales y de hurgamientos de género (y de géneros); un año que nos quiebra y nos refracta una vez más en más de doscientas páginas de múltiples ejes y asedios diversos: el agua, pacientemente, escarba cada uno de nuestros espacios (y mide nuestro tiempo, gota a gota del río).

Mientras avanzamos, el río se bifurca y dos temáticas se solidifican en el espacio: la *Pira de los sentidos* se llena de literatura y géneros marginados o poco acostumbrados al ojo lector de estas tierras: las literaturas de horror, ciencia ficción y la novela de folletín en el Perú son analizadas por tres ojos que en el inédito río se zambullen. El segundo *dossier* de ensayos se incluye en medio de los meandros más oscuros de ese avance: *Fantasma de papel* denuncia las oscuridades de sujetos extraños en el periodo peruano de la Colonia: discursos híbridos en el Perú colonial se entrelazan, entre crónicas, mitología, filosofía y naufragio, para erigir, de entre su hibridez y multiplicidad, el prisma de las aristas de nuestra identidad fugitiva.

Luego del devenir de ese brazo fluvial, marginal y heterodoxo, se abre, femenina, *Coros de la piedra*, para ejercer la ceremonia de la poesía desde la lengua de las mujeres de fin de milenio. Dos hombres arrancan de la piedra el canto coral y polifónico de diez voces que se elevan de la tortura del agua para que el brillo se desprenda de la música del río. En este espacio, planteamos un asedio a la mujer y a las teorías sobre su poesía en el Perú desde el siglo XX hasta el final de nuestra rúbrica. La piedra finaliza con la música de las poetas en una muestra de la poesía-mujer de los últimos quince años.

Mil lenguas de distancia, arrastrada por las lenguas que el río nos devuelve, se abre a la traducción bilingüe y especializada: cuatro *traditori* traducen a cuatro poetas franceses, en una exacerbación de nuestro río por mimetizarse al Sena.

No nos inmovilizamos en nuestra tierra y, porque *Otros ecos habitan el jardín*, descubrimos literaturas allendes y lejanía desde la reflexión atenta de peruanos cronistas de otros mundos: Violeta Barrientos, desde París, y Alonso Rabi, desde los Estados Unidos, cambian de agua nuestro mismo río en un cauce que se eleva para rodearnos de siempre nueva corriente.

El río de heterodoxias y rápidos se agrupa cromáticamente en un espacio del recorrido: Gilda Mantilla es ese otro río cromático que nos inunda y denuncia nuestras propias imágenes inadvertidas desde dentro de la página silente.

Ese sexto río, fluvial y número y palabra, nos señala, nos agota y nos limita: el río es únicamente su avance y debe ser percibido desde dentro. No podemos detener el tiempo del devenir describiendo aquello que, a partir de este momento, se desliza íntegro entre sus manos: *estamos en el oscuro instante de la lágrima, forzamos el hondo espectro del mar en una playa: somos el agua que indica el tiempo de nuestra existencia. Somos fugazmente en el tiempo y el sol espera, el sol avanza su amenaza: mientras nuestro río determina su flujo abracemos la sombra del árbol y las hojas caídas serán nuestro código de ciframientos, que nuestro río alcance antes de que, abrasados, tentemos el escape final.*



La pira de los sentidos



as & Zs



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

LOS ORÍGENES DE LA NOVELA EN EL PERÚ: FOLLETÍN, PRENSA Y ROMANTICISMO

 **Marcel Velázquez Castro**

En este artículo pretendemos tres objetivos: a) estudiar el origen de la novela en el Perú desde las variables del folletín y la prensa, b) diseñar una hipótesis general de la conflictiva relación entre la irrupción de la novela y la modernidad en el campo literario decimonónico; y c) analizar *Lima de aquí a cien años* (1843) de Julián M. del Portillo, el primer intento novelístico de nuestros escritores.

1. ANTECEDENTES DEL GÉNERO NOVELÍSTICO

Los textos narrativos empiezan a ser más frecuentes en el período de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830)¹: se inicia gradualmente el cuestionamiento implícito de la primacía de la poesía como el género central del discurso literario. Las estrategias y técnicas de la narración empiezan a difundirse y a emplearse conscientemente en diferentes tipos de textos: relaciones de viajes, alegatos jurídicos, memorias políticas, artículos satíricos, relatos, discursos políticos mediante la inserción de narraciones a modo de *exempla*, etcétera. Por su relevancia, cabe mencionar al *Mercurio Peruano* que entrenó a las elites en la decodificación de secuencias narrativas y en la necesidad de representar la realidad social; y las novelas neoclásicas de Olavide que, aunque publicadas en el seno de Estados Unidos, estaban dirigidas a un público hispano parlante y por lo menos una de ellas refiere en sus mundos representados a la ciudad de Lima.

Entre 1830 y 1845 se gesta el orden letrado republicano y los letrados neoclásicos serán los responsables de las primeras redes literarias: la tertulia de José María de

Pando será clave en esa tarea. Sin embargo, estas redes asociadas al gobierno de Gamarra todavía ofrecen la revista letrada como el espacio natural del discurso literario de las élites. En estos marcos, cabe mencionar al gaditano José Joaquín de Mora quien publica los primeros textos narrativos plenamente ficcionales en nuestro campo literario. *El Aguinaldo para el año de 1834 por el autor de "No me olvides"* (1834) es un momento clave en la fundación de la narrativa decimonónica. Por primera vez, aparece un libro que contiene cuatro narraciones que rompen abiertamente con las formas costumbristas. Además, es la primera crítica sistemática, desde la propia ficción literaria, de las narraciones truculentas que recién empezaban a invadir los mercados americanos —vía la traducción y la imitación— y que obtendrían la hegemonía en años posteriores en el campo cultural peruano. La salida de Mora del Perú tiene efectos en la historia de la novela porque se pierde un eximio narrador y un sujeto crítico y desconfiado de las novelas de folletín que ya se avizoraban en el horizonte. Estos circuitos letrados no lograban ampliar la base lectora de la sociedad ni involucrar en la producción de textos narrativos a un grupo de escritores de manera continua y sistemática.

Los factores claves que posibilitan la irrupción del género novelístico —en forma de folletín— y la creación de un nuevo público lector en nuestro campo cultural son tres: a) la aparición y consolidación de *El Comercio* como prensa moderna y soporte material de novelas de folletín en la década de 1840; b) la simultaneidad en la circulación de productos propios de la cultura de masas europea en las principales ciudades del mundo occidental; c) el Estado patrimonialista castillista y sus políticas modernizadoras: avances en la educación y el incremento de la alfabetización en la sociedad.

2. CULTURA DE MASAS EN EL XIX: PRENSA Y NOVELAS DE FOLLETÍN

1839 es un año clave para la historia del periodismo peruano; sin embargo, pocos han reconocido la importancia que tiene para la historia de la literatura peruana decimonónica. La aparición de *El Comercio*, su estructura y el espacio asignado a los textos narrativos de folletín, es un punto de quiebre con el orden creado por las viejas revistas de letrados y los periódicos doctrinarios. Más allá de ideologías liberales y conservadoras, ninguno de los periódicos o revistas anteriores logró perdurar en el tiempo ni contribuyó decisivamente a ampliar la base de lectores. Sostenemos que parte del éxito de *El Comercio* se debió a la sistemática explotación de los recursos de los textos narrativos en su sección Folletín. Esta decisión de política editorial fue clave en la creación de un nuevo público lector popular, urbano y desconocedor de las convenciones de la alta literatura.

En los sectores letrados peruanos, el término “folletín” estaba reservado a todo texto de carácter narrativo, histórico o crítico que se publicase de manera continuada y seriada en una hoja de periódico o revista. Entre 1839 y 1843 se publican 49 textos narrativos en forma de folletín en *El Comercio*. La mayoría de estos textos tenía entre 3 y 8 entregas, pero hubo varios que superaron las 15 entregas.

De una revisión general de estos textos narrativos podemos proponer algunas conclusiones:

A. La mayoría de textos pertenece a escritores de literatura de masas hoy olvidados. Tenemos dos excepciones: el clásico y todavía muy leído Eugène Sue y Frederic Soulié. Muy escasos son los textos de escritores hoy consagrados por los cánones literarios: Honorato de Balzac, George Sand. Solo hay un escritor peruano en este grupo: Julián M. del Portillo.

B. Un asunto importante es la simultaneidad entre la circulación de estos productos de la cultura de masas en Europa y Lima. Podemos sostener que hay un mercado mundial para la novela de folletín que engarza las principales ciudades occidentales del XIX: la prensa crea un espacio cultural común y revela que los procesos de modernización preceden largamente a los procesos de modernidad en nuestra sociedad. A diferencia de los productos simbólicos de la “alta literatura” que tardaban mucho en llegar, aquí se publica *Los misterios de París* de Eugène Sue entre 1843 y 1844, es decir, inmediatamente después que concluía su primera publicación en el *Journal des Débats* (1842-1843). Recuérdese que este producto cultural de masas fue uno de los primeros en tener carácter universal. Umberto Eco indica que antes de que concluyera la publicación del folletín en París empiezan a aparecer las traducciones italiana, inglesa, rusa, alemana y holandesa. Solo en Nueva York se venden más de 80,000 ejemplares en pocos meses (1995:36).

C. No se trata solo de la introducción masiva y reiterada de textos narrativos ficcionales sino, fundamentalmente, de la primacía del placer sobre la educación, es decir, la inversión del paradigma neoclásico. La literatura aparece fundamentalmente como evasión e imaginación; sin embargo, estos textos narrativos poseían una *paideia* que oscilaba entre un humanismo crítico de las injusticias sociales y una defensa velada del *status quo* y la promoción de los valores morales propios de la aristocracia o nobleza.

D. Estos textos no requieren de un lector competente en complejas convenciones literarias y crean, mediante procedimientos poco sofisticados, el suspenso narrativo y la angustia por conocer el desenlace. Finalmente, ofrecen al lector lo que este ya conoce y desea que ocurra.

E. No debe ser casual que el nuevo impulso demográfico limeño se inicie en la década de 1840 y abarque justamente el período de inicio y consolidación de la nueva prensa orientada a incorporar a ciertos sectores populares en la cultura de lo escrito.

3. NOVELA ROMÁNTICA Y NACIÓN

De las múltiples características de la novela romántica europea, nos interesa destacar para nuestros fines tres aspectos: a) la creación de una nueva relación entre el público y el texto², la novela amplía la base social de los lectores³ y estos se sienten profundamente identificados con las peripecias del héroe romántico porque su devenir condensa deseos y temores sociales; b) la consolidación de un nuevo sentido del tiempo, lo que Bajtín ha denominado “la destrucción de la distancia épica”, es decir, el rebajamiento del objeto de la representación artística al nivel de la realidad contemporánea, inacabada y en perpetuo movimiento; c) la promoción de cierta supremacía de lo popular frente a lo aristocrático y un culto del nacionalismo en oposición a las pretensiones universalistas. Dado que las novelas de folletín emergen dentro del horizonte romántico europeo, es necesario atender a las novelas románticas hispanoamericanas para buscar en ellas las huellas, las funciones o los exponentes de las novelas de folletín.

En la mayoría de países hispanoamericanos, la novela romántica constituye un hito en la constitución imaginaria de sus límites como nación porque a) despliega una conciencia temporal que posibilita el inicio de la asignación de sentidos al pasado; b) se instaura como una tecnología del ser en la incipiente sociedad burguesa: incentiva la lectura, promueve ciertos patrones de género y educa la sensibilidad de sus ciudadanos letrados; c) ofrece modelos de conducta al pueblo en su afán de transformar la plebe en ciudadanos; d) niega casi siempre un lugar en el nuevo orden imaginado a la plebe amorfa y a las etnias subalternas, grupos socialmente mayoritarios, pero simbólicamente minoritarios; e) establece un diálogo directo con el discurso político, ya que como no se había producido la autonomía de la esfera artística, el escritor era, muchas veces, simultáneamente un político prominente.

Berman traza una útil distinción conceptual entre modernidad, modernización y modernismo. La modernidad es el conjunto de experiencias vitales que encierra una atractiva promesa de transformación –del mundo y del propio sujeto– y simultáneamente amenaza nuestro saber e identidad. La modernización es el conjunto de procesos socioeconómicos que diseñan la ciudad moderna (urbanización, industrialización, etcétera), crean las nuevas tecnologías y los sistemas de comunicación de masas. El modernismo es la tradición cultural (valores y visiones) que reflexiona críticamente sobre la experiencia de la modernidad y los efectos de la modernización (1-2). Estos tres procesos, aunque imbricados, tienen su propia lógica y particular desarrollo, pudiendo incluso surgir conflictos entre ellos.

El Perú de la postindependencia es una comunidad multitemporal y pluriespacial. Los principales actores son: a) la elite política que, pese a sus disputas ideológicas, acepta con mayor o menor fervor los ideales de la Ilustración y las formas políticas institucionales de la modernidad; b) la oligarquía terrateniente que conservaba el control de la tierra y dominaba gran parte de la fuerza de trabajo indígena, pero cuya concepción del otro andino y afroperuano estaban regidas por la exclusión violenta y el racismo; c) la oligarquía exportadora que requería una intensa modernización (ferrocarriles, puertos, irrigaciones, etcétera) para aumentar las exportaciones e insertar al Perú en mejores condiciones en el comercio internacional; este grupo poseía una visión más moderna de la sociedad, pero sin abandonar los prejuicios étnicos y d) la casta de militares caudillos que encontraron en el ejército, todavía no institucionalizado, una vía para acceder al poder y negociar con los otros grupos. El sur andino, la costa norte, la inmensa y desconocida área selvática, y la ciudad de Lima constituían espacios heterogéneos que vivían diferentes tiempos sociales y políticos.

En Lima, se concentraba la clase política y la oligarquía exportadora, pero también existían descendientes de la vieja casta de administradores coloniales que poseían una cosmovisión criolla, se arrogaban la representación nacional y los más retrógrados con rezagos aristocráticos creaban formas de paternalismo y subalternidad con los sectores populares urbanos, principalmente los afroperuanos. La mayoría de los sectores populares vive atrapada en la retórica del discurso criollo y observa, ora con impaciencia, ora con desconfianza, los intentos modernizadores y ven coaccionados y restringidos sus derechos de ciudadanos que muchas veces solo en la teoría impulsaba el sueño de la modernidad.

4. HIPÓTESIS SOBRE EL ORIGEN DE LA NOVELA

La hipótesis de nuestra investigación plantea que en la República del Guano (1845-1879) existieron dos circuitos interrelacionados de producción novelística (folletín y letrado), dos fuerzas productivas sociales que participaron activamente en la lucha política por imaginar la nación y se constituyeron en vehículos de modernización y modernidad, pero que fueron incapaces de liquidar las viejas representaciones sociales de los sujetos subalternos (indios y negros).

Las novelas de folletín que aparecieron en la década de 1840 –escritas mayoritariamente por extranjeros– contribuyeron decisivamente en la formación de un nuevo público lector, asociadas sincrónicamente a las manifestaciones de las novelas de folletín europeas, y coadyuvaron a la constitución de la prensa popular como el primer medio de cultura de masas en nuestra comunidad; por ello, fueron un factor que alentó la modernización sociocultural, pero sus mundos representados y sus códigos retóricos fortalecían una concepción tradicional, organicista y jerárquica de la sociedad. A la inversa, la mayoría de las novelas letradas que se consolidan en la década de 1860 –escritas mayoritariamente por peruanos– siguen los ya desfasados modelos románticos de la alta literatura europea, y mediante sus mundos representados y sus estrategias de narración intentaron constituir una subjetividad y una sensibilidad moderna en el orden privado y un espacio público regido por los ideales de la Ilustración y la racionalización de la sociedad, pero sus formas de producción y circulación afentaban una esfera cultural premoderna, en la cual lo literario estaba disjunto de las mayorías sociales y subordinado a la moral y política de las élites.

Estos dos circuitos de producción novelística se distinguen no solo por el soporte material (prensa/libro), el respeto a las altas convenciones de la literatura o a las retóricas del folletín, sino principalmente por el público lector y la imagen del escritor. El público lector de las novelas de folletín estaba conformado por sectores urbanos medios que leían fragmentaria y discontinuamente; el público de las novelas letradas era más reducido, signado por su capacidad económica y mayor educación, su experiencia de lectura creaba una temporalidad que ellos controlaban y una expectativa de códigos retóricos propios de la literatura ilustrada. Estas dicotomías no son tajantes; por ejemplo, la variable género las rompe: la mujer leía con fervor las novelas de folletín y las novelas letradas. Además la imagen del escritor y su posicionamiento en el mercado también varían: el escritor de folletines –en teoría– vive de su escritura, es un agente del mercado que por su práctica posee una visión desacralizada de la literatura. El escritor de novelas letradas es un *letrado*, un sujeto que confía en sus competencias culturales, en la omnipotencia de la palabra escrita y en el carácter estético y moral de lo literario.

En el eje diacrónico, podemos afirmar que las novelas de folletín fueron al inicio hegemónicas y gradualmente fueron perdiendo importancia hasta que ya a fines del XIX constituirán un fenómeno minoritario, mientras que las novelas letradas iniciarán gradualmente su prolongado recorrido hasta convertirse en el paradigma central del campo literario. No quiero decir con eso que como fenómeno social la novela de folletín o la novela popular desapareciera, sino que gradualmente fue expulsada del campo literario que empezaba a forjarse: esta exclusión simbólica es responsable de que la historia de la novela en el Perú haya excluido esta vertiente. Esta marginalización se explica por dos razones: a) la preeminencia de un concepto de cultura que incidía en el autoperfeccionamiento individual y en la jerarquización social; b) en la configuración selectiva y canónica de bienes simbólicos. Bajo estas premisas, las novelas de folletín fueron desplazándose a la periferia del campo literario y posteriormente fueron expulsadas.

Las novelas de folletín y las novelas letradas interactúan con la serie política por lo menos en cuatro aspectos: a) forman parte de una pedagogía política, las elites emplean esta tecnología discursiva para difundir, transformar o socavar las nuevas racionalidades y sensibilidades que están emergiendo en el campo ideológico; b) sus mundos representados poseen –a veces– una visión crítica que cuestiona las fracturas entre el discurso político moderno y las viejas prácticas sociales que preservaban las diferencias tradicionales; c) al formar parte de los nuevos circuitos de sociabilidad e intentar constituir al sujeto/lector moderno, participan en el proceso de subjetivización generalizado en las sociedades decimonónicas que implica la transformación discursiva de la plebe en pueblo y del pueblo en ciudadanos; d) establecen una constelación de imágenes de las comunidades étnicas y sus eventuales uniones, diseñando una cartografía simbólica asociada a políticas sexuales y étnicas que se convierten en severos obstáculos para la plena y cabal difusión de los procesos modernos.

No debe olvidarse que muchas de estas novelas de folletín y otros materiales narrativos ficcionales cumplían también una poderosa función de tecnología social, en términos foucaultianos: eran parte de una biotecnología masiva que pretendía educar y disciplinar a los lectores en determinadas sensibilidades y cosmovisiones funcionales a los proyectos políticos hegemónicos. La mayoría de novelas formalizaba dos concepciones claves en todo el XIX: a) la familia burguesa como refugio del espacio privado (la mujer como rectora moral y educativa del hogar y el varón como proveedor y jefe de la familia) y el amor como una experiencia peligrosa que debía someterse a las jerarquías sociales y étnicas propias del matrimonio concertado; b) la instauración de un sujeto moderno (conducta política de un ciudadano ideal que está vinculado orgánicamente al incipiente Estado nacional, deseos de autoperfección moral y social, rechazo a costum-

bres tradicionales o formas arcaicas de organización social). Por ello, Susana Zanetti (2002), refiriéndose a la emergencia del género en Hispanoamérica, sostiene:

A pesar de las reservas morales, un sector de las elites confiaba en que los folletines (y las novelas) podían lograr mayores y más amplios efectos en el conjunto de la población alfabeta y urbana que otros discursos que se proponían aleccionar acerca de los modelos de sociabilidad y de familia convenientes para flamantes naciones que cumplieran o intentaban cumplir una rápida modernización y consolidación del estado nacional (107-108).

Es evidente que sí existió una cultura de masas en las principales ciudades europeas por la alianza entre prensa popular y novelas de folletín. En el Perú decimonónico existían parcialmente las condiciones sociales y culturales que forman parte del presupuesto de la producción masiva de textos novelísticos, pero nuestro desarrollo tecnológico, urbanístico y educativo atentó contra la expansión plena del género entre los escritores nacionales. A pesar de que *El Comercio* logró desde sus inicios regularidad y aprovechó los adelantos tecnológicos de la época, su tiraje en este periodo nunca superó al de los otros grandes periódicos americanos de la época. Por lo tanto, no se pudo consolidar un mercado de productores nacionales; sin embargo, en todo este periodo se siguen publicando novelas de folletín importadas de los periódicos franceses y españoles principalmente. Es decir, hay una masa constante de lectores, pero no una producción nacional sistemática.

El folletín aparece fragmentado por los tiempos de lectura de su público objetivo (artesanos urbanos, estudiantes, sirvientes, amas de casa, comerciantes, incipiente burguesía, etcétera) quienes solo podían disponer de algunos minutos para su lectura, ora por razones laborales, ora por atender los asuntos del hogar. Esta discontinuidad de la lectura era constitutiva del género y afectaba directamente el plano del discurso y el plano de la historia.

Las novelas de folletín que aparecieron en la década de 1840 –escritas mayoritariamente por extranjeros– contribuyeron en la constitución de la prensa popular como el primer medio de cultura de masas en nuestra comunidad; por ello, fueron un factor que alentó la modernización sociocultural, pero sus mundos representados y sus códigos retóricos fortalecían una concepción tradicional, organicista y jerárquica de la sociedad. A la inversa, la mayoría de las novelas letradas que se consolidan en la década de 1860 –escritas mayoritariamente por peruanos– siguen los ya desfasados modelos románticos de la alta literatura europea y mediante sus mundos representados y sus estrategias de narración intentaron constituir una subjetividad y una sensibi-

lidad moderna en el orden privado y un espacio público regido por los ideales de la Ilustración y la racionalización de la sociedad, pero sus formas de producción y circulación alentaban una esfera cultural premoderna, en la cual lo literario estaba disjunto de las mayorías sociales ya que era privilegio de las elites cultas y refinadas, competentes para el goce estético. Además el campo romántico literario no lograba liberarse plenamente de la dimensión moral y política por su conciliación con los valores neoclásicos.

En síntesis, la novela de folletín contribuyó con la modernización sociocultural urbana de los sectores populares semiletrados y la novela letrada pretendió acelerar la experiencia de la modernidad entre las elites. Sin embargo, ambos procesos fracasaron porque el mercado de lectores era muy pequeño y precario en la sociedad y las arraigadas concepciones tradicionalistas todavía eran hegemónicas entre las elites y los propios escritores.

Obviamente, estos dos sistemas de producción y circulación novelística tenían algunos puntos de contacto: seguramente compartían algunos lectores y es evidente la influencia de las retóricas de la novela de folletín en la "novela letrada" y viceversa.

5. ANÁLISIS DE "LIMA DE AQUÍ A CIENTO AÑOS": EL PRIMER INTENTO NOVELÍSTICO

El segundo texto narrativo de Portillo publicado en *El Comercio*, "Lima de aquí a cien años", es más interesante que "El inventario"⁴ por diversos motivos: a) es una creación absolutamente original, b) los mundos representados aluden a la ciudad de Lima y de Cuzco, c) es el primer texto de carácter futurista con elementos fantásticos en la literatura peruana, d) es una narración estructurada sobre la base de epístolas, pero que revelan francamente los deseos y los imaginarios de un sector de las elites letradas del periodo.

La primera parte se publica el 30 de junio de 1843 en el No. 1213 de *El Comercio* y ocupa dos páginas. La estructura de esta narración es epistolar; asistimos al intercambio de cartas entre el limeño Arthur y su amigo cuzqueño Carlos. Ambos han vivido una experiencia extraordinaria porque han sido arrebatados de este mundo por un "jenio sublime y poderoso que por cien años ha paralizado nuestra existencia terrestre" (*El Comercio* No. 1213:1). Este hecho fantástico, la suspensión extraordinaria de la vida, es asumido por todos los otros personajes sin que les cause mayores sorpresas, lo

que resta verosimilitud a la narración. Cabe establecer, para los fines pragmáticos del texto, que cuando ellos se quejan por los males contemporáneos de la patria, la Divinidad les concede conocer el futuro. Arthur aparece instalado en un buque que se dirige a Lima y observa que esta "ha sufrido una mágica transformación" y las palabras "guerra" y "revolución" han desaparecido del diccionario y del uso cotidiano. Además, se ha producido una violenta modificación geográfica: El Callao ya no es el puerto, sino que este se encuentra en la Portada de Montserrat: "un hermoso canal conduce con la ayuda de un pequeño buque de vapor los mas grandes buques hasta delante de la ciudad, y los pequeños entran por sí solos" (1). El texto valida estos progresos materiales y los explica como producto de la paz y la unión de los americanos. Se incide en la belleza, la armonía y la gran actividad comercial del nuevo puerto.

Sobre la cubierta del buque, el narrador-personaje Arthur obtiene información sobre la situación internacional: Inglaterra está sepultada por el mar "solo hablamos de ella como por recuerdo y la tenemos colocada entre Pompeya y Herculano" (1); en contraposición Francia posee un gobierno bien establecido signado por la industria, prosperidad e inalterable paz. Rusia se ha convertido en la primera potencia del mundo porque los "tres últimos emperadores que han tenido han fomentado las ideas liberales, y entrando por medio de la industria y el comercio en un contacto directo con la China", esta apertura le ha permitido acumular poder y conocimiento. Sobre esta geopolítica de los deseos cabe mencionar que durante casi todo el Perú decimonónico, las elites vivieron escindidas entre su admiración e imitación de las formas socioculturales francesas y la dependencia y subordinación de la economía política a los intereses británicos.

Todavía en la cubierta se configura la típica escena de amor decimonónico: él ve a una joven que "se divertía en dejar ajitar por el fuerte N.E. que reinaba sus lindos crespos de ébano" (1). El narrador, formalizando la imaginación colonizada, la compara con una de esas "vírgenes de Byron" y se inicia una descripción del objeto amado regida por la analogía: «El ébano se eclipsara junto al brillo de sus crespos, y el marfil resplandeciera puesto en contraste con esas por las que ella encierra en un círculo de coral; en sus mejillas hay un suave colorido de jazmin y rosa y su frente virginal resplandece pura como el sol» (1-2).

La descripción física y moral establece como referentes elementos propios de la Naturaleza que ya estaban establecidos como tópicos por la poesía amorosa occidental.

La internacionalización y la voráGINE comercial expresan los deseos de progreso y cosmopolitismo de un sector liberal de escritores; por ello, en la descripción del puerto se incide en la "multitud de buques de diversas naciones entre las que flotan orgullosos muchos balleneros rusos adornan un hermoso estanque que toman desde Montserrate hasta muy cerca del Puente" (2). El desarrollo se imagina íntimamente asociado al comercio internacional; por ello, la propia ciudad de Lima se ha convertido en un puerto y los numerosos canales permiten la penetración de los buques y barcos extranjeros: la patria como mercado es la metáfora implícita en esta delirante transformación geográfica de la ciudad de Lima.

Del centro de la ciudad, que es recordado como un espacio tranquilo, solo quedan las torres de la Catedral y "hoy apenas se puede caminar distraído porque se sufriría un fuerte encuentro ya sea con los de a pie, ó bien con la multitud de coches, birlochos⁵, caballos &, que lo atraviesan sin cesar" (2). La ciudad del futuro solo es imaginada como una intensificación de los elementos que ya están presentes en el XIX (coches, birlochos, caballos). Nótese que ya en esa época era frecuente la queja por las recuas de mulas que atravesaban violentamente las calles atentando contra la integridad de los peatones. El bullicio de la multitud es percibido como una agresión contra la individualidad y la soledad. Arthur quería ir al "Copola" o a la "Bola de Oro", locales donde la incipiente burguesía decimonónica comía y bebía, pero solo encuentra hoteles franceses, ingleses y rusos y un café de París.

Otro aspecto que llama la atención del personaje proyectado al futuro es el alumbrado de la Plaza Mayor: "fanales, los que colocados de tres en tres en cada calle y colgados al medio por unas cadenas que atraviesan de una acera a otra parece que duran hasta las cinco de la mañana" (2). El asombro surge por el contraste con los faroles o "lámparas sepulcrales" que el narrador conocía en su época. El último aspecto urbano que despierta admiración lo constituye "unas veredas de madera perfectamente iguales, elevadas de un pie sobre el centro de la calle, y con sus columnitas de tres en tres varas de distancia para impedir el desvío de los carruajes" (2) en contraste con el irregular enlozado que impedía la marcha: velocidad e intercomunicación son los nuevos signos de la ciudad moderna. El propio Arthur defiende sus puntos de vista que inciden en estos aspectos urbanos porque esos pequeños detalles son capitales para "el hombre que desde la cuna mama con la educación la molicie de las grandes ciudades" (2). Desde la ficción se imagina una Lima futura que remite a los afanes modernizadores de la elite criolla por tener una ciudad plenamente segura, iluminada e interconectada que anticipan los proyectos de intervención urbana que se iniciarán sistemáticamente en los 50⁶.

Finalmente, aparece el parámetro central de la comparación implícita: la Lima futura será como la actual ciudad de París; por ello el Palacio es un edificio bello y majestuoso, en el cual predomina un estilo griego. Específicamente se menciona una Galería que se hallaba en el medio del Palacio Real de París que aparece reproducida en Lima en todos los portales y las esquinas poseen cruceros de fierro con los nombres de las calles que desde ese punto se pueden tomar hasta los extremos (3). Este afán de racionalidad y orden explaya el deseo contemporáneo de los sectores letrados frente a una ciudad ocupada por la plebe y todavía ruralizada (Cfr. Ramón Joffre, 1999: 50 y ss.).

El personaje Arthur elogia los avisos de publicidad de las obras teatrales caracterizados por ser impresos sencillos y elegantes en contraposición a “aquellos cartelones llenos de disparates...dignos mas bien de exitar la curiosidad de habitantes de aldea” (3). Conoce el Teatro flanqueado por doce monumentales estatuas de Apolo, Minerva, Mercurio y se solaza en la descripción del lujo y la armonía de los palcos, el escenario y el telón.

El invento tecnológico más importante que se menciona es el telégrafo “que comunica al Callao y después á San Lorenzo desde donde el guarda del faro que hay ahora en la isla anuncia los buques que estan á la vista” (4). El telégrafo era en esa fecha un invento muy conocido y cuatro años después (1847) se instaló en el Perú.

Reforzando el carácter cosmopolita de la nueva ciudad, Arthur almuerza en compañía de unos oficiales de mar de diversos países. Posteriormente, montó en el primer ómnibus que pasó “pues los hai ni mas ni menos que en París” (4). Nuevamente, el conocimiento de París articula la imaginación del futuro.

Conoce la Biblioteca Nacional, “santuario de los pensamientos de los siglos pasados, este santuario que los limeños han elevado al saber” (4). El material bibliográfico está dividido en tres secciones: Sabios de la Antigüedad, Defensores del Romanticismo moderno y Literatura Peruana. Encuentra un libro titulado *Historia del Perú desde la Conquista hasta nuestros días* y allí conoce de las guerras, revoluciones, traiciones, intrigas, crimen en el solio y virtudes encadenadas que caracterizan la historia peruana.

Aparece configurada una escena fundacional en los albores de la narrativa decimonónica: esto es, la del sujeto ensimismado en la lectura de un libro: “Absorto por

el interes que me inspiraba tal lectura el tiempo corria velozmente; solo me saco de ese estado el ruido prolongado que agitaba un hombre que dio vuelta por todo el salon" (4). La operación de la lectura en solitario y en silencio se expandía fundamentalmente en los sectores ilustrados y se convierte en una de las imágenes emblemas de la modernidad regida por la ilustración y el autoperfeccionamiento individual.

El día 4 de julio de 1843 y en el No. 1216 de *El Comercio* se publica "Cuzco de aquí a cien años", segunda entrega de la narración de una sola página de extensión, que es una carta escrita por el personaje Carlos de A. y constituye una réplica a la primera carta de Arthur. En este texto los elementos contrafácticos son recurrentes y todo el texto está regido por el discurso de la abundancia.

Asistimos a un discurso dialógico en varios niveles: a) el intercambio epistolar entre los dos personajes, b) la función apelativa al lector mediante el tú a partir del cual se establece una interpelación indirecta al receptor, c) cierta contraposición sociocultural entre la capital de la República y el antiguo espacio sagrado de los incas, aunque hay procedimientos discursivos de configuración semejantes (ambos sufren la suspensión de su vida por cien años, ambos reaparecen en un buque extranjero rumbo a su ciudad, Lima y el Cuzco han sufrido transformaciones semejantes). Esto permite concluir que al interior de la narración se construyen dos voces autónomas que configuran discursivamente dos espacios diversos: Lima, signada por el cosmopolitismo y las relaciones comerciales internacionales; el Cuzco, signado por el orden derivado de la reinstauración del Imperio Inca.

Además, cabe señalar la vinculación del nuevo espacio limeño con la estética y la arquitectura griega en oposición a la vinculación del espacio cuzqueño con las estéticas egipcia y china. No duda el personaje Carlos en señalarlo enfáticamente cuando describe las viviendas y construcciones cuzqueñas: "todo en el orden egipcio y chino, mil veces superior á tu griego" (1). Incluso se llega a sostener que "son pocos los progresos que han hecho los Limeños" (1) en comparación con las vertiginosas mutaciones ocurridas en el Cuzco.

La descripción del Cuzco está estructurada sobre la base de un discurso hiperbólico: "la biblioteca tiene doce millones de tomos; ciento ochenta teatros apenas dan abasto á la curiosidad pública. Tal es la armonia, y tal los acentos melodiosos de nuestra música, unida á la china, rusa y omaguacina que todas las noches se mueren de placer mil y mas personas" (1), "en la cima de los Andes se veia el continuo movi-

miento de los brazos telegráficos; hasta los cerros estaban cultivados y una población rica e industriosa parecida a un enjambre de abejas, cosechaba á un tiempo los dones de Baco y Ceres" (1): extraña conjunción de los logros del pasado andino y de la ciencia moderna. Por otro lado, la población supera los cinco millones de habitantes y la extensión de la ciudad las treinta leguas de circunferencia.

Por otro lado, aquí sí aparecen elementos fantásticos, *sensu stricto*. Respecto de la demora de recepción de la carta de Arthur, se postula esta explicación: "una terrible borrasca que ha extraviado el coche aéreo en las altas rejiones que por poco obliga á hacer escala en la luna" (1). Ese coche aéreo y la posibilidad de llegar a la Luna revelan la trasgresión y la subversión de las posibilidades tecnológicas contemporáneas en la producción de ese texto.

Nuevamente se impone el imaginario marítimo que hace llegar el mar a las puertas de la ciudad en un afán de vincularla directamente con el comercio y el progreso internacional. Así como Lima se ha convertido en un puerto, Carlos viaja en un buque chino donde la gente que habla quechua ingresa por el Canal de Mayro rumbo al Cuzco (1) y finalmente fondean el buque en dicha ciudad. Este canal de una legua de ancho atravesaba fértiles llanuras y pasaba debajo de los cerros, nuevamente la ingeniería como paradigma del control y modificación de la naturaleza y como signo mayor del desarrollo. El monumento arquitectónico más imponente de toda la ciudad es una "pirámide de mas de tres mil metros de alto, que se ve a cuarenta leguas de distancia, coronada por una estatua de cien codos" (1).

Respecto del orden político, se ha reestablecido el Imperio de los Incas y "el actual Emperador Portanqui Inca, ha realizado las maravillas de las mil y una noches. Una sola lámpara, de cien varas de diámetro, suspendida en lo alto de la pirámide, alumbrá toda la ciudad, é iguala la luz del día" (1). Como en tantos otros textos posteriores se observa la idealización del Imperio de los Incas y la ausencia de protagonismo de los actores indígenas contemporáneos.

Como su par limeño, Carlos quiere conocer la causa de los inconmensurables progresos y se dirige a un anciano que resultó ser su nieto, guardián de la pirámide, quien le cuenta la siguiente historia:

Desde el día que habeis desaparecido de este suelo, con vuestro ilustre amigo D. J. M. de P. Los peruanos no quisieron echar al olvido la memoria de ese famoso varón, y con ese objeto empezaron á levantar las bases de esta nunca bien ponderada pirámide, obra jigantesca que eclipsa cuantas maravillas ha producido la mente humana; á cuyo lado las pirámides de Egipto fueran unos pigmeos. Trescientos mil hombres han trabajado diariamente en esta obra que se ha concluido al cabo de treinta y cinco años. La estatua que domina este portento representa a vuestro amigo, está fundida en bronce. Apenas la colocaron en la extremidad de la pirámida (sic), cuando una especie de frenesí, comunicado sin duda por el espíritu que la aviva, se apoderaba de los que la alcanzaban á verla para dedicarse á las artes y ser constantes en el trabajo. De esa fecha data nuestro bienestar social; de allí data nuestro ódio á las guerras y revoluciones (1).

Desmesurada autovalidación de la figura del escritor como salvador de la sociedad y reformador de la historia (D. J. M. de P. remite a las iniciales del autor real). En esta dirección, cabe mencionar los epítetos que se le asignan en la placa de inscripción al pie de la estatua: "inmortal reformador, ecónomo-político, legislador, astrólogo y profeta" (1). Además, en un simbolismo obvio, se ha colocado la lámpara que alumbra a toda la ciudad en la cabeza de la estatua del escritor.

El 1 de agosto de 1843 se publica en el No. 1241 de *El Comercio* la tercera entrega de este relato en dos páginas, bajo el título: "Lima de aquí a cien años. Segunda carta". Esta parte se inicia con un claro afán de desvirtuar las dudas de su amigo e intentar legitimar la información sobre Inglaterra, aunque ahora se dice que se ha convertido en una isla insignificante y no que ha desaparecido. Apelando a concepciones tradicionales organicistas, establece un paralelo entre el desarrollo de las naciones y el ciclo humano. La decadencia de Inglaterra se debe la emancipación de los siervos de Rusia en 1842 y su posterior tratado de amistad y comercio con China; Francia, por su parte, también emancipó a sus siervos. No se explica cómo estos acontecimientos pudieron ocasionar el declive de la potencia decimonónica. Sin embargo, el narrador expresa su respeto por esta nación por el papel crucial que desempeñó en la desaparición del comercio de esclavos.

●

También se encuentra, como una réplica a los datos demográficos del Cuzco, información sobre la población de Lima. Se estima en 300, 000 los habitantes de la ciudad en 1941 y se explica dicho número por los beneficios de la paz octaviana que ha generado obras útiles al bien general y que ha transformado el tradicional amor al vicio y a la molicie por un amor al trabajo y la virtud cívica. Además, se formaliza nítidamente el claro deseo de inmigración extranjera y se celebran los frutos de esta hipotética situación generada por el gobierno y sus leyes liberales «que sin perjuicio de la patria

escitó en los extranjeros de las diferentes naciones del mundo, el deseo de venir á confundir sus afectos con los nuestros, alentar nuestras virtudes con las suyas, y darnos ejemplo de industria» (1).

Por su parte, el territorio de Lima ha sufrido también numerosas transformaciones: la expansión territorial se manifiesta en la unión de El Callao con Lima por medio de la elegante calle París (nótese nuevamente la incoherencia ya que en la primera entrega se hablaba de la desaparición de El Callao como puerto). La ocupación de todos los barrios de la Independencia (antiguas murallas de Montserrate hasta Cocharcas) revela el nuevo diseño urbanístico. Por otro lado, la Alameda de Los Descalzos se ha convertido en la Alameda del Paraíso, paseo totalmente embellecido. Como un *flaneur* moderno pasea y se distrae observando la Naturaleza domesticada (árboles y plantas que adornan el paseo) y la belleza femenina (joven hermosa). Finalmente, todo el recorrido desemboca en Los Descalzos, lugar sagrado que incita al recogimiento.

Posteriormente, ingresa al teatro y reconoce a su amada: "¡Dios mio! Piedad! ... ¿no la veis? Sí, ella es mi compañera de viaje... y saltó de gozo" (2). Al salir del teatro, él le dirige un saludo y ella le contesta (este intercambio simbólico que aparentemente anuncia una línea argumental amorosa en el texto queda rápidamente frustrada). Al salir del teatro, vuelve a la Plaza e ingresa a la Catedral donde se ubica cerca de la tumba de Pizarro y le ofrece un encomiástico homenaje como al héroe fundador de la metrópoli. No deja de ser significativo que, veinte años después de obtenida la independencia de manera definitiva, empiece a agotarse el encono hacia todo lo hispánico y nuevamente Pizarro ocupe una posición hegemónica en las genealogías simbólicas de la ciudad.

Esta entrega concluye con la visita que realiza Arthur a un anciano honorable que lo ha invitado a cenar. El hombre que viene del pasado insiste en conocer lo ocurrido con su patria durante su ausencia. Esta pregunta es retórica porque abre un espacio de suspenso que solo se revelará en la siguiente entrega.

La cuarta y última parte lleva por título el mismo que el fragmento anterior y se publica el 2 de agosto de 1843 en el No. 1242 y ocupa dos páginas. Nuevamente las generalidades y los lugares comunes asociados al caos y a las desgracias sustituyen una alusión más precisa de los hechos ocurridos: el anciano cuenta la historia del Perú colocando el acento en los males y en las desgracias. Esta retórica de la patria desgra-

ciada es muy frecuente en los textos sociopolíticos y periodísticos del momento: “cuando la subita desaparición de U. ya era el Perú un cadáver yerto y horrible al que roían los huesos una multitud de aves de rapiña” (1). Asistimos a un procedimiento de carnavalización por medio del cual los pronunciamientos políticos impresos en papel sirven de envoltorio a la comida que se vende en la plaza: la degradación del discurso político lo condena a convertirse en mero papel accesorio. No deja de ser interesante esta feroz crítica a los pronunciamientos políticos que aparecen como papel donde se envuelve alimentos de pan llevar como frutas, carnes o pescado.

Esta sucesión de sublevaciones y revoluciones solo ocasionaba caos y anarquía. Además, los hombres perdían sus armas y caballos que quedaban confiscados, las mujeres perdían sus esposos e hijos en estas guerras fratricidas. Nadie protestaba porque la población estaba dominada por el vicio de la apatía. No deja de observarse una crítica a las desigualdades sociales que se exacerbaban en estos periodos de enfrentamiento: “arrancan el pan de la boca del hijo del pobre artesano para engordar con el los caballos del palacio, en desnudar al hombre honrado para vestir al soldado pérfido” (1). Esta incidencia en el daño que las continuas guerras causan a los sectores más pobres también será uno de los tópicos de *El Padre Horán* (1848).

Dos instituciones centrales, el ejército y la prensa, esencialmente ligadas en este periodo al ámbito político también merecen párrafos admonitorios. En este periodo nadie se atrevía a escribir la verdad porque los pocos que lo hacían solo obtenían burlas y desprecios de otros. La filosofía del pensamiento y de la experiencia era sustituida por la risa y el escarnio (1). Los escasos militares honestos estaban paralizados en un ambiente corrupto. En síntesis, la Patria estaba en peligro y todo hacía previsible su desaparición. Aquí se produce la intervención de la Providencia: “*la mano del Jenio divino que del caos sacó al maravilloso mundo* – con un soplido lo varió todo” (2). La Divinidad interpela a la Patria peruana de la siguiente manera: “No llores, no llores mas hija querida de Pizarro, cesen tus lamentos, rásguese tu negro velo, aparezca en tus ojos la sonrisa, renazca en tu corazón la esperanza...” (2).

Esta intervención divina que es el origen de una nueva dirección para el destino del Perú es altamente sintomática de la curiosa amalgama de elementos modernos y tradicionales en el sustrato ideológico del texto: no son los propios sujetos peruanos los agentes de su futuro, sino que hay una instancia sobreterrenal que los salva de los abismos y los transforma radicalmente para encontrar la senda del progreso y del desarrollo aprovechando las posibilidades comerciales de un mundo interconectado. «Desde ese día Amigo Arthur empezo para el Perú, la *era de su felicidad*; los hombres se

animaron y pensaron, los partidos se concentraron en uno solo –La Patria, esta era la señal de unión entre sus hijos y de la que iban a salir los admirables frutos que hoy a U. sorprenden–» (2).

Esta idea de considerar como facciones peligrosas a los partidos políticos también atenta contra la plena instauración de un orden político moderno, la concentración de actores políticos en un solo cuerpo remite a utopías retrógradas donde la esfera social y la política estaban fusionadas.

El texto concluye con un cordial almuerzo entre Arthur y la familia del anciano en el que beben un vino peruano denominado Elías⁷, procedente de Pisco, que tiene las mismas calidades y sabor que los del mejor vino francés. Nuevamente la civilización francesa como el horizonte de los deseos del protagonista del texto.

En el plano del discurso, tenemos un narrador con focalización omnisciente cuya voz se manifiesta en algunas intrusiones que evidencian una ideología liberal, democrática y moderna, plenamente empapada de los ideales de la ilustración y la modernización. Es un narrador autodiegético porque relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia. Respecto de la velocidad, predominan las escenas (imitación, en el discurso, de la duración de la historia) en los diálogos y las pausas (suspensión del tiempo de la historia, en beneficio del tiempo del discurso) que posibilita las reflexiones y las descripciones. Encontramos algunos ejemplos de sumarios (resumen de la historia) como por ejemplo la lectura de Arthur en la Biblioteca y no hay ninguna elipsis.

“Lima de aquí a cien años” es quizá el primer texto narrativo ficcional plenamente original escrito por un peruano que se publica por entregas sucesivas en un periódico. Aunque podemos encontrar incipientes elementos propios de la novela de folletín (manejo del suspenso en función de las unidades de las entregas, conciencia social, intervención de la Providencia para solucionar los conflictos y fin pragmático de carácter político), esta narración escapa a los marcos tradicionales de la novela de folletín porque no existe la lógica argumental (despojo-recuperación-reconocimiento) ni la lucha esquemática entre el Bien y el Mal representados por personajes.

A pesar de sus logros narrativos (diálogos articulados y eficientes, inserción de elementos fantásticos y certeras descripciones), la sensación predominante una vez concluida la lectura es la desarticulación estructural porque el intercambio epistolar

queda trunco y no se resuelve la línea argumental amorosa planteada en la diégesis. Además, cabe indicar que la configuración de los personajes es bastante superficial y el fin pragmático del texto no solo se impone a partir de la lógica de los acontecimientos relatados, sino que se remarca insistentemente desde un narrador que constantemente se está dirigiendo al lector real.

6. REFLEXIÓN FINAL

Aunque consideramos que las limitaciones de nuestra investigación no nos permiten trazar el mapa integral de los procesos novelísticos del periodo de la República del Guano (1845-1879), planteamos un doble carácter de estos productos simbólicos. La forma hegemónica del periodo está formada por las novelas de folletín que constituyen el momento fundacional, crean y amplían la base social de los lectores, y se desarrollan en forma casi sincrónica con las novelas de folletín europeas. Por otro lado, hay una tradición novelística que denominaremos novela letrada que se ajustaba a las convenciones de la alta literatura, regida por modelos novelísticos europeos retrasados cronológicamente y que circulaba principalmente en soporte material de libro.

En ese proceso, cabe destacar dos momentos posteriores al texto que hemos analizado:

A) La publicación entre el 13 de mayo de 1844 y el 20 de mayo de *Gonzalo Pizarro* de Manuel Ascensio Segura como novela de folletín en *El Comercio*, constituye la culminación de los primeros intentos narrativos modernos en nuestra tradición y, por ello, el verdadero inicio de la novela moderna en el Perú. Esta novela de folletín es simultáneamente la fundación de la novela histórica en el Perú y ofrece una visión conflictiva del periodo de la Conquista y del pasado virreinal. La segmentación del texto obedece a las estrategias propias del folletín (mantener el suspenso prolongando el desenlace de los diversos conflictos en la otra entrega o mediante digresiones suspensivas). En esta novela, los diálogos están intercalados adecuadamente con las partes narrativas y descriptivas. La configuración de los personajes, aunque algo estática, adquiere densidad y movimiento por los sucesivos encuentros dramáticos entre los personajes. El narrador posee una focalización omnisciente y tiene un carácter heterodiegético. Las metáforas y los símiles son escasos.

B) *El Padre Horán* (1848) publicado en ochenta y tres entregas en *El Comercio* presenta una homología entre la ideología reformista y paternalista del plano político y el plano del discurso en el que se distribuye un conjunto de crisis y problemas que se van resolviendo casi siempre con soluciones consolatorias. También es capital en esta obra el reconocimiento o agnición, ya que el lector asiste al gradual descubrimiento por parte de los personajes de la verdadera naturaleza del Padre Horán y de la filiación de Doloritas. Esta novela de folletín formaliza una memoria india de la independencia, la cual aparece como el matadero de los hombres de los sectores populares y cuestiona la hegemónica perspectiva criolla. Por otro lado, también encontramos incipientes procesos de carnavalización en la textura narrativa. Respecto de la representación del amor, el fatal desenlace del romance interétnico y la consiguiente disyunción cultural niegan la formalización de uniones interclasistas e interraciales en el discurso literario. En *El padre Horán*, el Cuzco aparece configurado como ciudad sagrada en tiempo de los incas, ciudad rica en el Virreinato, ciudad despreciada en la República. Esta evolución nos remite a una conciencia colectiva que se degrada conforme pasa el tiempo. El único personaje indio importante para la trama de la novela es una mujer muda, esta ausencia de voz se correlaciona perfectamente con el futuro colectivo del mundo indígena. Aunque todas las escenas de la novela transcurren en el Cusco, no se oye la lengua quechua de los indígenas. Por otro lado, se oye la voz minoritaria de los modernos, sujetos que han viajado al extranjero, apuestan decididamente por el progreso tecnológico, encarnan la voluntad de la civilización occidental y proponen la abolición de ciertas formas consuetudinarias. Finalmente, aunque el pueblo aparece como personaje colectivo en una revuelta, estamos todavía muy lejos de las complejas dialécticas entre multitud anónima y ciudad moderna. El Cusco representado queda configurado como mero escenario: se describen calles, iglesias, mercados y monumentos; no obstante, el eje de las acciones se desarrolla principalmente en los espacios privados y cerrados (casas, conventos, etcétera).

La historia del origen de la novela peruana es una historia ejemplar porque nos narra dos aporías culturales. La imposible modernización de nuestra sociedad que lleve a una imposición de la modernidad desde abajo, y la imposible modernidad entre las elites que lidere una radical modernización en la sociedad y entre los sectores populares. Ni la experiencia de modernidad produjo la modernización, ni la modernización produjo la difusión de la modernidad. Finalmente, solo alcanzamos a) una modernidad de papel, discontinua y saboteada por sus hipotéticos agentes, y b) una modernización parcial, desigual y débil. Una modernidad frustrada y una modernización insuficiente porque fuimos incapaces de desarrollar formas culturales modernas vigorosas y críticas. La Guerra con Chile significará la brutal cancelación de estas dos primeras narrativas de nuestra modernidad.

NOTAS

- ¹ Una caracterización de este periodo y un análisis de los textos más importantes puede consultarse en Velázquez Castro (2003 b).
- ² Los suicidios producidos en Alemania después de la publicación del *Werther* (1774) de Goethe constituyen un momento fundacional y extremo de esta nueva relación.
- ³ Esto ocurrió por el drástico incremento del índice de alfabetización en toda Europa desde fines del XVIII.
- ⁴ Relato publicado consecutivamente el 29, 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 1842 en los Nos. 1040, 1041 y 1042 de *El Comercio*, y que constituye un hipertexto de "La sociedad americana" de Miss Martineau, según el propio autor.
- ⁵ Del italiano *biroccio*. Carruaje ligero y sin cubierta de cuatro ruedas y cuatro asientos, dos en la testera y dos enfrente, abierto por los costados y sin portezuelas (DRAE, 2001).
- ⁶ Estos proyectos de intervención urbana están muy bien descritos y analizados en el libro de Gabriel Ramón Joffré, *La muralla y los callejones* (1999), 46 y ss.
- ⁷ Clara alusión a Domingo Elías, prominente político liberal y hacendado de la época.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

ARÉSTEGUI, Narciso. *El padre Horán. El Comercio*, publicado discontinuamente entre el 21 de agosto y el 30 de diciembre de 1848.

PORTILLO, Julio M. del. *El inventario. El Comercio*, números 1040-1042, 1842. *Lima de aquí a cien años. El Comercio*, números 1213, 1216, 1241-1242, 1843.

SEGURA, Manuel Ascencio. *Gonzalo Pizarro. El Comercio*, números 1471, 1472, 1473, 1474, 1475 -1476, 1844.

Fuentes secundarias

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 1982. México: Siglo XXI Editores, 1988.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1965. Barcelona: Lumen, 1985.

_____. *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Editorial Lumen, 1995.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel. *La muralla y los callejones: intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima : SIDEA - PromPerú, 1999.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley- Los Angeles- Oxford: University of California Press, 1982.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. «Novela romántica y nación: memorias f(r)iccionales y subjetividades protésicas». Marita Hamann, Santiago López Maguiña, et al. (Editores). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos, 285-314, 2003a.

_____ «La literatura peruana en el periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830)». *Ajos & Zafiros* 5: 15-38, 2003b.

_____ «Los orígenes folletinescos de la novela en el Perú. *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel Ascencio Segura». *Identidades* 65: 3-5, 2004.

ZANETTI, Susana. *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.



PANORAMA DE LA CIENCIA FICCIÓN EN EL PERÚ

 Daniel Salvo

La imagen que suele tener el público respecto a la ciencia ficción no corresponde a la definición o definiciones otorgadas por los autores del género o los críticos literarios. En efecto, en gran medida se maneja el concepto de ciencia ficción que fue popularizado en Norteamérica en las décadas 20 y 30 del siglo XX, cuando se produjo el auge de la literatura *pulp* en dicho país, orientada hacia la acción y la aventura, con personajes estereotipados y una redacción simple. No se puede renegar de ese período de popularización, puesto que contribuyó a la difusión de la ciencia ficción, si bien únicamente en su vertiente de *space opera*. El lado negativo de esta popularidad fue que dicha manera de percibir el género se ha convertido en una especie de estigma para la ciencia ficción, al punto que es muy difícil que el grueso del público, sobre todo el público no angloparlante, la considere un género literario "serio".

Poseídos por tan masivo imaginario, y también por cierta pedantería rayana en la ignorancia, no es de extrañar que tanto nuestros escritores como nuestros críticos y académicos hayan preferido mirar de soslayo a la ciencia ficción, cuando no ignorarla por completo. Cuando se le pregunta a algún "investigador", con título universitario y todo, sobre autores peruanos de ciencia ficción, en lugar de reconocer su ignorancia, prefieren obviar el tema o afirmar, categóricamente, que ningún autor peruano ha escrito ciencia ficción.

Como ejemplo, puede mencionarse las lecciones impartidas en las clases de literatura de colegios y universidades. Con suerte, se menciona a la ciencia ficción con otro nombre, o se le da un tratamiento de subliteratura, cuando no se cae en el absurdo de utilizar categorías completamente distintas. Así, resulta que *El señor de los anillos* es una novela "real maravillosa".

Con tales antecedentes, resulta lógica la aparente ausencia de manifestaciones del género de ciencia ficción en nuestro medio. O bien se da por sentado que lo escrito siempre será *pulp*, *space opera* o subliteratura, o el desconocimiento del género y sus potencialidades hace que lo escrito hasta el momento haya pasado desapercibido.

Entonces, ¿qué es la ciencia ficción?, ¿cuál es su origen? Si bien la denominación 'ciencia ficción', acuñada por Hugo Gernsback, recién se viene utilizando desde principios del siglo XX, se considera a *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley como el antecedente de género. El argumento de esta narración es el siguiente: un científico ginebrino, Victor von Frankenstein, en su afán de liberar a la humanidad de la angustia de la muerte, da vida a un ser creado a partir de pedazos de cadáveres humanos, utilizando la ciencia de su época (fines del siglo XVIII). No es, pues, una novela de horror sobrenatural, sino una reacción ante los avances científicos que estaban cambiando la vida de Mary Wollstonecraft y sus contemporáneos. Ya desde sus inicios, podemos afirmar que una de las características de la ciencia ficción es, además de un "sentido de la maravilla", su inquietud acerca del impacto que los descubrimientos científicos y técnicos tendrían en la humanidad.

Teniendo en cuenta los acontecimientos ocurridos en el siglo XIX, tanto en el orden técnico como en el político, ¿qué hacía falta para que un escritor, de cualquier latitud, se preguntara, incluso como ejercicio de ocio, "cómo será el futuro"? El habitante del siglo XIX (cuando menos, el occidental) vio los milagros (y desgracias) engendrados por la revolución industrial, como la electricidad, el teléfono y el desarrollo de nuevas armas. Ellos vieron eso y también cómo cambiaban sus vidas debido a esos inventos.

Estas mismas circunstancias se dieron en el Perú en el siglo XIX. Iniciamos dicho período de la historia con la gestación de movimientos independentistas que culminaron con el establecimiento de la República. Al mismo tiempo, se inicia un proceso de modernización, acorde con los nuevos tiempos. Los peruanos de dicha época, muchos de ellos ilustrados a la manera europea, tuvieron la misma perspectiva que sus pares de Europa o Norteamérica.

Así, por ejemplo, tenemos el temprano caso de la que se considera la segunda novela publicada en el Perú republicano, que lleva por título "Lima de aquí a cien años", de Juan Manuel del Portillo, Juan Manuel Portillo o Julián Portillo, publicada en 1843 en el diario *El Comercio*. Los comentarios existentes sobre esta novela no son muy favorables, llegándose a afirmar que "merece el olvido"; sin embargo, ningún investigador da

una idea acerca de su argumento. Entonces, ¿puede especularse que se trataba de una novela que pretendía anticiparse al futuro? El título de la misma puede constituir un indicio. En todo caso nos queda la pregunta: ¿por qué en 1843 un escritor peruano titularía «Lima de aquí a cien años» a una novela?

Coincidiendo con los inicios del siglo XX, nace en nuestro país el cuento de ciencia ficción. Y quien inicia la tradición es Clemente Palma (1872-1946), escritor que ha sido objeto de diversos estudios literarios en el Perú y en el extranjero. Sin embargo, pocas veces se ha destacado su papel de precursor o iniciador del género de ciencia ficción en el Perú. En efecto, Clemente Palma escribió dos cuentos y una novela con todas las características del género, y que no encajan en ningún otro, pues tienen como temas la especulación acerca del futuro, la reacción de la humanidad ante los resultados de una catástrofe cósmica y la realización de experimentos de duplicación de seres humanos. En *Cuentos malévolos* (1904) se incluye el relato "La última rubia", ambientado en el año 3025, cuando el oro ha desaparecido del planeta, el idioma universal es el esperanto y todas las demás razas han sido absorbidas por los mongoles y tártaros. Sin embargo, quedan algunos remanentes de la raza blanca, a la que pertenece la última rubia del título. Posteriormente, y a propósito del paso del cometa Halley, Clemente Palma publicó "El día trágico" (utilizando el seudónimo *Klingsor*) en la revista *Ilustración Peruana* durante los meses de abril y mayo de 1910. En este cuento se reflejan la histeria y temor colectivos de la humanidad ante el paso del cometa Halley, seguro causante de catástrofes. Oliverio Stuart, el protagonista, junto con su esposa y su suegra, se convierten en los únicos sobrevivientes del envenenamiento mundial ocasionado por el gas cianógeno del que estaba compuesta la cola del cometa. Encerrados en un refugio, bien dotados de oxígeno y provisiones, son testigos del silencio mortal que envuelve al planeta que heredarán.

Mención aparte merece XYZ, novela publicada en 1934 y que el propio autor calificó como "grotesca". El título, poco o nada nos dice acerca de la trama o los personajes, y tal vez ello ha contribuido al injusto olvido en el que ha caído esta novela. XYZ es el apodo de Rolland Poe, inventor peruano con una temprana afición al álgebra. Utilizando el elemento radio y la albúmina de los huevos, inventa una máquina que permite obtener "dobles" de actrices y actores hollywoodenses (logra crear una curiosa reproducción de Maurice Chevalier en 40 centímetros). Descubierta la existencia de estos dobles en una isla, los "originales" y otros actores iniciarán una acción de rescate, que culminará con el suicidio del inventor.

La producción literaria nacional posterior, como ya es sabido, siguió otros rumbos, quedando poco o ningún recuerdo de las obras de Clemente Palma. Pero ya era difícil que nuestros autores obviarán la existencia del género de ciencia ficción. Cerca

de dos décadas después de XYZ, observamos que las especulaciones sobre el futuro o los efectos de la tecnología forman parte ya de la temática de algunos escritores, si bien no en la misma proporción que sus similares de EE.UU. No se ha dado en nuestro medio la figura del “escritor profesional de ciencia ficción” y es posible que ni siquiera exista algo como un escritor “profesional”.

En 1950, Héctor Velarde (1898-1989), humorista y arquitecto, autor de crónicas y ensayos, encara con sarcasmo la supuesta modernidad que encarna la transformación de EE.UU. en la primera potencia mundial (y la consiguiente difusión del *american way of life*): aparecen los primeros *supermarkets*, pero también el temor a la bomba atómica. En su libro *La cortina de lata* (1950) Velarde incluye una pieza de teatro ambientada en el año 2427, titulada “Un hombre con tongo”. El propio autor ambienta la ciudad de Lima de la siguiente manera: “A lo lejos, un observatorio astronómico mostrando un inmenso cañón estratosférico. Expresión de ciudad tipo (H.G.) Wells. Autogiros, aeroplanos-taxis, trenes elevados, puentes sobre los edificios, terrazas de aterrizaje, torres”. Los curas usan antena, los ancianos pueden rejuvenecer, las señoras van de compras al Jirón de la Unión impulsadas por hélices en sus espaldas y se puede viajar a la Luna disparado por un cañón. En otro volumen, titulado *La perra en el satélite* (1958), Velarde incluye el relato “La bomba J”, según el cual la temida destrucción total que ocasionaría el despliegue de bombas nucleares tendría una falla: la casa de un limeño, abogado y diplomático, quien acaba siendo el «Último Hombre sobre la Tierra», en la cual sabe que no sobrevivirá por mucho tiempo.

En la misma década del cincuenta, irrumpió en forma sorpresiva la obra de Eugenio Alarco. Humanista, historiador y filósofo, Alarco publicó en 1952 la novela *La magia de los mundos*, en la cual, dos astronautas del siglo XX, sobrevivientes a una suerte de naufragio estelar ocurrido sobre un asteroide, son revividos por la ciencia del futuro, cuando la humanidad se ha expandido por los demás planetas del sistema solar. Dato curioso: los seres humanos de ese lejano futuro utilizan unos supertrajes que les permiten volar, teniendo estos trajes una apariencia traslúcida que hacen ver a sus portadores en toda su desnudez. En los años sesenta destaca solitaria otra novela de Eugenio Alarco, *Los mortales*, publicada en 1966. Suerte de continuación de *La magia de los mundos*, transcurre en el mismo universo pero en otros planetas, mostrándonos la otra cara del progreso. Resulta que solo algunos seres humanos pueden acceder a la inmortalidad y a todos los beneficios del futuro, mientras que la gran mayoría –los mortales– permanece en un segundo plano.

Los años setenta del siglo XX son acaso los de mayor apogeo de la ciencia ficción en nuestro país. Destacan los escritores José B. Adolph, Juan Rivera Saavedra y

José Manuel Estremadoyro. Reseñar la obra de José B. Adolph merecería un estudio aparte. Desde sus primeras publicaciones, ha abarcado un amplio espectro de géneros y, entre ellos, la ciencia ficción. Ha escrito sobre la inteligencia artificial en "Artemio y MULTICAL", la evolución de las especies animales en "La rata", la inmortalidad en "Nosotros no", el contacto con seres extraterrestres en "Los bromistas". Quizá su obra más abundante en cuentos de ciencia ficción es el volumen *Hasta que la muerte* (1971), que incluye el cuento "El falsificador", que forma parte de la antología de ciencia ficción latinoamericana *Cosmos latinos*, publicada por la Universidad de Texas en el año 2003. En 1977 publicó la novela *Mañana las ratas*, que nos muestra un Perú totalmente balcanizado y anómico, gobernado por transnacionales cuyos dirigentes residen en satélites que orbitan la Tierra. Juan Rivera Saavedra publicó en 1976 sus *Cuentos sociales de ciencia ficción*, compuesto por cuentos llenos de ironía acerca de la condición humana. En ellos, Rivera Saavedra explora temas como nuestras relaciones con los robots, la exploración de otros planetas, el racismo, la escasez de alimentos. En clave de *space opera*, José Manuel Estremadoyro publica *Glasskán, el planeta maravilloso* y su continuación *Los homos y la Tierra* en 1971. En la primera novela se describe un viaje a un planeta donde todo es perfecto, a la manera de las grandes utopías del Renacimiento. En la segunda, los humanos entrenados por los galacsinos (habitantes de Glasskán) deben volver a nuestro planeta para ofrecer la paz y el progreso al estilo de Glasskán a la humanidad. No encontrarán a nadie merecedor de dichos dones, dedicándose a vivir una serie de aventuras de lo más disparatadas.

Ya en la década de los noventa, Giancarlo Stagnaro, publica *Hiperespacios* (1990), una novela de aventuras espaciales que constituye un digno tributo a Isaac Asimov. Narra los viajes y aventuras de la tripulación de una nave espacial de combate. A finales de esta década, se publica *Un único desierto* (1997) de Enrique Prochazka, una selección de relatos variada y de temática novedosa, en el que el autor nos ofrece los cuentos "2984", en el cual el mundo distópico planteado por Orwell en *1984* continúa existiendo en el futuro; y "Happy end", en el que asistimos al fin de la humanidad mediante una catástrofe provocada. También en 1997, Carlos Bancayán Llontop publica de manera casi artesanal en la ciudad de Chiclayo su libro *Las formas*. Entre otros, incluye los relatos "Nutrición" y "Las formas", donde se especula acerca del lugar del hombre en el universo y acerca de los llamados poderes mentales, cuya utilización para investigar el pasado da lugar a asombrosas revelaciones acerca de la vida de una importante figura religiosa.

La llegada de la internet a nuestro medio ha permitido la edición electrónica de relatos y novelas en todo el mundo. Con la aparición de páginas web cuyo objetivo es la divulgación de la ciencia ficción peruana, hemos podido conocer la obra de autores noveles como Rubén Mesías

Comejo, José Donayre Hoefken, José de Piérola y otros. El año 2003 ha sido pródigo para la ciencia ficción: José B. Adolph publicó la novela *Un ejército de locos*, acerca de un Apocalipsis desatado desde la internet, y la selección de cuentos *Los fines del mundo*, que incluye varios cuentos de ciencia ficción. Por su parte, Juan Rivera Saavedra publicó *Oprimidos y exprimidos*, con algunos pertenecientes al género. Por último, Manuel Antonio Cuba publicó el volumen de relatos *8+1*, nueve cuentos de ciencia ficción con temáticas tan diversas como la exploración extraterrestre, el futuro de la tierra y la comunicación con las máquinas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adolph, José B. *Hasta que la muerte*. Lima: Moncloa-Campodónico Editores Asociados, 1971.
- _____ *Mañana fuimos felices*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- _____ *Mañana, las ratas*. Lima: Mosca Azul/CEDEP, 1984.
- _____ *Los fines del mundo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- _____ *Un ejército de locos*. Lima: Edición de autor, 2003.
- Alarco, Eugenio. *La magia de los mundos*. Buenos Aires: Macagno, Landa y Cía, 1952.
- _____ *Los mortales*. Buenos Aires: Macagno, Landa y Cía., 1952.
- Bancayán Llontop, Carlos. *Las formas*. Chiclayo: Edición de autor, 1997.
- Estremadoyro B., José M. *Glasskan*. Lima: PEISA S.A., 1971.
- _____ *Los homos y la Tierra*. Lima: Tipografía Venus S.A. Editores, 1971.
- Mora, Gabriela. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. Lima: PEISA S.A., 1974.
- _____ *X.Y.Z.* Lima: Ediciones Perú Actual, 1934.
- Palma, Clemente y María Tellería Solari. *Crónicas del Halley*. Lima: del autor, 1989.
- Rivera Saavedra, Juan. *Cuentos sociales de ciencia-ficción*. Lima: Editorial Horizonte, 1976.
- _____ *Oprimidos y exprimidos*. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2003.
- Stagnaro Ruiz, Giancarlo. *Hiperespacios*. Lima: CONCYTEC, 1990.
- Velarde, Héctor. *La cortina de lata*. Lima: Editorial Huascarán, 1950.
- _____ *La perra en el satélite*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1958.

ANTECEDENTES DEL CUENTO DE HORROR EN EL PERÚ: MATERIA ARQUEOLÓGICA EN UN ESCENARIO HARTO FARRAGOSO

 **Gonzalo Portals Zubiate**

Decir que todos los caminos conducen a Clemente Palma quizá pueda parecer una exageración. No obstante, resulta “extraño” –palabra grata a las inquisiciones del propio creador– que hoy, cada vez más, de manera directa o indirecta, busquemos en él (casi de manera ineludible) las claves o significantes para el esclarecimiento de un proceso que, sin él, no se explica ni adquiere estatura. Y es que, como señala Gabriela Mora (2000), el interés hacia su obra se despertó (como de hecho pudo haberse producido en nosotros) por “el cultivo de asuntos subversivos para su tiempo... [y]... por sus notables innovaciones discursivas... [vale decir]... la ambigua combinación de modalidades serias y paródicas, la elevada calidad autorreflexiva de los personajes... [y/o]... la explícita exhibición de redes intertextuales y metacomentarios que muestran una firme conciencia autorial sobre la construcción de la ficción”. (21)

Palma, a fuerza de críticas casi siempre desleales, apareció ante el común de los ojos como el marginal, el digno de olvido, el hijo torcido del tradicionalista, hechura imperfecta de un Poe a destiempo o, lo que es peor, como el descalificador de nuestro poeta más importante. Palma, sin embargo, renace, o mejor sería decir se renueva: criatura que bate sus alas para mostrarnos nuevos matices, nuevos dobleces, la laja pequeña pero primorosa hecha de bríos y destellos novedosos. Sus *Cuentos malévolos* (1904 y 1913) constituyen, s.e.ú.o., la unidad de cuentos más antigua y mejor lograda

de experimentaciones decadentes y góticas, por encima de José Antonio Román, otro precursor del género, que con sus *Hojas de mi álbum* (1903) enfrentó, a decir de Ricardo González Vigil, “cuentos de terror y de locura, fuertemente tanáticos, de un Tánatos asumido como la contraparte tenebrosa de Eros y de la lucidez”, aunque luego el mismo crítico tuviera a bien sostener: “El conjunto es desigual, pero ostenta logros apreciables en todas las líneas mencionadas, especialmente en la de cuentos psicológicos sobre la pasión . . . y en la de cuentos de terror y locura”. (671)

Antes de estos dos autores, probablemente los más destacados en lo que a conjuntos homogéneos de libros sobre el horror se refiere, el abanico de antecedentes del género se amplifica y extravía en una suerte de terreno farragoso, cuya búsqueda resulta exhaustiva, y donde la prensa escrita, en un período de análisis sumamente amplio, constituye esa posibilidad de indagación y exhumación. Ya Cecilia Moreano, dando cuenta de su pesquisa tras “El primer cuento peruano: ‘Un amor en sueño’ de Paulino Fuentes Castro”, y en alusión a esta enorme brecha objeto de investigación, había anotado: “Sorprende que un texto como éste se haya escrito en fecha tan temprana [“Anales de la Sección de Literatura del Club Literario de Lima”, 1878], pues existe consenso entre los críticos de que el cuento, como género autónomo, independiente del artículo de costumbres y de la leyenda, empieza a ser cultivado en el Perú con el impulso modernista del siglo XIX e inicios del XX”. (160)

Algo análogo, o quizá más grave, teniendo en cuenta su sesgo marginal y poco valorado, ocurre con el cuento peruano de horror forjado en el Perú¹. Maureen Ahern (1961), en su tesis doctoral “El cuento finisecular peruano, 1890–1910”, había hecho mención a esta exigencia surgida de una dificultad, anunciando:

La clave para el entendimiento de la prosa peruana en la segunda parte del siglo XIX es una comprensión de los cambios que se efectuaban en el periodismo de esos años. En éste se descubre la dualidad del fondo que plasmó la expresión literaria de esa época; las distintas formas que ésta tomó, y, bajo la influencia de las literaturas extranjeras, las pautas por las cuales caminó la prosa hasta afirmarse en el cuento, para de ahí en adelante convertirse, en el Siglo XX, en uno de los medios estéticos más ricos del Perú. (8)

Una cantidad importante de escritores –Aguirre Morales, Arnao, Barreto, Beingolea, Blume, Camino Calderón, Carrillo, de la Puente, Espinoza y G., Esteves Chacaltana, Fiansón, Gálvez, García Calderón, García Cisneros, Godoy, Holder Freire, Jiménez, Ledgard, López Albújar, Martínez Luján, Miota, Morales de la Torre, Osorio, Palma, Polar, Puga de Losada, Román, Sassone, Soto, Tapia y Ugarteche, entre otros– se habían hecho de un lugar importante en unos medios de difusión nacional que hasta

antes de esta "eclosión" sí registraban cuentos del género de horror pero de escritores foráneos.

La corriente de lo fantasmagórico empezaba a entrar en la literatura peruana en creciente grado durante los años '80, especialmente por vía de la Argentina. El ambiente literario de Buenos Aires tenía mucha influencia sobre los literatos peruanos, quienes publicaban a menudo en sus revistas y viajaban con frecuencia a pasar estadías allá. Aunque llegó con algo de retraso al Perú, lo fantástico tuvo una acogida inmediata y grande, evidente en la popularidad de los cuentos y novelas cortas de H.G. Wells y A. Conan Doyle, las traducciones de Jules Verne, y los primeros cuentos de Lugones, aparecidos en *El Comercio* a partir de 1895. Sigue lógicamente que la máxima conquista del cuento finisecular, el de Clemente Palma, sería uno de pura inspiración fantástica. Existía cierta predisposición para ello puesto que el cultivo de este elemento estaba dentro de la propia tradición literaria del Perú desde un principio, y era fortalecida por la presencia de lo fantasmagórico en la tradición de Ricardo Palma. (Ahem: 12)

Recuérdese, al respecto, "El resucitado" o "El carbunco del diablo", tradiciones en esencia, pero con visos de misterio y/u horror, que no sólo coinciden con el advenimiento de nuevas estrategias de creación y búsquedas narrativas, sino que posibilitan la recreación y/o incisión del miedo y sensaciones parecidas.

Maestro también de la tradición y amigo de Palma, Mariano Ambrosio Cateriano (Arequipa, 1829–1915), fue otro ejemplo de este acercamiento al umbral de la transición y de la predilección por temas de cierto matiz escabroso. "Jetta", por ejemplo, es un texto incluido en *Pliegos al viento* de 1908, antología llevada adelante por Francisco Mostajo, pero que consigna la fecha de 1893. Este texto, que lleva entre paréntesis el agregado de historia natural, diría que, distanciado convenientemente de la tradición –véase del mismo autor "La plegaria de las diez de la noche", que, incluida en el volumen *Tradiciones de Arequipa o Recuerdos de antaño* (2ª. ed. de 1975), figura con fecha 1883 en la antología ya citada– busca emparentarse más bien con las características y propiedades inherentes al cuento moderno, aunque alcanzando en este propósito formal apenas un resultado medianamente convincente. Consigno ambos ejemplos, los de Palma y Cateriano, como una muestra de la coexistencia de la tradición y el cuento y como una manifestación no de desplazamiento de uno u otro, sino de superposición de materiales, situación que luego, con la entronización de los modernistas, orientaría la definición del cuento como género formal.

Este fondo que venía sosteniéndose fuertemente desde el momento cumbre con Ricardo Palma no se rompe; aun con las innovaciones propagadas por González Prada, no hubo ruptura de esta base, sólo asimilación y ajuste a nuevos modelos y técnicas narrativas. Durante los últimos veinte años del siglo pasado y hasta comenzado el presente, vemos la plena coexistencia de la tradición y del cuento, luego vemos cómo la

tradición se va haciendo cuento. . . . Cultivar las nuevas innovaciones técnicas significaba la definición del cuento, el cual se nutrió a la vez de este mismo fondo popular. Es precisamente esta dualidad la que mejor nos explica los fenómenos contrastantes de la prosa ya propiamente finisecular. (Ahern: 12)

Actualidades, América Ilustrada, Bañerios, Boletín Bibliográfico, Colónida, El Ateneo, El Comercio, El Fin de Siglo, El Iris, El Modernismo, El Perú Ilustrado, El Radical, Ilustración Peruana, La Alborada, La Gran Revista, La Neblina, La Revista del Sur, La Revista Social, Letras, Lulú, Novedades, Prisma y Variedades, fueron, entre otras, las publicaciones de esa época que recogieron las producciones extranjeras del género, amén de los primeros intentos peruanos en el abordaje de una materia nueva e inclasificable. Incluso de los años inmediatamente anteriores a 1890, lapso en el que predominaba la producción literaria del grupo llamado “Los Bohemios de 1886”, y cuya expresión literaria, como afirma Ahern,

consistía en el relato corto, la leyenda y el cuento en verso, poesía, y el artículo costumbrista y periodístico. Abunda la tradición de Ricardo Palma, quien seguía publicando hasta pasado el año 1914. Toda esta producción tenía en común un fondo tradicional y romántico de tres elementos característicos de la narración nacional: la ironía, el humorismo y la fantasía. Es en verdad una producción aún netamente romántica, y se nota todavía gran falta de manejo adecuado de la técnica narrativa, salvo la tradición de Palma. (9)

No obstante, como ya señalé, por esos años se escribía y leía cuentos de rai-gambre macabra. Y no pocos. De entre muchos ejemplos de esta especie de invasión oscura, me permito anotar (asumo, no el primero de estos) uno que por su estructura, calidad y novedad bien puede ser considerado como representativo de los textos de sesgo siniestro llegados por esos años hasta estas tierras: “Historia espeluznante”, firmado por A. Souvestre, y aparecido en *La Actualidad* del jueves 27 de enero de 1881. Hago la salvedad, empero, de que Edgar Allan Poe ya venía gozando hace algunos años de gran popularidad e influencia entre nosotros, y de que Juana Manuela Gorriti, con sus veladas concurridas, amén de sus producciones personales, venía transitando asimismo caminos similares.

A Lima Ilustrada, El Perú Ilustrado, y luego El Comercio, Prisma y Actualidades – sostiene Ahern – se debe la difusión del cuento de Edgar Allan Poe en el medio limeño. Ahí encontramos varias traducciones de sus más conocidos cuentos, entre ellos, «El Pozo y el Péndulo», «La Carta Robada», «La Máscara de la Muerte», «Manuscrito encontrado en una botella», y «El Maelstrom». (Ahern: 13)

A efectos, entonces, de una pesquisa que permita dar con los primeros vestigios del cuento de horror en el Perú, se hace necesario echar un golpe de vista a las publica-

ciones periódicas que a fines del siglo pasado y principios del presente desarrollaron su actividad tanto en la capital como en las provincias más importantes de la república. Es ahí donde pueden hallarse los precedentes más ricos y sugerentes de este género literario en ciernes, embrión del desarrollo ulterior, y que muchas veces no serían recogidos por sus autores en textos unitarios posteriores. Así, por ejemplo, "Andrónico", "Walpurgis" y "Dmitri era un excelente amigo"² son cuentos de Clemente Palma de evidente raigambre horrorosa aparecidos en publicaciones de la época y que ninguno se verá en ediciones posteriores llevadas adelante por su autor. Para empezar, "Andrónico" es recogido por *El Ateneo*, órgano del Ateneo de Lima³, "Walpurgis"⁴ y "Dmitri era un excelente amigo"⁵ lo hacen en *El Modernismo*; literatura y arte, ambos en el año de 1901. Recuérdese que Palma, que a la sazón contaba con entre 27 y 28 años, ya se había dado a conocer con algunos ensayos, especialmente "Filosofía y Arte", tesis para optar al grado de doctor en la Facultad de Letras, de 1897. Allí, entre varios postulados teóricos referidos a las evoluciones religiosas y filosóficas del espíritu, el autor se refiere al tema del satanismo (poetas y artistas ateos y satánicos) y da cuenta de una larga lista de escritores y obras referidas al diabolismo. Cuatro años más tarde, en una reseña titulada "Novelas extrañas", aparecida también en *El Modernismo*, pero del 6/1 de 1901, Palma vuelve a sus linderos de interés y refuerza sus postulados estéticos (cada vez más emparentados con los modernistas y decadentistas) con el –y a esto quería apuntar– consiguiente objetivo de exhumar belleza aun de lo mórbido y/o aprensivo.

Pero si bien es cierto que se presentaron cuentos a manera de precedentes del horror en diarios y revistas pertenecientes a los albores del siglo XX o en los años inmediatamente anteriores, y que desafortunadamente no serían recogidos en libros posteriores de sus respectivos autores, también es cierto que aparecieron otros que sí serían considerados para obras futuras y que por la fecha de su publicación constituyen hitos valiosos a considerar. Tales son los casos, por ejemplo, de "El beso de Elvira" de José Antonio Román, cuento que apareció en *La Gran Revista*⁶, segunda época de *La Neblina*. Este cuento, que vería la luz recién en 1903, en el volumen de cuentos titulado *Hojas de mi álbum*, publicado en Madrid, constituye uno de los principales precedentes del género de horror hecho en el Perú. Román, escritor apenas dos años menor que Palma, fue, además de un viajero empedernido, un entusiasta colaborador de varios medios periodísticos limeños (*La Neblina*, *La Opinión Nacional* y la arriba mencionada) hasta el día de su partida al extranjero, registrada a poco de la publicación de este relato.

Otro relato de esta última línea anotada es "La granja blanca" de Clemente Palma, bautizado originalmente como "¿Ensueño o realidad?" y aparecido en *El Ateneo de Lima*⁷. Este cuento recién sería incluido en libro cuatro años más tarde y en Barcelona, en sus reconocidos *Cuentos malévolos*.

Un trabajo de Palma muy interesante y cuya manufactura supone el camino de la discusión para la clasificación de lo fantástico, pero sin las precisiones del caso para su corroboración, es el caso de “En el carretón”. Este cuento, que se vale de la ciencia, especialmente de la medicina, para implantar su inexpugnable reducto de horror, se publicó en *Historietas malignas*, recién en 1925, aunque por su fecha, 1894 –fecha no corroborada por el autor pero sí por Gabriela Mora– pudo haberse incluido en *Cuentos malévolos*, ya en la edición española o la francesa.

Del mismo Román, “El beso de la estrella”⁸ (quién sabe si un antecedente o bosquejo de su “El beso de Elvira”) y “La muerte de Pomaré V”⁹, aparecidos en *La Neblina*, son dos típicos ejemplos de la factura de este modernista peruano nacido en Iquique: mórbidos, fuertemente voluptuosos y tanáticos. Desafortunadamente, al no contar con el volumen de Román me resulta imposible verificar si estos dos cuentos anotados aparecieron en dicho libro.

Existen, de otro lado, cuentos que constituyen, llamémosle piezas raras de un muestrario de por sí original, y de los que carezco de referencias de haber sido incluidos en libros de sus autores o en antologías prosísticas posteriores. Guillermo Holder Freire, por ejemplo, es un escritor desconocido. Su cuento “La carcajada”¹⁰ subyuga por su temática y por el aplomo con el que enfrenta el género. José M. Tapia es otro desconocido en nuestras letras. De sus aportes cuentísticos ubicados en *La Neblina*, *Razzia*¹¹ es probablemente el cuento más inquietante de los suyos, ya que contiene elementos perversos y racistas, no transitados por otros autores de manera tan expositiva. Finalmente, “Satánico”¹² de Francisco García Cisneros, firmado en Nueva York, es un cuento bien encaminado pero que decae penosamente hacia el cierre por un sesgo religioso y moralizante, asunto lamentablemente muy socorrido por nuestros modernistas.

Todos estos cuentos citados constituyen una pequeña muestra, escogida al azar de entre muchos otros publicados en los años inmediatamente anteriores a 1900 o en los primeros años del siglo XX. Cabe anotar que la mayor parte de los textos de horror recogidos por los medios periodísticos corresponden al período que va de 1897 a 1906 y 1907. Cuarenta años atrás, en su tesis doctoral, Ahern señalaba:

Pese a todo el furor momentáneo que causaba el modernismo entre los literatos limeños de esos años, imprimió poquísimo de decisivo en el cuento finisecular. En el fondo los jóvenes siguen endeudados con su tradición anterior. Las piezas mismas no tienen los rasgos característicos de la prosa de Darío y de los otros del movimiento ... Por eso consideramos imposible hablar de un cuento “modernista” en el Perú ... Es un cuento que apenas deja de ser relato costumbrista, sátira periodística o tradición, y emerge como cuento literario.

En la temática, el léxico, la sintaxis y el manejo adjetival, la prosa de los autores finiseculares revela gran vinculación con la de Ricardo Palma de la segunda serie de las tradiciones (1874), y sobre todo con la prosa costumbrista de Abelardo Gamarra y M. Cloamón. La huella que dejó el Modernismo floreció breve y casi solitariamente en uno de sus aspectos menores: el afán por lo mórbido y lo macabro que caracteriza los cuentos de Clemente Palma. (Ahern: 15)

No creo que esto último sea tan cierto. Admitir lo declarado por Escobar, de que la introducción del modernismo en el Perú se realizó con retraso, razón por la cual deberíamos aceptar que no contamos con escritores propiamente modernistas, supone, a decir de Ricardo Sumalavia (2000),

uno, asumir que el modernismo fue introducido desde otros lugares del continente americano, y dos, que esta influencia, por ser tardía, tuvo un carácter peculiar dentro de la tradición literaria peruana. Escobar entiende al modernismo como un proceso lineal y homogéneo en el cual el Perú se inserta en un segundo período denominado postmodernismo. . . . El modernismo en el Perú, por aparecer en un momento de crisis interna dentro de la producción literaria hispanoamericana se diferenciará de los otros países por el rápido y violento desarrollo de una actitud crítica frente a la creación artística. (71-72)

Refiriéndose a Washington Delgado y su *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la Literatura en el Perú independiente*, el mismo autor señala:

Él resalta que este movimiento se vio antecedido por una "cosmopolitización económica" y que el Perú, al retardar su entrada a este proceso, también tuvo una tardía integración al modernismo hispanoamericano. Él ve como iniciadores del modernismo en el Perú a Ricardo Palma, González Prada y Chocano. Si bien el primero fue importante como influencia para el modernismo peruano, está más cerca del romanticismo. Los otros son discutibles, pues se desplazaron en el límite. Decir que González Prada no fue un modernista o que Chocano lo fue enteramente sería un error. El primero no tuvo intenciones de incluirse en el movimiento modernista de un modo militante, aunque sí compartió muchas de sus preocupaciones y rasgos formales. El segundo se proclamó el abanderado del modernismo en este lado del continente, sin embargo sus poemas le deben más al romanticismo y al neoclasicismo. (Sumalavia: 69-70)

Me permito, a manera de cierre, acompañar este pequeño trabajo con un texto en prosa de José Santos Chocano, el abanderado del modernismo. No creo que este trabajo, aparecido en la edición del diario *El Comercio* del viernes 26 de mayo de 1893, constituya el ejemplo más antiguo ni mejor logrado del género de horror en el Perú. Pero tampoco acepto que a la exploración de lo mórbido y lo macabro se le achaque condiciones deleznales o sea asumida como pieza menor dentro de la tradición cuentística peruana.

PESTE DE AGUAS FUERTES

 José Santos Chocano

Y aquella nobleza era ya demasiado orgullosa. Amaba el guante de suavísima piel, redondeándose terso sobre la mano túrjida, amaba el recortado frac plegándose sobre la gentil espalda, amaba el abanico ancho batiéndose majestuosamente en la coloreada mejilla, amaba la seda y el lustre, amaba el perfume de frasco y las flores de género... Y como si cada amor determinase un odio, odiaba el puño tiznado castigando el yunque, odiaba la frente sudosa inclinándose al horno, odiaba la deslustrada blusa arrugándose en la tosca espalda, odiaba el paño burdo y la mancha de tinta, odiaba la voz ronca y el cabello áspero...

¡Como si cada amor determinase un odio...!

Ojos torcidos y sonrisa agria, palabra desdeñosa y gesto adusto, puntapié insolente y encogimiento de hombros, todo lo hiriente, todo lo vano, todo lo despótico para el pueblo, para el pueblo tosco y cargante, para el pueblo embrutecido en el trabajo, para el pueblo sudoroso en el taller y sanguinolento en la batalla... Jamás, jamás el señor de título y fortuna podía rozarse con el manchado obrero; jamás, jamás, la pulcra dama podía sentar su menuda planta donde puso la suya la mujer de trabajo... Jamás, jamás! Y aquella nobleza era ya demasiado orgullosa...

Cuando de pronto sopló la tempestad, y lo primero que la tempestad deshace es lo más alto...

¡El que está en las alturas que tenga mucho miedo á las tempestades...!

¿Quién pudo imaginarse que el manchado obrero iba á rozarse con el señor de título y fortuna? ¿Quién pudo imaginarse que la mujer de trabajo iba á sentar su planta donde puso la suya la pulcra dama?...

La Peste batió sus alas negras sobre todas las cabezas; y el cólera mordió todos los semblantes.

Nobles y siervos, pequeños y grandes, ricos y pobres, antes de confundir su polvo en el crisol de la tumba, entremezclaron sus carnes vivas en el templo de la gran sacerdotisa Peste: el hospital.

Las almas sanas se repelían, las carnes enfermas tuvieron que juntarse.

¡Bendita sea la comunión de los enfermos...!

En las anchas alas del templo de la gran sacerdotisa Peste, realizábase la siniestra apoteosis de una igualdad terrible.

Los lechos con su distribución simétrica, espantosamente simétrica, prolongaban sus filas hasta perderse lejos...

Toda la ciudad se había refugiado en el hospital, bajo las propias alas negras de la Peste; y ahí las hermanas de caridad distribuían las medicinas y las oraciones, paseándose con sus anchos trajes azules y sus anchos sombreros de lino blanco, como mariposas de salud.

A tal y cual distancia destacábase la columnata de un altar entre dos lechos, repletos de cirios humeantes, salpicados de lóbregos ornamentos, con sus paños blancos, sus reclinatorios de caoba y sus judíos pálidos abiertos en cruz...

Y ahí, al pié de cada altar, arrodilladas las hermanas de caridad, con sus anchos trajes azules y sus anchos sombreros de lino blanco, silabeaban con silabeo menudo sus oraciones, hundiéndose temblorosas en el soñoliento crepúsculo de la voluptuosidad...

Sobre cada lecho contraíase pálida una porción de carne enferma.

Y los enfermos débiles, estirando con rabia los convulsos miembros, torcían con gesto agrio la boca amoratada, ponían en blanco los hundidos ojos entre los arrebatos de sus vivísimos dolores, coloreándose violadamente y sacudiéndose sin fuerzas: fríos en la piel, ardientes en las entrañas: desesperados con la desesperación de la sed...

Y lo mismo los nobles que los siervos, los pequeños que los grandes, los ricos que los pobres. ¡¡Bendita sea la comunión de los enfermos...!!

El hospital era una bodega de carne apestada, que impresionaba ácidamente el sensorio más duro...

Y allí al fondo, destacándose, impávidamente, rígido, un Cristo abultado, con musculatura ruda y desesperada cabeza, abría sus redentores brazos sobre todas aquellas purificaciones de la carne...

Y entonces, cuando en el templo de la gran sacerdotisa Peste, realizábase la

sinistra apoteosis de una igualdad terrible, el histérico poeta de los apóstoles abrumadores, que descargaba la catapulta de Juvenal sobre las espaldas del monstruo, irguióse en esfuerzo supremo sobre su caliente lecho de enfermo, con musculatura ruda y desesperada cabeza, á manera del gran Cristo pálido; y gritó con grito convulso, entre los terremotos de la excitación más mórbida:

-Salve á ti, ¡oh Peste! porque tú igualas á todos los hombres...

NOTAS

- ¹ Aún inédito, mi trabajo de investigación y muestra antológica acerca del cuento peruano y su relación con lo siniestro *En la curva del espasmo*, explora lo concerniente a este género y propone una muestra de cultores del género, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad.
- ² De este último véase mi ensayo "Monte sin ánimas. Una aproximación a Clemente Palma desde Dmitri, su epígono". *Ajos & zafiros*. 3/4 (2002) 226-228
- ³ Tomo III, N° 14, de agosto de 1900
- ⁴ Apareció en el número correspondiente al 10/2
- ⁵ Fue publicado en el número del 3/3
- ⁶ Apareció en el N° 8 del año I del 16 de septiembre de 1897
- ⁷ Fue publicado en el tomo II, núm. 1, de mayo de 1900
- ⁸ Aunque fechado en 1894, apareció en la edición correspondiente al año I, N° 1, del 2 de marzo de 1896, pp. 16 - 17
- ⁹ Está fechado en 1893, pero se publicó en la edición correspondiente al año I, N° 8, del 16 de julio de 1896, pp. 182 - 3
- ¹⁰ Apareció en el diario *El Comercio* del 26 de febrero de 1903
- ¹¹ Fue publicado en *La Neblina*, N° 6 del 16 de junio de 1896, págs. 143 - 44
- ¹² Apareció en *La Neblina*, edición del año I, N° 18 del 18 de junio de 1896, págs. 364 - 5

BIBLIOGRAFÍA

AHERN, Maureen. «El cuento finisecular peruano, 1890–1910. Consideraciones y bibliografía». Tesis doctoral en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 1961.

BRAVO, José Antonio. *Fundadores de la narración en el Perú (Nacidos entre 1805 - 1905)*. Lima Fondo Editorial del

Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

ESCOBAR, Alberto (compilador). *La narración en el Perú [1956]*. Lima: Edit.-Letras Peruanas, 1957.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (compilador). *El cuento peruano. Hasta 1919*. Lima: Ediciones Copé, 1992.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel. *Los bobemios de 1886. Apuntes y recuerdos*. Tomo 9, vol. 2. Lima: Biblioteca de Cultura Peruana, 1901.

MORA, Gabriela. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos IEP (Lengua y Sociedad, 16), 2000.

MOREANO, Cecilia. «El primer cuento peruano: 'un amor en sueños' de Paulino Fuentes Castro». *Ajos & zafiros*. 2. (2000): 159-175.

MOSTAJO, Francisco (compilador). *Pliegos al viento: selección*. Arequipa: Minerva, 1958.

PALMA, Clemente. *Cuentos malévolos*. Barcelona: Imp. Salvat y Cía., 1904.

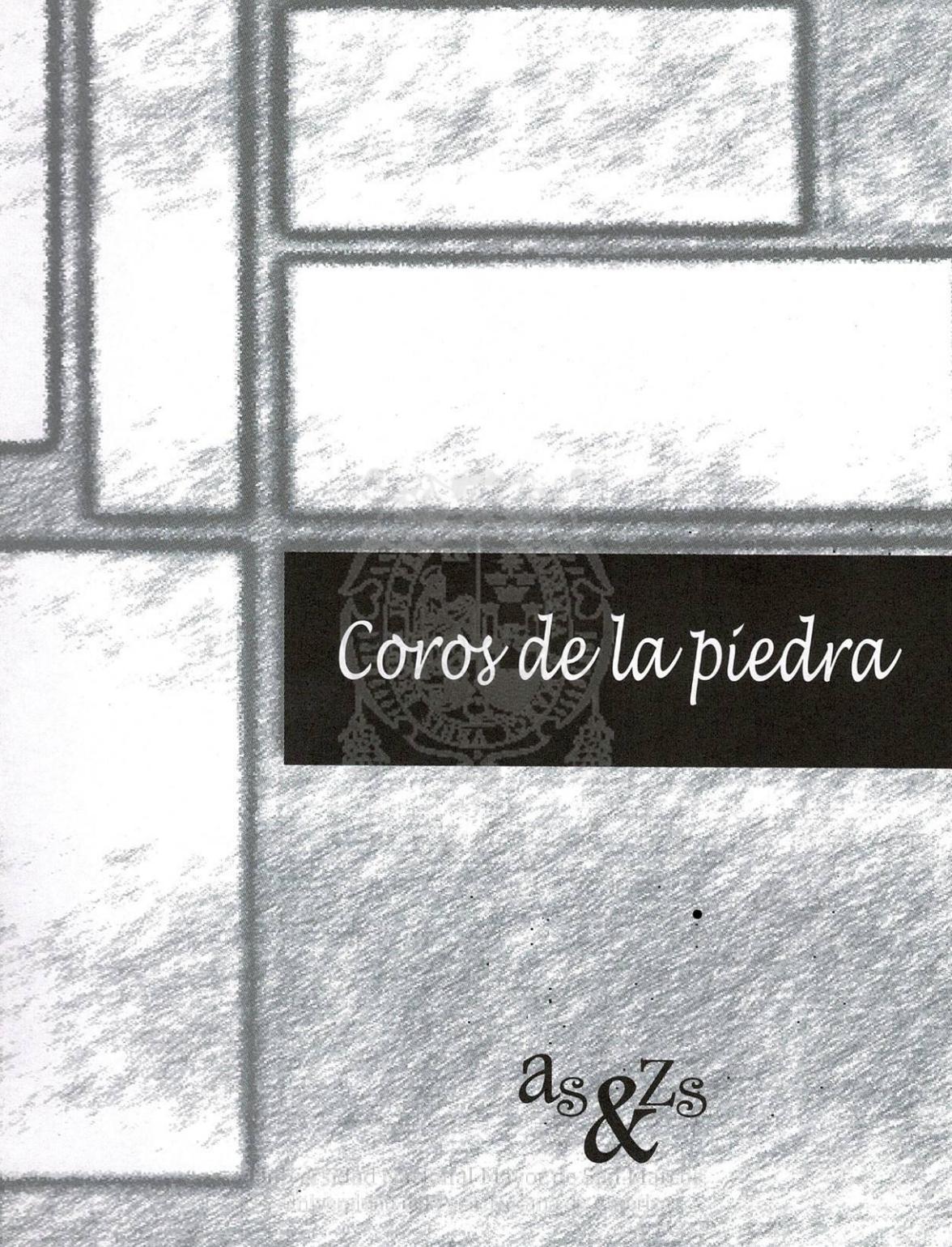
_____ *Cuentos malévolos*. París: Ollendorff, 1913.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. 4 tomos. Barcelona: Montaner y Simón, 1893 - 1896.

SUMALAVIA, Ricardo. «Alcances al cuento modernista peruano». *Favilla* II (octubre 2000). 71 - 72.







Coros de la piedra

as & Zs



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

SOMBRAS DE VIDRIO
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES 1989-2004

Valdivia Baselli / Portals Zubiato¹

LAS ARISTAS DEL GÉNERO: DISCURSOS DE GÉNERO Y POESÍA EN LA MUJER PERUANA CONTEMPORÁNEA Y FINISECULAR (1989-2004)

 Alberto Valdivia Baselli

1. INTRODUCCIÓN: EL GÉNERO DEL OTRO VISTO POR EL OTRO GÉNERO

Sea lo que fuere, cuando un tema es muy discutible
—y cualquier tema donde interviene el sexo lo es—
nadie puede esperar decir la verdad.

Virginia Wolf. *Un cuarto propio*

Plantear un acercamiento, desde la mirada de dos hombres, a la poesía escrita por mujeres, tomando en consideración esa postura activa como *masculina* frente a una poesía *femenina*, pareciera plantear una interesante e inédita conquista de un territorio desconocido. Sin embargo *el Otro* en ese ejercicio un tanto maniqueo no es un objeto de estudio fuera del ámbito humano ni excluyente del espacio masculino, es un referente del mismo espacio, con interpretaciones diferentes y diverso enfoque; diferencias en las que, sin embargo, ambas combinaciones cromosómicas (basándonos únicamente en el imperativo biológico) podrían incluso coincidir o *necesitar* coincidir. Recordemos, en Beauvoir, la tesis de necesidad de complemento en ausencia de armonía que entre los dos sexos se da como efecto de una marginación del componente femenino en el hombre:

La Historia nos muestra que los hombres siempre han ejercido todos los poderes concretos; desde los primeros tiempos del patriarcado, han juzgado útil mantener a la mujer en un estado de dependencia; sus códigos se han establecido contra ella; y, de ese modo, la mujer se ha constituido concretamente como lo Otro. Esta condición servía a los intereses económicos de los varones; pero también convenía a sus pretensiones ontológicas y morales. Desde que el sujeto busca afirmarse, lo Otro que lo limita y lo niega le es, no obstante, necesario, pues no se alcanza sino a través de esa realidad que no es él. Por ese motivo, la vida del hombre no es jamás plenitud y reposo, es carencia y movimiento, lucha. (Beauvoir: 139)

Al margen de dependencias o interdependencias (pero también definiendo por consecuencia estas categorías) los estudios de género que han pretendido determinar (y continúan en esa búsqueda) las distancias y las cercanías entre los géneros, entre sexo y género, entre el imperativo biológico y la construcción cultural, no han logrado determinar líneas exactas de *persistencia* o *ausencia* de un género en otro (o de un sexo en el otro género), probablemente porque no exista tal o porque las variables entre un espacio y otro son demasiado abstrusas, cambiantes o demasiado remitidas a relevancias individuales que resisten una norma general. Otra interesante posibilidad se abre desde las teorías alrededor del género que plantean que la dicotomía sexo/género es cada vez más endeble, por considerarse ambos conceptos construidos desde la cultura y no *per se* (ya que la noción de sexo innato es una construcción dada dentro de la cultura y producto de la historia, por lo tanto, interior a ellas). La foucaultiana Judith Butler asume, incluso, la noción del género circunscrita al símbolo construido sistemáticamente por la praxis histórica y, por lo tanto, modificado por ella y sensible a dichas variantes (Butler 1990). El postestructuralismo y el psicoanálisis asumen la identidad de género como una existencia históricamente inestable. El psicoanálisis lacaniano de Mitchell y Rose propone al género como un elemento adquirido a partir de las experiencias infantiles en torno al *complejo edípico* en el que el sujeto adquiere una subjetividad activa (masculina) o una pasiva (femenina) en el transcurso de la construcción de su personalidad (Mitchell y Rose 1985). Además, se plantea las propuestas a través de las cuales los sistemas de oposición binaria dejarían de tener sentido, pues se presupone que no existiría un real vínculo entre sexo y género (las mujeres podrían tener elementos de *masculinidad* y los hombres de *feminidad*); sin embargo, hemos debido plantear la búsqueda de la poesía escrita por mujeres como un retorno a la totalidad y, dentro de ella, a la ambigüedad que da como resultante un sistema humano en el que todas las categorías se entremezclan y construyen un ojo único que al mismo tiempo ve y es visto y (a diferencia del poema de Machado²) existe por ambas circunstancias:

Entre la unidad y la multiplicidad, el Uno y los muchos, hay una oposición que parece insalvable: el Uno no puede ser parte de los muchos pues en ese caso se desvanecería, convertido en uno de tantos; asimismo, si los muchos

se funden en el Uno, desaparecen. El Uno no puede ser sino uno; el muchos está condenado siempre a ser muchos. La oposición es absoluta y la tentativa por derivar a los muchos del Uno o la de fusionar en uno a los muchos viola a la lógica.

Sin embargo, desde Platón la filosofía pensó haber soldado esta fractura. Aristóteles, distinguió entre el ser y los entes o existentes. Todo lo que existe, sean hombres o animales o cosas, son modos o grados del ser. Así el Uno se salva. Quiero decir: subsiste, infunde ser a cada ente y a cada cosa. Y más: es la condición necesaria para que las cosas y los entes sean o existan. (Paz: 20)

El ser entendido de esa manera, el ser metafísico, permite una lectura andrógina de la poesía e, inclusive, permitiría una escritura en la misma categoría. Sin embargo este deslinde metafísico del problema de género no esquiva las sutilezas y aristas más interesantes del *encuentro con la mujer* que significa el proceso de análisis, estudio, compilación y antología de poesía de mujeres (femenina o no, según se siga determinada tendencia de género):

Lo que me interesa es establecer relaciones entre puntos muy distantes, relaciones muy inesperadas entre las cosas de que quiero hablar. En esta dificultad hay un interés, y en ese interés, una tensión que, para mí, es mucho más importante que el equilibrio estable de la armonía, que no me interesa en lo absoluto. La realidad se debe atravesar en todos los sentidos de la palabra... Quiero atraer al espíritu hacia una dirección a la que no está habituado, y despertarlo. (Breton: 224)

En ese deseo de *atravesar en todos los sentidos a la realidad* está inmerso el eje motor de nuestra búsqueda por el discurso de la mujer en general y en la poesía que ese discurso descubre durante los 90 en el Perú. La contraposición entre la tesis incluyente (Paz) de la totalidad genérica que hemos propuesto para la lectura (e, inclusive, escritura) de la poesía y la de la ambigüedad de nociones binarias en oposición sexo/género se armoniza en una tesis superior: la relatividad de las perspectivas posmodernas (e, incluso, desde una concepción relativa de lo *real* en Einstein) nos permiten cambiar el foco para conformar un estudio más completo de la poesía escrita por mujeres, desde la totalidad en consecuencias ambiguas de género hasta la particularización de las entidades genéricas de identidad.

Este ejercicio por verificar al ser, desde su dimensión poética, comienza desde el texto hacia el lector (y al metatexto del crítico) y, en el ejercicio de ese sistema activo, la identidad *real* o la edificación del *yo* dentro del género y fuera de él (en ambas tesis confluyentes para efectos del análisis), se construye desde mecanismos de representación. Tanto el lector (los investigadores y antólogos, en este caso) cuanto la escritora

(y, como medio y fin, la escritura) requieren de referencias coincidentes de respeto al código de asimilación de la experiencia poética, en la que se *dará* la construcción de esa identidad relativa a la perspectiva:

Solo es posible investigar adecuadamente un texto cuando la sensibilidad estética del lector puede transformarse en un instrumento más al servicio de la comprensión.

En cambio, cuando la sensibilidad estética del investigador no se adecua a las necesidades que impone una obra, es preferible que el estudioso descarte el intento de comprenderla y dedique sus esfuerzos a otra más afín a sus propias posibilidades. Por lo tanto, podemos decir que cuanto más variada sea la sensibilidad estética de un investigador, tantas más obras estará en condiciones de comprender adecuadamente. (Maldavsky: 47)

Así, los receptores de la obra serán los constructores de la identidad y de la noción genérica de esta, desde una perspectiva relativista, descubriéndola en la poesía, pero dentro de un sistema más amplio de totalidad que no excluye diferencias en sus interioridades. La identidad de representación emergerá (literaria, discursiva y genérica, como un todo de sutilezas del Todo) tanto en esas dimensiones de artificio y designio cultural cuanto en su versión de búsqueda ontológica, de pretensión y de pregunta sobre el ser. En estos cuestionamientos, preguntamos tanto por la mujer (y por lo tanto, por el hombre) cuanto por lo que podría definirse como mujer, al margen de los imperativos de su representación determinante o de caracterización de su poesía:

Lo idéntico se nombra a sí mismo con un pronombre de la enumeración: la serie de las equivalencias se definen por una suerte de redundancia atributiva, a nombre de la unidad; y, en consecuencia, tanto frente a lo distinto, que sería lo diferente, como a lo diverso, que sería lo indistinto. Quizá por ello el discurso forense entendió "identidad" como una ficción: la identidad se establece cuando una persona resulta ser aquella que se supone que sea; es decir, el sujeto es la representación de su imagen. (Ortega: 15)

Frente a esta problemática de identidad y género, de observados y observadores, de distancias e inclusiones, de construcciones e inexistencias, el abordaje a la problemática de la mujer a través de su poesía ha escapado de un *problema exclusivamente literario* a una problemática de definiciones, puesto que ningún estudio serio podría plantear una tesis coherente sin antes determinar su objeto de estudio.

Nuestro objeto de estudio es la poesía, empero. Además, la poesía escrita por mujeres. La poesía de mujeres en los últimos quince años, sin embargo. Creemos que

el objeto de estudio poético puede desasirse, en un plano de rigor valorativo, del referente genérico. El crítico y/o el antólogo, a pesar de lo dicho, no deberían eximirse de trascender a ese valor básico para descubrir en el discurso poético discursos híbridos y conexiones subalternas que nos remiten a las ciencias sociales y a la construcción filosófica y simbólica del mundo, a partir del lenguaje. En sentido estricto, la poesía escrita por mujeres no se diferencia de la de los hombres, en esa univocidad que bien ha resuelto Paz desde Aristóteles, pero no es posible (ni deseable) relativizar el componente genérico al momento de acercarnos al tejido poético de la producción femenina, al desarrollar sus mecanismos y sistemas de construcción, revelación y ocultamiento, en una *convivencia* literaria que permita la real vinculación, el enriquecimiento y el desarrollo simbólico en confrontación y/o íntima comunicación con el Otro que pretende la poesía:

La manera de presencia de la mujer como tal, aquello que hace posible intentar conocerla, no es una percepción, ni una experimentación, ni una serie de observaciones que pueden reflejarse en estadísticas, sino antes que todo eso, una relación personal. El hombre puede saber algo de la mujer en la medida en que *convive* con ella; y lo que puede lograr depende de la pluralidad, continuidad, intensidad, multiplicidad de dimensiones de esa *convivencia*. (Marias: 16)

2. LA POESÍA Y LAS MUJERES: ¿POESÍA MUJER O MUJERES EN POESÍA?

Todo hombre se crea una mujer, en la cual se encarna a sí mismo en su propia culpa. Pero la mujer no es ella misma culpable; se vuelve culpable por la culpa de los otros, y todo aquello por lo cual se condena a una mujer debería ser puesto en la cuenta del hombre.

Otto Weininger

La poesía escrita por mujeres (y la particularidad peruana se incluye en el canon) ha debido romper con premisas semióticas, construcciones sociales e imperativos morales para permitir su eclosión y desarrollo. En el Perú, como tradicionalmente en el resto del globo, la poesía escrita por la mujer ha sido analizada y compilada por analistas hombres. Tanto el ejercicio de la poesía cuanto el de la crítica en este sentido puede obedecer, hasta cierto punto, a las restricciones de acceso a la lectura que se verifican en las estadísticas que nos alcanzan François Furet y Jacques Ozouf, por un lado, y, por otro, Roger Schofield, en las que verificamos que “en la Francia revolucionaria, cerca de la mitad de la población masculina

leía y aproximadamente el 30% de las mujeres” y “hacia 1850 en Gran Bretaña un 70% de los hombres y un 55% de las mujeres leía” (Cavallo y Chartier: 542). Los índices de alfabetización a finales del siglo XIX pueden advertir de una tendencia que, sin embargo, no será gratuita al verificar que las mujeres no toman una participación activa e importante en la literatura peruana hasta finales del siglo XX, refiriéndose, exclusivamente, a la presencia cuantitativa.

A pesar de hacer uso de referentes externos a nuestra realidad (que se condicen con los peruanos) y recordando que los referentes de literatura escrita por mujeres asumidos por la poeta peruana durante el siglo pasado fueron, en su mayoría, extranjeros³, esta literatura no tiene ni siquiera a finales del siglo XX y a inicios del presente una presencia equitativa (una vez más, cuantitativamente) que la de los hombres: los poemarios publicados por mujeres en los quince años que ocupan la selección de este estudio antológico (1989-2004) superan apenas el ciento en contraposición de los libros publicados por hombres que fácilmente duplican, por lo menos, esa cifra.

La poesía que escriben las mujeres en el Perú ha desarrollado las categorías trabajadas por los discursos de género y podrían coincidir todas, inclusive, en el periodo señalado. La poesía más reciente, escrita por mujeres, ha desovillado la esencia de la gran mayoría de los enfoques posibles que los discursos de género podrían plantear para catalogar su discurso poético: desde la reafirmación de la identidad corporal (Rivas, Troiano, Yunis) hasta la poética más lejana al imperativo de género (García, Delgado, Flores). En la mitad de esa distancia todos los coros se abrazan y se diseminan por los versos: cada planteamiento genérico ubica su traducción poética en las representantes de la poesía última del segundo milenio en el Perú.

La mujer, tradicionalmente vista como representación más que como sujeto activo de representaciones, ha debido romper con el mito de su semiótica y trascender a los tres aspectos que, según Cirlot, apoyándose en Jung, el imaginario colectivo plantea: “sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; *Magna mater*, o amada o ánima” (Cirlot: 320). Jung propone las tres nociones de mujer que han prevalecido en el inconsciente colectivo (del hombre, podría indicarse, aunque, como consecuencia, también de la mujer como autorepresentación) en las que la representación femenina (impulsiva, Eva; afectiva, Elena; intelectual, Sofía; y moral, María) se asienta para ser objeto de construcción por parte de otros.

El cuerpo femenino ha ejercido una fascinación continua y múltiple en la cultura occidental. Arte, mito, política, religión y anatomía ahondan en el tema del cuerpo femenino como lugar de reproducción sexual, organización del

parentesco, división del trabajo, regulación de la sexualidad y estética. El cuerpo de Eva ha sido considerado tanto la esencia de lo sublime como la condensación de la suciedad peligrosa. Cielo e infierno habitan, recubren, abarcan y expresan el cuerpo femenino. (Castro-Klarén: 123)

Las poetas del concierto finisecular peruano han demostrado someterse a ese paradigma o someter el paradigma para reconstruirse como entidades femeninas y, por lo tanto, como nuevos símbolos o replanteados. La mixtura que permite una apertura de género más fuerte desde mediados de siglo pasado en el mundo (y, al parecer, desde los 80 en el Perú) se ha coronado en una actitud exploradora de esas dimensiones personales (e incluso, cuestionadora de ellas) en los años 90 (recordemos al grupo *Noevas* que se formó y editó en los 90 libros de poetas, como Violeta Barrientos, que planteaban esta confrontación con la tradicional representación femenina, incluso, desde el nombre de su agrupación) y en el tercer milenio. Muestra de esta ruptura con la simbología tradicional y apropiación del "objeto femenino" por el sujeto femenino en el poema es la poesía de la ya mencionada Barrientos, Grecia Cáceres, Giulliana Mazzetti o Montserrat Álvarez en *Zona dark*:

Oh, nosotros tenemos que trivializarlo todo
ustedes saben
para qué malgastar miradas demasiado profundas
en las cosas
yo no he nacido para que me tomen el pelo
si veo a una mujer echo mano a sus senos
bruscamente arremeto
contra su pelvis no me importa si tiene la nariz
corta o larga si sus ojos están
abiertos o cerrados: yo he aprendido a tomar las
cosas por asalto (21)

El replanteamiento de la mujer como concepto por la propia mujer en el discurso poético de las poetas de los 90, en contraposición con algunas que reafirmaban la condición femenina de referente en los 80, no ha agotado el desarrollo de una poética acorde con las aperturas prismáticas de los 90, que incluso tuvo su germen en algunas poetas poco vindicadas de los 80 (Chocano) y otras aventuras más individuales de décadas previas (Portal, Varela, Bustamante, Ordóñez, Beleván). Sostenemos que esta apertura más colectiva en los 90 es su punto de partida (aún demasiado pobre, sin embargo, y sin garantías de mantener ese desarrollo temático y actitudinal).

La actitud de ruptura con estos cánones de la noción femenina, la diversidad de registros poéticos, la confrontación con la noción de referente poético más que de poeta activa y, como veremos en la selección, la gran calidad de algunas poetas que iniciaron y desarrollaron su devenir poético público durante los 90, demuestran que el inicio de una apertura se ha dado, pero, como se dio –hasta cierto punto– en la década de los 80, puede fácilmente truncarse o dispersarse para no llegar a espacio concreto en relación con su punto de partida.

3. EL DISCURSO DE GÉNERO EN EL PERÚ Y LA POETA PERUANA

La tradición literaria peruana no ha sido muy proclive a los estudios de género, como bien lo ha señalado Velázquez Castro, indicando que los trabajos críticos que ocupan esa dimensión han tenido desarrollo bastante tardío, con ejemplos de publicaciones notables y sistemáticas en los años 90 (Velázquez Castro: 217-218). Tradicionalmente, la noción de género y de la poeta en el Perú ha soportado una mirada poco lúcida y bastante tendenciosa frente a los planteamientos que requerían definir o plantear tesis entre literatura y género, entre poesía y poeta mujer. Si a esto se agrega que el mayor desarrollo de los discursos de género es un producto reciente, y que también el prejuicio y las definiciones ambiguas y tendentes a relacionar directamente sexo y género como dicotomías indisolubles han sido patentes y fundamentales escollos para formular juicios de valor sobre la poesía de las mujeres en el Perú y definirla, podremos completar un panorama crítico de los estudios literarios poco auspicioso para la poesía escrita por mujeres y mucho más para cualquier tesis de replanteamiento teórico sobre la misma:

La poetisa es hasta cierto punto, en la historia de la civilización occidental, un fenómeno de nuestra época. Las épocas anteriores produjeron solo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, pues se contentaba con ser una variación de sus temas líricos o de sus motivos filosóficos. La poesía que no tenía el signo del varón, no tenía tampoco el de la mujer –virgen, hembra, madre—. Era una poesía asexual. En nuestra época, las mujeres ponen al fin en su poesía su propia carne y su propio espíritu. La poetisa es aquella que crea una poesía femenina. Y desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de todas las literaturas. Su existencia es evidente e interesante a partir del momento en que ha empezado a ser distinta. (Mariátegui: 322-323)

Si bien es cierto que Mariátegui no le resta total mérito a la poesía escrita por mujeres (por lo menos, a la que él asume como poesía de mujeres, es decir, “femenina”) sí subordina su valor e, incluso, su propia existencia a la “diferenciación espiritual de la del hombre”. Mariátegui estaba muy lejos de los discursos de género que cuestionan la oposición sexo/género y también muy lejos de esa misma dicotomía que los

asume interdependientes. La existencia de “poesía masculina” escrita por mujeres es un planteamiento de los discursos de género; sin embargo, Mariátegui no se plantea el valor de esa poesía escrita por mujeres con rasgos “masculinos” (que simplemente hacen referencia al devenir poético del canon). Asume, equivocadamente, que los temas líricos o los motivos filosóficos de la poesía son exclusivamente masculinos (y por lo tanto, rasgos de una poesía masculina) excepto cuando refieren directamente aspectos “femeninos” en su discurso.

Ya Sánchez, cuatro décadas después, había señalado (sin acusar directamente el caso Mariátegui) el absurdo de una constitución taxonómica de la literatura en virtud a “características genéricas” y, por lo tanto, aboliendo su valoración a partir de esta referencia de identidad: “Fue con los románticos con los que, desatado nuevamente el sentimiento, se abrieron nuevas oportunidades para la poesía y la narración femeninas (suponiendo que la literatura tenga sexo, lo cual es un disparate ritualmente aceptado) (Sánchez: 173).

Sin embargo y a pesar de alguna mirada de cierta lucidez en esta perspectiva, el problema de confusión de género propuso en el Perú una noción de poesía escrita por mujeres subordinada a la ruptura con los temas usuales (“masculinos”) o de la tradición poética occidental, la misma idea que planteó equivocadamente una “generación poética femenina de los 80” por agrupar algunas voces que refirieron en su construcción poética la referencia al género propio.

Es palmario que a la poeta no se le ha permitido el ludo verbal en lo que se refiere al género: si refiere en su poética el recurso al elemento sexual *necesariamente* está haciendo poesía femenina o necesariamente está incluyéndose dentro del discurso de género o, peor, construyendo un legítimo discurso propio (Reisz 1994). Uno de los problemas mayores que esta equivocada noción de género/sexo/escritura ha provisto a los estudios literarios peruanos ha sido el de la devaluación de la poesía que las mujeres publicaron en el Perú. Es cierto que, durante el siglo XX, al igual que en el espacio de los hombres, la poeta peruana ha tenido grandes momentos y momentos pobres (generalmente, al igual que los hombres, con altos representantes individuales y más o menos aislados); sin embargo, el desconocimiento, el prejuicio y la pobre noción de género ha llevado a nuestros críticos e historiadores literarios a una marginación parcial de la poesía escrita por mujeres o a juicios de valor totalmente despropositados como el de Núñez en el 38:

Las poetisas están, en gran mayoría, adheridas, con bastante heterogeneidad de valores, a la línea tradicional. Acusan muchas de ellas, poca evolución espiritual y cierto apartamiento de la cultura literaria que determina, de una parte, que no sepan distinguir aquellos módulos ya concluidos y cultivados hasta la saciedad por meritorios poetas de otras épocas, de aquel margen de características también tradicionales que pueden merecer aún hoy un cultivo y un aprovechamiento dignos de aprecio. De otro lado, no existe en ellas, un estricto criterio de selección estética y el desborde sentimental prima con su cortejo de banalidades, de arrobamientos, de lugares comunes y de imitaciones demasiado saltantes de poetisas americanas de alta valía como la Agustini, la Ibarbourou y la Storni. (118)

Todo lo señalado por Núñez, hacia 1938, podría en una importante medida ser atribuido a la poesía escrita por hombres, en la que también encontramos numerosas muestras de los mismos errores poéticos que él señala. Podría asumirse que las pocas poetas de valía de aquel entonces (Portal, Recavarren) no estaban dentro de las referidas en los errores que Núñez enumera (a pesar de que Núñez generaliza, dice: "no existe en ellas, un estricto criterio de selección estética y el desborde sentimental prima con su cortejo de banalidades..."); sin embargo, lo grave de las apreciaciones de Núñez es que asume como característica de la poesía escrita por mujeres aquello que no es exclusivo de ellas en aquel periodo.

Curiosamente este efecto negativo que tuvo la incompreensión de género y la ausencia de planteamientos en la discusión de este tipo en el Perú produjo, hacia los años 80, un efecto antitético: la invención de una generación poética femenina y la sobrevaloración de los discursos poéticos que se adecuaran a la noción que Mariátegui proponía como "poesía femenina" y, por lo tanto, la única poesía que las mujeres podrían producir de valor o interés.

4. CRONOLOGÍA PRECEDENTE: ERRORES EN LA NOCIÓN MATER POETICAE



El pánico que invade al sujeto (masculino) frente a este teatro expresa el terror de que, detrás de muchas máscaras, que caerán una a una como las capas de una cebolla, no haya nada, ningún secreto femenino último.

Slavoj Žižek

La señalada sobrevaloración e invención de “generaciones” poéticas ha obedecido a una tendencia equivocada de algunos críticos por diseñar una periodización lineal de referentes: el tiempo sería determinante para definir precedentes, influjos e influidos (incluso en periodos tan breves como un año). La noción de lo que hemos querido llamar *mater poeticae* (“madre de la poesía”, “madres” e “hijas” poéticas, sujetos poéticos “parteros” de una tradición posterior) ha sido clave para los analistas históricos de la poesía hecha por mujeres en el Perú. A pesar de que no se ha estudiado ni se han vinculado sustancialmente los referentes temporales de las mujeres de otras épocas literarias peruanas, desde Magda Portal hasta Carmen Ollé, ni se han vinculado influencias entre las poetas de los 50 (Blanca Varela, Fonseca, Ferrer), ni las de los 60 (Eguren, Allison, Helfgott, Bustamante, Westphalen, Briceño, Ibáñez, Thorne, Bejarano), sí se ha construido una línea de referentes entre las poetas de los 80 (sobre todo Silva Santisteban, Dreyfus, Pollarolo, Robles, Alba, Di Paolo, Sui-Yun⁴) y, asimismo, se ha buscado el germen de esa iniciación en poetas de los 70 y su borde (María Emilia Cornejo y Carmen Ollé). A pesar de haber sido signadas algunas poetas anteriores como “creadoras de una tradición de poesía escrita por mujeres”, nunca se describió un vínculo ni lo suficientemente sólido ni razonable, en el sentido de la *mater poeticae* entre ellas, puesto que tampoco lo había:

Cada una de las poetas de las que nos venimos ocupando [Bejarano, Bustamante, Thorne, Varela, Westphalen, Portal, etcétera] han sido creadoras de algún modo de una tradición como Magda Portal por su actitud emblemática o como Blanca Varela por la consecución de un estilo muy personal. (Martos: 49)

Es importantísimo redefinir, en contra de la idea de las *mater poeticae* hegemónicas y determinantes, este planteamiento con uno de simplemente “referentes”, incluso circunstanciales. Es verificable que todas las figuras precedentes de los 80 y 90 han sido influencia importante (dependiendo de cada individualidad influyente e influida) de las poetas posteriores; que estas figuras (sobre todo Blanca Varela, única poeta del siglo XX peruano puesta en real valor) de la poesía peruana han resultado punto de partida y validación de género, además de revolución estilística (sobre todo en Varela) en sus aportes estéticos. Empero, el sistema de influencias es, en esta tradición poética de mujeres, demasiado ambiguo como para signar compartimentos estancos en un riesgo poco razonable. Sería maniqueo reducir los trabajos de estas figuras como estigmas a representar referencias del poder creador de la mujer, al margen de evidentes influencias específicas, poéticas, estilísticas; sin embargo, sería igualmente simplista erigirlas matronas, parteras, figuras “emblemáticas” creadoras de una “tradición específica”. Puesto que como toda poesía, mixta, interrelacionada siempre y retroalimentada de múltiples fuentes y siendo fuente múltiple de muchos alimentos, la poética que devino en las últimas décadas del milenio se nutrió, a nivel estrictamente poético, tanto de ellas cuanto de poetas hombres y de referentes extranjeros:

Cuando [Antonio] Cisneros pregunta si reconocen en alguna autora peruana el antecedente de su trabajo, [Patricia] Alba responde:

Viéndolo bien, nuestro auténtico punto de partida no sería una poeta, sino un poeta como César Moro. Para él también el objeto amoroso es masculino. Su poesía es, en mucho, una referencia fundamental. Un complejo físico, psicológico, afectivo, sexual. La idea de la totalidad. (Dreyfus: 60)

No es desatinado, inclusive, hablar de la influencia de las poetisas de la generación del 70, 80 ó 90 en unas Varela o Bustamante, por ejemplo, posteriores al inicio de su trayectoria poética. En teoría de influencias literarias no hay, como sabemos, influjos sincrónicos.

5. **MATER POETICAE Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO 80**

A partir del final de la década del 70 se inicia uno de los fenómenos idealizadores más extraños y polémicos del devenir inscrito en la poesía de la mujer peruana. El fenómeno en el que un grupo de poetisas tratarían en su poesía el tema de su circunstancia de género y hablarían, sin escrúpulos, de sus conflictos más excluyentes en relación al cuerpo femenino y al fenómeno femenino *per se*; siguiendo a Mariátegui: una *poesía femenina escrita por mujeres* y, por lo tanto, una poesía interesante y válida.

En el análisis de la gestación de este fenómeno de liberación y búsqueda de la identidad femenina a partir de la muerte de la década de los 70 y toda la década de los 80, se ha pretendido signar a Carmen Ollé, con *Noches de adrenalina* (1981), como punto de partida consolidador de la mirada femenina ante la búsqueda de la mujer como ente genérico y corporal (condicionado y enriquecido por un cuerpo con características diferenciales, al margen del hombre y al margen de cualquier entidad biótica), construyendo, por primera vez, con lucidez y proyección, una poética experimental, intelectual —dotada de yuxtaposiciones e intertextualidad—, como una reflexiva poetización de una postulación ensayística de la “problemática de la mujer” en voz lírica e intimista.

La aparición de *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé en 1981 tuvo un significado diverso: el ritual de la ruptura. Diez años antes Ollé había formado —si bien discretamente— parte del grupo iconoclasta *Hora Zero*, pero nadie hubiera podido señalar que ella iba a ser la poeta más audaz y más impúdica de los años ochenta. Esta afirmación es válida no solamente considerando a la poesía escrita por mujeres sino también a la escrita por hombres. Ollé es una precursora de las poetisas que la han seguido en el tiempo. Ciertamente es que un ojo cuidadoso puede ver en sus versos un empapamiento tal vez excesivo de los puntos de vista de Bataille, pero es verdad también que Ollé es atrevida y por eso original. . . . Por antonomasia Ollé es la señaladora del cuerpo, del propio y del ajeno, no para mostrar la belleza de sus proporciones y de las formas, sino para evidenciar la complejidad de su funcionamiento.” (Martos: 49-50)

La salida en 1981 de *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé (1947) será el punto de partida de toda una corriente poética femenina que expresará su anticonformismo con la sociedad machista, el cuestionamiento de los valores morales vigentes a través del tema erótico (Forgues 1991: 30)

La audacia mayor señalada por Martos en Ollé no solo implica una sobrevaloración de la poeta (su "audacia" acapara toda una década de poetas hombres y mujeres, a pesar de que su planteamiento puede rastrearse fácilmente, como él mismo señala, en postestructuralistas como Bataille, el que, además, desarrolló un discurso de género) implica, también, implícitamente la construcción de otro "hito" representativo de la poesía en eclosión que tendría su cúspide en los 80, poesía seguida desde esa audacia por otras "hijas" de la tradición iniciada por Ollé, ya que Martos y Forgues la plantean, uno, como precursora y, otro, como punto de partida, de las poetas que la han seguido, en esa noción de periodización lineal, en el tiempo.

Ollé, sobrevalorada de esa manera, fue limitada en sus posibilidades de aquilatación real, que desde una perspectiva menos maniquea podría haber sido signada como una de las mejores muestras de un tipo de *incunable* (en el sentido etimológico) de uno de los discursos de género traducido en discurso poético. Sin embargo, la crítica afortunadamente puede replantear sus códigos y reordenarse.

Dotada de una capacidad intelectual ecléctica y sincrética de las más ricas, *Noches de adrenalina* configurará un experimento poético-racional de interesante reflexión sobre la condición femenina (desde el deterioro hacia la potenciación de su volición como mujer por encima de la simple clasificación) y las innumerables posibilidades creativas que este hurgamiento personal postula. Sin embargo, ni fue la única ni por ser la primera por publicación tendría que ejercer la hegemonía del referente. *Noches de adrenalina* (ni siquiera Ollé, el libro) tuvo el *privilegio* de ser un libro novedoso (por publicación y planteamiento) pero no iniciador sino sintomático de esas múltiples y amorfas influencias alimentadoras y retroalimentadoras en un contexto de poetas ya con conciencia de los discursos de género y de corrientes feministas en boga. *Noches de Adrenalina* conforma un libro clave para una comprensión del fenómeno en conjunto, pero no un arquetipo ni un hito fundacional, posible de ser mitificado por encima de la poetas de su propia generación.

Por su parte, el supuesto magisterio de Ollé resulta incluso más arbitrario, si atendemos a las fechas de publicación. Aún cuando en apariencia sea más fácil detectar su presencia entre las *audaces*, a partir de los versos de *Noches de Adrenalina* que Silva-Santisteban y Dreyfus toman como epígrafes para sus primeros libros. ¿Empatía

o tutelaje? Pues los críticos optan por lo segundo y cometen un flagrante anacronismo. No olvidemos que al menos los primeros textos de Alba y Dreyfus, aparecen en revistas como *Sic*, *Macho cabrío* y *Trompa de Eustaquio*, que circulan entre el 79 y el 80. Esto es, cuando Ollé vivía en París y su primer libro estaba todavía inédito. (Dreyfus: 62)

Es importante señalar que Forgues, en una reciente publicación, reitera su valoración y taxonomía y contesta al argumento descalificador de Dreyfus sin agregar ningún planteamiento repensado:

El caso de Mariela Dreyfus es aún más sintomático, pues al mismo tiempo que cuestiona la inserción de su poesía en el marco de una corriente erótica iniciada por María Emilia Comejo y formalizada por Ollé—mantengo el juicio piense lo que piense Dreyfus—pretende situarse en el mismo plano de fundación de Comejo y Ollé. (Forgues 2004:19)

Como lúcidamente ha planteado Mariela Dreyfus (sin plantearse como “fundadora”), la crítica (en el germen de Martos y Forgues) ha pretendido signar una fórmula de *mater poeticae*, fenómeno que ella denomina irónicamente de “mamá es hijas” (Dreyfus 1999: 62), en la instalación del paradigma por María Emilia Cornejo y la praxis primera de este paradigma por Ollé. El caso de esa instalación es más endeble aún, puesto que la escasa difusión y la publicación póstuma de la poesía reunida de Cornejo (ocho años después que *Noches de adrenalina*, en 1989) impiden una teoría sustentada de influjos, ni siquiera a través de Ollé, puesto que sus postulados (ya fue anotado, con razón por el mismo Martos), planteados desde la filosofía y discursos de género más obvios y metatextuales que los actitudinales de Cornejo, impiden siquiera la simple sugerencia de un magisterio real.

María Emilia Comejo, era, cuando murió en 1972 y tenía sólo 23 años, la figura más prometedora de la poesía femenina. Por desconocerse mayormente su escritura, pocos saben que es ella la iniciadora de la nueva corriente del erotismo de la poesía en el Perú. Desperdigada en revistas, o conservada celosamente por sus familiares cercanos, su escritura sorprenderá sin duda a muchos cuando se publique su libro póstumo. Comejo tiene una renovada rebeldía frente a las convenciones patriarcales de la sociedad. . . En la tradición femenina, María Emilia Comejo cumple un parecido rol al que tiene en la poesía de los varones Javier Heraud. Es una mujer emblemática que en su corta vida escribió algunos textos verdaderamente antológicos y que anunciaban ya mejores logros. (Martos: 51)

La temprana muerte de María Emilia Comejo (1949-1972) ha privado sin duda a la “poesía femenina” de una de sus voces más auténticas y prometedoras. Si se conoce su poema “Soy la muchacha mala de la historia” antologado por Alberto Escobar, el resto de su poesía ha sido hasta la fecha poco divulgado. (Forgues 1991: 15)

Si María Emilia Comejo se ha convertido en figura emblemática de la poesía escrita por mujeres —igual que Javier Heraud, el poeta guerrillero muerto con las armas en la mano 1965, en el caso de la poesía escrita por

varones— no es tanto en mi opinión, como se ha sostenido algunas veces, por haber desaparecido en plena juventud, como porque los poemas que publicó en vida anunciaban algo nuevo. Algo nuevo por el malestar y rebeldía, empapados de ternura, que expresaban sus versos frente a la sociedad en la que le había tocado vivir, a las convenciones sociales y al tabú del sexo. (Forgues 2004: 103)

La poesía de Cornejo, mantenida durante los 70 y los 80 casi de manera clandestina (un puñado de poemas publicados en 1970 en la revista *Gesta* y tres poemas publicados en otra revista de poca difusión, *Eros*, en 1973), no podría influir más allá de sus posibilidades reales de recepción⁶. En todo caso, asumiendo un posible influjo, los pocos poemas publicados en vida por Cornejo plantean una construcción poética subversiva por actitud y no por planteamiento poético, valor que sí podríamos aceptar parcialmente en Ollé (recordando que varios postulados de *Hora Zero* fueron incluidos en su *constructo* poético y que Ollé tomó prestados muchos artilugios de la vanguardia de los años veinte y treinta, en ese momento, ya trasnochados, empero). A partir de la publicación, en 1989, de *En la mitad del camino recorrido*, poesía reunida de Cornejo, pudimos hacer un análisis más certero de su capacidad poética. Reducimos esta posible influencia (y solo posible) a un tenor de actitud, puesto que la poesía de Cornejo ha demostrado, en una lectura menos apasionada que la de Martos y Forgues, el no tener mayor trascendencia poética o estética. Dreyfus señala que habría que leer la poesía reunida de Cornejo “sin desmerecer la factura lograda de ciertos textos”⁷ (62), Escobar (1973) la incluye en su antología como promesa (sin contar con todos los textos publicados en 1989, es decir, sin capacidad real de valoración del *corpus* poético), Tamayo simplemente la menciona dentro de la poesía del los 70 (1993: 1006) y, para enfatizar la intrascendencia que Cornejo ha significado en el concierto hispanoamericano, Oviedo ni la nombra en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, a pesar de sí nombrar en un par de líneas a Carmen Ollé (2001: 470).

Sabiendo que lo signado podría referirse únicamente a diferencias de críticos en recepción de una poeta, no debemos dejar de lado, para analizar la real calidad poética de Cornejo, el imperativo mariateguista de *validación de la poesía femenina* en confrontación con las características “femeninas” que la poesía de Cornejo sí exhibe en los poemas dados a conocer en los 70 y que facilitaron el aplauso y/o la aceptación de críticos aún permeables a la poesía desde su imperativo genérico de validez:

Podemos empezar diciendo entonces que la poesía de María Emilia Cornejo es femenina, porque su obra expresa formas ligadas a su posición como mujer en la sociedad patriarcal. La voz que se expresa en sus textos construye una identidad en conflicto, enfrentada por lo que debe ser una mujer y lo que ella es y afirma ser. (Huamán: 30)

En 1989 se publica *En la mitad del camino recorrido*, libro póstumo que debería demostrar la calidad prometida por sus mayores promotores y, además, sus posibilidades de validación como *mater poeticae* de una "generación" (una década) entera. El libro, sin embargo, solo demuestra el fiasco. Por encima de cualquier pretensión poética o estética que, en Cornejo es generalmente artificial y carente de importantes recursos expresivos, lo único rescatable en Cornejo fue su postura contestataria y aguerrida frente a las normas de "decoro y silencio" que ante la sexualidad personal y la intimidad corporal la sociedad patriarcal sugiere mantener. La poesía no está desasida de sus sistemas de incursión histórica y contextual, pero su texto debe ser lo suficientemente sólido como para superar una época o una circunstancia.

No me parece afinado abandonar el objeto científico, sino, por el contrario, aceptar las peculiares condiciones que nos impone nuestro objeto de estudio, para determinar, por un lado, el grado de elaboración y coherencia de la obra, y, por el otro, su poder expresivo, innovador, respecto de los signos ya consumidos. Al efectuar este doble abordaje que supone un análisis intraestructural (dentro del sistema de signos de la obra) e interestructural (confrontando los sistemas de signos de la obra con los exteriores a ella), nos encontraremos con una sorpresa: descubriremos que el logro alcanzado en la elaboración y la coherencia interna en un nivel estético posee una relación de mutua implicación con el logro alcanzado en el intento de renovar un sistema de signos que evidencia ya agotada su capacidad expresiva. (Makdovsky:48)

Sucede con Cornejo ese abismo interestructural/intraestructural. Su manejo simbólico se empobrece al confrontarse con una estructura externa a la del poema en sí: los referentes manidos y, en algunos casos, demasiado obvios para *innovar* poéticamente se destruyen ante su ropaje de estructura confesional y contestataria. Se diría que el sistema de tonos actitudinales son rescatables pero no en relación con sus construcciones signícas internas, pues colapsan al confrontarse con las estructuras externas que las descubren faltas de *creación*, riesgo poético e innovación estética: "Creemos, efectivamente, que no basta violar el código para escribir un poema. El estilo es falta, pero no toda falta es estilo." (Cohen: 201)

Otros analistas más recientes han, sin embargo, mantenido el mito de Cornejo, Ollé y la "generación del 80" como parte de un *status quo* asumido sin ningún sustento argumental.

Cabe llamar la atención sobre la trascendencia de las voces femeninas de la generación del 70. La notable floración de la poesía escrita por mujeres en los años 80 y 90, sin desconocer resonancias de las voces mayores (sobre todo, Blanca Varela), ha tenido como ejemplos desencadenantes a dos poetas de la Generación del 70: María Emilia Cornejo y, en particular, Carmen Ollé. (González Vigil: 29)

A pesar de lo notado, la llamada “generación del ochenta” ha persistido dentro de las categorías de antólogos e historiadores de la literatura peruana del siglo XX. Algunos investigadores ya han verificado lo obvio, es decir, que ni todas las poetisas de los 80 trabajaron la identidad erótica del cuerpo como parte de su enfoque poético, ni cada uno de los libros de cada poeta significó una partícula de la unidad erótico-poética de su trayectoria: la mayoría de las poetisas mostró las aristas de la verdadera creadora (Chocano en *Estratagema en claroscuro*, Silva Santisteban en *Ese oficio no me gusta*, Rosella di Paolo en *Continuidad de los cuadros*, Patricia Alba en varios poemas de *O un cuchillo esperándome*, por dar algunos ejemplos.). La generación temática (erótica) del 80 es cada vez más fragmentaria y menos nuclear de lo que ha, estructuralista y apasionadamente creído, la periodización usual:

Pero la poesía de Cornejo, ni la de Ollé, ni la de Silva Santisteban o la de Dreyfus, es solo erótica. Tal vez suceda que al catalogar a la poesía femenina de poesía “erótica”, como exacerbación de los sentidos, se esté nuevamente resemantizando lo femenino y si ya no remite a lo trivial, sentimental o afectivo, ahora se convertirá en un sinónimo de erótico, corporal, sensorial. (Huamán: 40)

Notemos, además, que Forgues recientemente replantea su discurso y, en contra inclusive de lo planteado por Martos, señala también la heterodoxia temática de las poetisas de los 80. En el capítulo “La vertiente erótica” de su libro *Plumas de Afrodita*, luego de enumerar a Cornejo, Ollé y a las poetisas de los 80, según el autor, incluidas en su categoría, señala que “conviene aclarar no obstante para ser completos que estas poetisas no se mantendrán en esta sola línea de creación” (2004: 51), rompiendo el erróneo paradigma de la cohesión temática de las poetisas de los 80.

Es evidente, por lo expuesto, que ni hubo una gestación simplista de generaciones temáticas ni hubo matronas de una estructura de discursos de género durante la década del 80 en el Perú, simplemente existió poesía escrita por mujeres con, en algunos poemas y libros (y no totalmente, incluso), temáticas de identidad, trabajo estético y expresivo del cuerpo: la toma de la mujer como signo y metáfora por la misma mujer que escribe y gesta su poética y teoría simbólica. El referente de Ollé no es tal, es simplemente una más de las poetisas de la década del 80, con un libro valioso, por razones diferentes a las usualmente referidas. Los discursos de género, los planteamientos y cuestionamientos que estos discursos plantearon durante la citada década y la del 90 sí tuvieron eco, sin embargo, en el discurso poético de la mujer en el Perú; discursos variados que, asimismo, se amplificaron (inclusive, por ejemplo, en el trabajo del sujeto homoerótico en poesía) durante los años finiseculares y el inicio del tercer milenio. Por ello hemos escogido como punto

de partida de nuestra selección poética el año 1989, año de la publicación de la poesía reunida de María Emilia Cornejo, como el hito paradigmático de la destrucción de un mito y sus consecuencias en todo lo asumido como moneda corriente por el *establishment* literario en el Perú.

6. PERIODIZACIÓN

Es obvio que no todos habitamos el mismo tiempo.

Ezra Pound

Periodizar el sistema último de la poesía peruana escrita por mujeres desde 1981, fecha del pretendido inicio de la poesía "de identidad" (que no incluyó a toda la poesía escrita por mujeres en los 80) como preferimos nominarla, no es un asunto de hitos sino de cuestionamiento al hito, al referente, y a la generación.

Recordemos que la teoría de generaciones (esbozada en el XIX por los positivistas von Ranke, Comte y Dilthey, y aplicada en el XX a la literatura por Petersen, cuyos principios recogerán Jeschke y Salinas en sus estudios de la denominada "Generación del 98"), se cristalizaron más sustancialmente en el pensamiento de Ortega y Gasset quien aportará realmente desde una reflexión profunda una visión filosófica rigurosa del concepto de "generación" en el campo de la cultura y la literatura. Basándose en el desarrollo de la vida del hombre en sus etapas (infancia, juventud, madurez, ancianidad), Ortega construye analogías con el avance, vigencia y duración de valores culturales y estéticos de los periodos, planteando en lapsos de 60 años de lucha, replanteamiento y confrontación de generaciones divididas en 15 años cada una. Estas teorías han sido reformuladas y confirmadas por Pedro Laín en *Las generaciones en la Historia* (1945) y Julián Marías en *El método histórico de las generaciones* (1949).

Sin embargo, tanto el replanteamiento cuanto la reafirmación de las ideas positivistas desarrolladas por Ortega y Gasset han tenido en Wellek y Warren crítica e, incluso, negación. Los detractores de los postulados de Ortega y Gasset plantean que no es suficiente el cambio de generaciones para explicar los giros literarios producidos en la historia de los distintos movimientos estéticos. Creemos que, a pesar de la lucidez de los planteamientos de Ortega y Gasset, Wellek y Warren señalan verdades empíricas muy sencillas de comprobar. No nos serviría de mucho, por lo tanto, el plantear un

sistema de generaciones aplicado a las mujeres del fin de siglo (a pesar de la coincidencia: 1989-2004, hacen 15 años).

Si bien es cierto que la cercanía de las tres décadas pasadas no ayudan a que podamos tentar una distancia importante para asunto tan (pretendidamente, por lo menos) objetivo como la periodización de sistemas y valores estéticos (como bien lo refiere García Bedoya 2004), tentaremos la aproximación a una periodización provisional que sirva de base o de referente contra el cual (o a favor del cual) plantear alternativas posteriores.

García Bedoya culmina su periodización del siglo XX en el lapso denominado "Periodo de crisis del estado oligárquico", con cierre en 1975. El argumento que finiquita el periodo es la carencia de objetividad para periodizar a partir de la fecha, sin dejar entrever que la referida implique el cierre del periodo incluido en la categoría. Nosotros nos planteamos un inicio de eclosión de poesía escrita por mujeres en los años setenta, con las poetas que publicarán sus poemarios en los 80 pero que comenzaron a publicar poemas en revistas de la especialidad en la década pasada. Podríamos, asimismo, signar 1981 como el inicio de esa eclosión de poesía escrita por mujeres (no femenina, no genérica, ni siquiera solo de identidad) que construiría estancos temáticos (identidad, cuerpo, acto poético, metapoésía, referencia doméstica, enajenación de los entornos cotidianos, referente mítico-simbólico, relación de pareja y también erotismo) entre poetas y entre poemarios. 1981 por el primer libro, *Noches de adrenalina*, no por libro iniciador, que difiere absolutamente con los postulados de Martos, Forgues y lo establecido en el *status quo* literario peruano.

El mito crítico también construye un periodo literario, por lo que ese periodo mítico de poesía "erótica" escrita por mujeres culmina con la publicación de la poesía de Cornejo en 1989. Nada mejor que la evidencia de la carencia como para dejar de lado un mito construido a partir de la ignorancia y ausencia de los elementos probatorios (el texto).

De 1989 al 2004, a pesar de constituir los 15 años que Ortega y Gasset hubiera aplaudido, no nos convence ni como generación ni como periodo, simplemente porque desconocemos lo que significará para el espacio planteado los años que se avecinan. El límite de algo debe construirse sobre la base de un territorio más amplio que el mismo límite a determinar. Este espacio de 15 años, sin embargo, sí tiene su propia dinámica y su diversificaciones contrarias a las poetas del periodo 75-89 (mezclando un

poco al azar, licencia que nos permite la cercanía de nuestro tiempo y el tiempo analizado, la categoría de García Bedoya con la nuestra).

No debemos asumir, sin embargo, esta pretendida periodización a espaldas de la lógica: la absoluta coherencia estilística no es propia de ningún periodo, la poesía convive polifónicamente en la que secuencias literarias diferentes coexisten o, inclusive, se mantienen autónomas, enfrentadas o contiguas (Rama 1974).

Es notorio que la coetaneidad de un grupo de escritores implica que éstos reciben el impacto de similares circunstancias políticas, sociales o culturales, que suelen moverse en los mismos ambientes o recibir la influencia de maestros comunes. Pero no es menos cierto que frente a estímulos semejantes, distintos individuos reaccionan de maneras también diversas, e incluso totalmente contrapuestas: la unidad generacional resulta solo aparente, y encubre con frecuencia propuestas divergentes. (García Bedoya: 24)

Siguiendo estas categorías, no es posible construir “leyes” que rijan un periodo específico y conglomeren a toda una “generación” biológica por el simple imperativo coetáneo-cultural y menos pretender aplicarlas periodológicamente en busca de “forzadas regularidades en el proceso literario” (García Bedoya: 24).

Quizá sería más interesante o adecuado el reformular para nuestro periodo, 1989-2004, la teoría de Wellek en la que una sección del tiempo es *dominada* por un sistema de normas, lo que supone otras normas actuantes contiguas a la dominante (Wellek y Warren 1966), sin embargo esta comprensión de periodo (o de generación) o nos desirve para el periodo 1989-2004 o nos invita a concluir que no existe en él generación alguna; inclusive, periodo alguno, puesto que no existe en el lapso planteado ningún planteamiento estético dominante sino compartimientos estancos, sin demasiada solidez en sus contornos, que constituyen una dinámica *inter pares*.

Tendremos que concluir, para el lapso en cuestión, una noción de periodo más heterogénea y activa que las planteadas usualmente. El periodo será, entonces, un territorio simbiótico de lucha de espacios y contigüidad, amalgama parcial y atomización: dispersión y concentración con leyes internas y en comunicación *interespatial* de simbiosis y repulsión enésimas, señalando también espacios que no comparten en absoluto ni siquiera el simple conocimiento del otro. Quizá el *Zeitgeist* (espíritu de la época), dentro de las teorías que acusan a los 90 como una “generación X”, sin identidad, sin colectivismo, sin requisito gregario, demasiado individual, pueda congregarse en parte lo disperso.

El periodo no es pues la encarnación de una esencia intemporal que el estudioso debe intuir o aprehender en una obra. Un periodo es la resultante de fuerzas contrapuestas, y obras diversas pueden expresar "espíritus" diversos (no solo en lo ideológico, sino también en cuanto a orientaciones estéticas). (García Bedoya: 22)

7. 1989-2004: LA RESULTANTE DE FUERZAS CONTRAPUESTAS O LA POÉTICA DE LA MUJER ESCINDIDA

7.1 Sobre la antología: ¿postulación necesaria de un canon?

El plantear un estudio de la poesía de un periodo determinado no implica tanta problemática como el gestar una antología o selección. El estudio puede ser hasta cierto punto descriptivo y, a pesar de no excluirse de juicios de valor, sus tesis podrán superar el espacio individual de cada poeta para centrarse en el periodo. Una antología no puede darse tales licencias. Una selección debe excluir lo que se muestre debajo de la línea de calidad e incluir aquello que se empine sobre ella. Determinar la línea de la exclusión es menudo trabajo; sustentarla es una pretensión mayor.

Debemos, sin embargo, antes de abordar directamente el espacio real de las poetas 1989-2004, especificar las directrices de la inclusión o exclusión de voces en el presente estudio antológico, intentando ser claros para facilitar la crítica que todo trabajo antológico suscita:

- Nos hemos centrado en considerar los poco más de cien poemarios (libros íntegros, no hemos tomado en cuenta *plaquettes*) publicados entre 1989 y 2004, por autoras cuyo primer libro hubiese aparecido entre dichos límites cronológicos, recordando que, según Robert Escarpit (1974), lo importante no es la fecha de nacimiento sino la fecha de acceso a la vida literaria (a pesar de lo polémico de la idea, hemos asumido como fecha de acceso a la vida literaria la publicación del primer libro).
- Hemos ubicado una búsqueda bastante interesante por registros poco explorados por las mujeres en el Perú. Hemos vindicado el rasgo de la innovación en las poetas de los 90.
- Asimismo, hemos descubierto también una regular búsqueda de exploración de varios registros en la trayectoria de una misma autora. Esta pretensión aparece en más de una poeta de los 90. También ha sido un importante juicio

valorativo para este estudio y selección. Por obvias razones este criterio ha sido muy difícil de aplicar a poetas con un solo libro editado y no ha sido objeto de consideración en los casos de poetas muy jóvenes que hubieran publicado su primer libro a pocos años del cierre de la presente selección.

- No hemos incluido voces “prometedoras” o “con potencial en el futuro”. Creemos que una antología es una radiografía de un tiempo, no un ejercicio de adivinadores. No apostamos por ninguna voz poética: solo podemos validar desde nuestra perspectiva lo existente.
- No creemos en una poesía estática. Hemos valorado la calidad de la trayectoria poética, cuando nos referimos a una poeta con más de un libro editado. Muchas poetas que, inicialmente se incluyeron en esta antología, tuvieron que ser marginadas de ella por la baja calidad de sus entregas poéticas posteriores.
- No creemos haber podido acceder a toda la producción poética nacional, a pesar de la búsqueda exhaustiva de poemarios escritos y publicados por mujeres en el lapso indicado, en parte por la limitada distribución y difusión que los circuitos provincianos proyectan hacia la capital peruana. Aceptamos un cierto sesgo centralista en la presente antología.
- No creemos en antologías de a poema por poeta: esta selección pretende mostrar la mayor cantidad de aristas de calidad de cada poeta seleccionada.
- La calidad poética ha sido la directriz excluyente y mayor de esta antología.

En el mismo momento en que se plantea una selección o antología, se piensa inevitablemente en la construcción de un canon. Desde el momento en que excluimos e incluimos, seleccionamos. Desde el momento en que seleccionamos, señalamos a la selección con un juicio de valor por encima de cualquier otra, puesto que de lo contrario entraríamos en una contradicción inaceptable. Sin embargo, las razones más importantes que construyen un canon no son las que incluyen o marginan un libro (o un autor) sino aquellas que lo mantienen a lo largo del tiempo (recordemos que el término ‘canon’ hace referencia a la norma y a la repetición musical). Por lo tanto, una selección tan reciente como la que planteamos no podría pretender arrogarse ínfulas de canon, aunque pueda servir de germen para ello en el futuro.

A pesar de lo afirmado, el problema ya no radica en construir o no un canon, sino en su posibilidad real. Bloom ha defendido al canon con la idealizadora idea de la memoria colectiva:

El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como la lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. (Bloom: 27)

Cuando referimos al canon como un ejercicio de memoria o un sistema de colectividad cultural en el que grupos de seres humanos nos hacemos partícipes a partir de la cultura (a partir de referentes comunes) pareciera el canon un sistema bastante auspicioso para servirle a las ciencias sociales como categoría de aglomeración social y construcción de identidad cultural. Sin embargo, poco tiene que ver el actual canon literario con su efectividad real en un sistema de mercado absolutamente desorganizado y mal informado, en un sistema en el que el lector (con la pobreza de lectores y de lecturas contemporáneas) en general no se guía por cánones académicos ni por referentes concretos de poder desde influencias de información, sino por un caos poco definible:

Así pues, por una parte, la oferta, dominada por el terror a una crisis de mercado considerada siempre inminente, ha "enloquecido", en el sentido en que ha perdido a todos los niveles (y especialmente a los más fuertes) un campo de referencia en el que moverse con relativa seguridad y entrega al público productos de *Trivialliteratury* clásicos en ediciones modernizadas, *instant-books* periodísticos de pésima elaboración, ensayos filosóficos o lingüísticos y recopilaciones de chistes, poesía y novela negra, ciencia-ficción y política, historias del vestido o del sexo y novela rosa, todo ello de modo indiferenciado, es decir, sin que el sello editorial, ni el aspecto comercial, ni, sobre todo, el precio sirvan para discriminar, para reordenar el amasijo de textos cotidianamente producido. (Cavallio y Chartier: 608)

¿Cómo plantear un canon frente a un sistema de adquisición del libro tan caótico y frente a un lector tan, masivamente, empobrecido y desorientado en ese caos? Es posible que el canon como una referencia exclusivamente académica funcione, incluso, en la acepción de 'memoria' cultural que Bloom maneja, empero la norma planteada no se acerca al lector existente en el sistema de mercado actual ni un ápice. Y no tenemos manera de saber cuánto le serviría si, por lo menos, lo conociera.

●

Si no es posible un canon real en este contexto, debemos trabajar *mutatis mutandi* sobre el ideal. El rechazo académico (ya no del lector inserto en el zafarrancho del mercado actual), de las minorías y de los que plantean cambios en lo que postula repetición, no es un problema reciente para el canon. Desde que los cristianos de los siglos III y V d.C. se rebelaron contra el canon de la tradición pagana griega y latina e impusieron su "canon" de libros sagrados y, asimismo, cuando los humanistas del XIV y XV rechazaron el canon escolástico y propusieron leer a los clásicos autores latinos y

griegos, un canon ha perseguido a otro por la hegemonía. Sin embargo, nunca el rechazo fue total, lo que permitió (y aún permite) la coexistencia de cánones en una misma sociedad o en una misma cultura. Quizá es a esa superposición o convivencia a la que podríamos apuntar al plantear cánones (o semillas de canon) para que las próximas generaciones de investigadores modifiquen, replanteen o superpongan los suyos.

En la literatura peruana no existe un canon en consenso absoluto y podríamos decir que aún está en formación primigenia. El canon literario peruano no solo es el arquetipo del ideal (puesto que representa lo que “deberíamos leer” y no lo que el lector efectivamente lee) sino que demuestra una fragilidad inusitada. El conjunto contemporáneo de libros *que todo peruano debería tener como referente cultural*, o que todo lector debería asumir como “de calidad” está construido sobre la base de visiones o muy subjetivas o tendentes a una rigurosa telaraña de intereses dentro de los fueros académicos y los pocos espacios mediáticos que se ocupan de la literatura. Podríamos decir que tenemos un canon comercial real (que sí puede influir más certeramente en algún público que compra libros) pero no un canon real, ya que este (por endeble) ni se respeta totalmente en las escuelas.

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 Gálvez contribuyeron a hacer el balotario con el que todos hemos estudiado. Al balotario se le han 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. (Lauer: 137)

El canon en el Perú es un problema aún por resolver. Nuestra selección agrega su grano de arena a la problemática y simplemente espera, ya que el tiempo está aún demasiado encima como para ver sin nebulosas e intuir con cierta precisión.

7.2 Sobre las poetas: la poética de los 90: sombras de vidrio⁸

Estamos de acuerdo, básicamente, con lo postulado por Luis Fernando Chueca en su ensayo sobre la poesía de los 90, “Consagración de lo diverso”, cuando postula una dispersión de temáticas y estéticas sin demasiada claridad y ningún planteamiento poético dominante. En el caso de las poetas, la diáspora estética y temática es más

evidente y obedece, también, a una conciencia mucho más importante que desde los estudios de género han producido ellas en la construcción del discurso poético.

En la poesía de los 90 existe una evidente búsqueda por reafirmar, tanto en autoras jóvenes cuanto mayores, la consolidación del individuo en la poética descrita y en la diferencia.

De modo tentativo se pueden señalar algunas líneas que los poetas de los noventa recorrieron y, hoy, ya terminada la década siguen recorriendo. Cabe notar que no se trata de compartimientos estancos ni de escenarios que exigen fidelidad exclusiva, sino de "espacios" por los que se está "de paso", en los que se habita durante algún tiempo o, en algunos casos, en los que un poeta ha fijado su voz, quizá definitivamente. (Chueca: 78).

Es el caso de la mujer peruana durante los 90. Sin embargo, el quiebre importante en ella es la independencia que a partir de una noción más fuerte de su "condición femenina" (falsa, parcial, heterogénea o híbrida) y su apartamiento de cánones genéricos usuales que habían signado la poesía de la mujer como excluyente únicamente en "lo femenino".

La poesía hecha por mujeres en los 90 no está constituida por varias voces que comparten un mismo género (si es que es posible, a estas alturas, aglutinar u homogenizar al referirse al género), sino que son una misma voz que se refracta en busca de todas las variantes, aristas y pliegues que contemplan la posición de su feminidad (o su no-feminidad). En los 90 poco pareciera importar, también, el conglomerado genérico, el gregarismo feminista (con guardadas excepciones, claro está⁹) como motor o móvil del impulso poético.

Habíamos notado ya la posible construcción de "espacios" técnico-temáticos en los que los poetas de los 90 podrían insertarse para agruparse, de alguna manera (pretensión un tanto *antinatural* si recordamos la diversificación e individualismo regentes en la poesía finisecular) también en el caso de las poetas de los 90. Descubrimos espacios similares a los que Chueca señala, segmentándolos, discutiendo en algunos casos algún espacio por él señalado o la adscripción de determinada poeta a un "espacio" definido¹⁰. Es obvio que, en sentido estricto, hay espacios que incluirían a más autoras pero hemos preferido únicamente incluir a las voces de calidad tanto en su planteamiento poético como en su trayectoria. Incluso, existen "espacios" técnico-temáticos no tomados en cuenta por la misma razón, porque ninguna voz amerita presencia en la selección.

El primer espacio a notar es el del experimentalismo técnico e hibridez poética. Este es un espacio de mixturas, pero en el que predomina el trabajo de lenguaje, las acrobacias de dicción y de sentido. En este espacio, ubicamos a Ana María García, Montserrat Álvarez, Mónica Delgado y Gladys Flores.

Ana María García plantea en *Hormas & averías*, desde el epígrafe (“al amor, contra él”), la bidimensionalidad explícita de su lectura. Una celebración dudosa y con reparos de la existencia humana reviste las páginas de este libro en el que, amén de una disposición tipográfica cuyo rigor enaltece visualmente al texto, el acusado riesgo verbal puesto de manifiesto por su autora sólo puede sorprender a quienes consideran la inclusión del mismo como un elemento añadido y no como parte consubstancial, y por lo tanto indesligable de todo proceso creador. Hormas y averías (es decir, moldes con los que se fabrican o forman cosas y daños o deterioros que impiden el funcionamiento de esas mismas cosas) se contraponen —como si de espejos idénticos y encarados se tratara— con el ánimo de consignar, de un lado los resultados previsibles de una búsqueda de antemano infructuosa, y del otro la confirmación fría y razonada de los mismos. Si ya en la primera sección (hormas) se había diseñado a priori el territorio de la imposibilidad y fustigado toda creencia en el devenir (“la vida precede al acto final”), la desazón, el desgarramiento o descarnamiento que trae consigo la segunda (averías) resulta predecible. Es el lenguaje, empero (conjunción generalmente afortunada y luminosa del verso español renacentista y el vanguardismo creacionista y sincrético, con una rastreable impronta vallejiana), el que, negado al derrocamiento, a la obsolescencia, se renueva palmo a palmo. *Juegos de mano* produce un replanteamiento de lo notado y reproduce sistemas que, en un devenir de símbolos en busca de su revés, constituyen, al mismo tiempo, una continuidad poética y una ruptura: el aliento breve del nuevo poemario y la búsqueda mayor de sugerencias signan el cambio, pero el tono se desarrolla desde un mismo cauce de lúcida hibridez y experimentalismo feliz.

Montserrat Álvarez construye *Zona dark* con el uso general de los indicios de “la generación X” y el malditismo de fin de siglo —algo impostado, artificial pero esencialmente irreverente, ahí válido—; define sus filos, sus encuentros y desencuentros con la raza humana y con la sometida oscuridad de su variadísimo registro. *Zona dark* —su único libro— es un macrocosmos poético de sincretismos arriesgados e inteligentes. La estructura se define escindida: segmentos sólidos, disociados del todo nunca lineal. Catorce segmentos en los que presenciamos el discurrir temático de variadas impertinencias, jugarretas lúdicas, verso estrófico formal (cuarteta rimada y métrica), verso con incrustaciones visuales, poética de la calle, poética del vulgo (bilingüismo/barbarismo/vulgarismo), poesía insular —de gestos aguerridos—, poesía confesional tanto como poesía sugerente y lúcida.

Mónica Delgado, por otro lado, una de las voces más jóvenes de esta antología, en este escenario, funda con *electios*, un imperio doméstico en el que el acto de elegir (recuérdese que '*electios*' proviene de la voz latina '*electio*', elección) domina y circunscribe las acciones. Y el elegido para tal fin es, sin lugar a dudas, el lenguaje: hermético, por momentos abstruso, pero rico en matices, en neologismos, en vueltas de tuerca y sacadas de vuelta a lo inocente, a lo superfluo y/o predecible. La estructura del poemario puede resultar un poco dispersa y advertirse fallida (reunión de textos sueltos, sin un hilo conductor aparente), pero es que en *electios* su autora apuesta fundamentalmente por una reformulación del lenguaje a ultranza. La no-significación es una piedra angular asentada solemnemente sobre uno de sus vértices más empinados pero negada a titubear o a ensombrecer, y mucho menos a resbalar sobre lo ya nombrado o elucidado. Gea ya no esculpe, deconstruye; Cronos, en vez de procrear o disponer de las horas, desordena; y Sirenia, en lugar de invitar o persuadir con sus dones, se repliega al punto de la exclusión.

Gladys Flores, otra de nuestras voces más jóvenes, muestra en *Erlebnis* una ironía *in extremis*. Ironía pequeña montada sobre el cuello de la ironía adulta con el único propósito de clavarle los dientes y nutrirse mutuamente de sus fluidos. Nutrientes que se nos ofrecen en un muestrario amplio y rico en matices y desafíos: desde la literatura clásica castellana, pasando por la imaginería barroca, hasta los avances menos percutidos de las vanguardias literarias hispanoamericanas. Todo ello bajo la verborreica lucidez y apostura sincrética de un Behemoto cada vez más demonio del vino y de la gula. Recurriendo a un lenguaje predador, por momentos abrumadoramente husmeador de las decoloraciones citadinas y los andrajos del lenguaje, la poética de Flores establece una cabecera de playa inédita en el escenario poético de su tiempo, y quizá en el de todo el desarrollo de la poesía hecha por mujeres. Hay en ella, amén de un desenfreno mayor, una voluntad de desenmascarar todo lo de esperpéntico que pueda subyacer o subyace bajo el andamiaje literario peruano. Fracturas de carácter tipográfico ceden paso a las fracturas formales que ella asume como mayores en riesgo y decantamiento. Respondiendo a un doble manejo situacional, a una fractura de la fractura misma, Flores —digámoslo puerilmente— lleva adelante el "desatino" y el "absurdo" más encomiable (poetizar de los resabios o retazos por ella misma escarbados y decodificados), precisamente después de recolectar las imágenes y los ropajes que configuraron ese primer espacio creador.

En el segundo espacio, descubrimos una poética extraña y, por lo tanto, no sorprenderá el mostrar una sola voz de calidad: el espacio mitológico de ritualización de la palabra. En este espacio ubicamos *Numerales* y *Cuestión de hojas* de Ana Luisa Soriano. Textos de pertinencia lúdica o dispersión sugestiva en espacios reducidos y de alta capacidad de planteamiento como los trabajados por Soriano se empeñan en elaborar

una poética desarrollada por un planteamiento que engarza lucidez y enriquecimiento mitológico (como la numerología) en una taumaturgia verbal y emocional; poética que permite, además de la intuición y la emotividad de su gesto, la mirada fundamental del raciocinio. La brevedad de su tono y de su texto ha evitado una tautología innecesaria y de poca pertinencia en la retórica de Soriano. Es esta autora, una de las pocas con una real capacidad para el manejo del verso reducido, cercado por la ilimitada cadena retórica de metáforas “en ausencia” (que potencia la sugerencia) y metalepsis enriquecedoras de la progresión de significados.

El tercer espacio es el del eclecticismo como signo mayor de la poeta. El paradigma de ese ejercicio de cambios y recambios en cada publicación es Violeta Barrientos Silva.

Empeñosa por el riesgo y los diversos registros poéticos en cada planteamiento: sugerencia, ciframiento, veladura; ludo verbal y visual, ludo ácido y simbólico, ludo labe-ríntico, lirismo sensual, lirismo lúcido (metonimia, sinécdoque, antítesis), cada uno como búsqueda individual signada en cada libro publicado. *Elíxir* es una primera búsqueda, algo desordenada, algo impuesta sobre el texto que atisba buen desempeño y manejo lúcido de temáticas generales. *El innombrable cuerpo del deseo* es —a pesar de ser un segundo libro de tres— su mejor poemario, un libro de madurez y capacidad; la coherencia y el cultivo de voces en este poemario devuelven al lector el empleo de su visión personal en visión desbordante y expresiva, sensual y crucialmente estética —tanto en el dolor, en el embiste tanático, como en el plácido espacio del reposo (atento, lúcido)—. Este libro trabaja un verso más ordenado dentro del texto en sí y dentro del poemario; el verso concatenado con inteligencia y visión abiertas a la posibilidad y al destierro de los imposibles imprime reflexión y cadencia. Este trabajo pretende ubicar la relación de pareja, el requerimiento del cuerpo por otros cuerpos y, de esta manera, de los humanos cuerpos por no prescindir de sus heridas o su roce. Un texto breve, pero enhiesto, coherente, sensorial y preciso. *Tras la puerta falsa* es una pretensión más que un poemario: la sugerencia dentro de espacios mínimos, reducidos, texto escaso en busca de puntillism^o verbal, precisión de nota musical. *Tras la puerta falsa* utiliza muchos componentes que la sugerencia engloba para hacerlos posibles de expresión y de forma; utiliza el recurso lúdico, la simbología básica, el arraigo personal en el que la mente punzante recuerda una única memoria, mínima, y la repliega en dos o tres versos de musitar difícil. Su cuarto texto ausculta una extraña y desaforada conjugación de las estéticas previamente tratadas en sus tres libros precedentes. *El Jardín de las Delicias* es una búsqueda por podar y adecuar, usurpar estéticas ya iniciadas y colocarlas dentro de un *collage* avisado y compresor de miradas. Su más reciente poemario, *Tragic/comic* busca un planteamiento de crítica social e ideológica en el uso de un verso absolutamente básico. Esta entrega verifica su notable amplitud de registros; empero,

también demuestra cuánto se arriesga la poeta en esos cambios de foco: *Tragic/comic* es la sima de la poesía de Barrientos, de la que esperamos pueda escalar.

El cuarto espacio es el de la poesía urbano-metafísica. Roxana Crisólogo es la poeta mayor de este espacio. Sus poemas-masa, catárticos, abrumadores, desmesurados sobre bases cotidianas y con elementos del pop y de la rebelión individualista-juvenil de los *beatniks*, han requerido de un verso dispuesto visualmente para mantener un ritmo abierto (encabalgado en cortes de propósito, prosódicos), libre, además de elaborar una retórica de la repetición, deprecaciones e interrogaciones retóricas. Crisólogo: avasalladora, demostrativa de los reductos sociourbanos, de una apretada dimensión de construcciones infectas, erige una poética de la diaria catástrofe, con versos largos, multidimensionales, preñados de elementos cotidianos que avanzan de su banalidad hacia el ser que los vive y que los poetiza. La técnica de Crisólogo, muchísimo mejor en *Abajo sobre el cielo* que en *Animal del camino*, es de una libertad frenética; la metáfora, el oxímoron y la sinestesia, las figuras sensuales y las tremendistas, conjugan su canto, su silencio y su ausente música.

El quinto espacio es el del lirismo sensual y la enajenación simbólica de los entornos. Grecia Cáceres es la diseñadora y sacerdotisa de este oráculo. Cáceres construye, de figuraciones y lirismos sobre objetos-símbolo, una poética exacerbadamente sensual y al mismo tiempo litúrgicamente metafísica. Ubica sus espacios detallistas y breves, plenos de sugerencia y liturgia presta al preludio de la existencia, de la atención y del abatimiento en una técnica sensual, plagada de sinestias reforzadoras del ambiente descrito y preguntas que imprimen su poesía de sugerencia y misterio. Construye una poética de la veladura, del rumor y del musitar dilecto; la palabra agravada mantiene su intensidad y su lirismo frente a la dupla que se eleva de la retórica sensorial con el sentido tras la lectura. La dupla levedad/gravidez actúa en *de las causas y los principios*, único texto poético de Grecia Cáceres, como el eje central de un desarrollo argumental que, empezado por la nómina de los espacios nombrados (reveladores del ansia de conocimiento y reconocimiento) decantan en otros hemisferios, en búsquedas mayores. Objetos, sustancias y esencias pasan a formar parte de un ámbito mayor, a cuyo elevamiento la autora ajusta perfectamente sus sentidos. Narcotizante por momentos, esta realidad se despliega y abre en una suerte de escenario contemplado a través de una luna de aumento o del cristal redondeado de una pecera. Sólo así, la mirada hurgadora de quien esto atiende es capaz, haciendo ósmosis, de ingresar y participar en ella. Pero si por una parte, haciendo gala de esa facultad para penetrar territorios generalmente vedados o esquivos, el sujeto narrador entra en contacto (casi filiación) con los mismos, tornándose para tal propósito leve e ingravido, del otro lado surge la amenaza del rompimiento de semejante hechizo, de ese espacio sobreexpuesto a los sentidos, y por ende de una caída posterior y/o abismal.

El sexto espacio es un simbolista desagregado del anterior, pero por su extremo temático y singularidad técnica demanda un espacio propio: la liturgia simbolista de la muerte y la claustrofobia. En este espacio ubicamos a la voz más singular en este grupo antologado: Giuliana Mazzetti, representante mayor del oscurantismo poético en el lapso femenino de los 90. Sus fueros, rugosos, opacos, divergentes, de visiones subterráneas, patológicas y mortuorias, se construyen, en *No entrará la luz*, a nivel de prosa discursiva, en un monólogo (o diálogo retórico) en primera persona. Los usos imaginistas son sensoriales en Mazzetti, no conceptuales, pero mantienen sus bases en la prosa expresionista, retorcida la palabra hasta el oscuro grito.

El séptimo espacio es el de la memoria colectiva y la mitificación de esa memoria desde entornos no urbanos. En este espacio la poeta mayor es Ana Varela Tafur. Ella construye una poética del ámbito mítico e histórico en la estadía de un mundo herido por la interacción con el hombre; humanismo que, en la retórica de Varela, se construye desde el verso sensorial hasta la metáfora mística. Desde *Lo que no veo en visiones* hasta *Dama en el escenario*, sus textos son proyección no sólo artística sino de replanteamiento histórico a través de emociones y percepción testimonial.

Como hemos podido precisar, las posturas de cada poeta no solo suelen ser personales sino que, además, suelen escindirse entre sí dentro de una misma autora o, algunas veces, dentro de un mismo libro (García, Álvarez, Barrientos, etc.). Asistimos en los 90 a una necesidad de ruptura con los propios planteamientos, entre libro y libro, entre autora y alter ego poético (entre alter ego poético y alter ego del ego poético) que antes no habíamos ubicado con tanta facilidad. Este ya notado individualismo no prefiere usos en bloque ni poesía en seguidilla, busca su constante evolución.

Sin embargo, no podemos dejar de notar que, a pesar de que los “espacios” señalados y de las voces notadas, no existe una gran producción poética en la poesía escrita por mujeres de fin de siglo y de inicios del presente. Es cierto, hemos señalado, que existen más autoras en cada espacio en los que —a excepción del primero— hemos mostrado una sola autora. Sin embargo, son las poetisas indicadas las que han demostrado adecuarse a nuestros juicios de valor (explicitados en los puntos señalados en el acápite anterior) e, inclusive, algunas de las seleccionadas podrían excluirse del “canon-germen” aquí planteado en el avance de los próximos años si su nivel decayese. Existen, en esta misma antología, voces más sólidas que otras, obviamente. Sin embargo, no jugamos al azar de la coronación de ninguna. Estas son las pocas sombras en el vidrio que los discursos de género han poetizado al final del milenio, esta es la dispersión que la mujer ha delineado en versos y ruptura. Estas, las pocas sombras de

vidrio que esperamos no se quiebren en el futuro (o, que se quiebren para dispersarse en muchos más registros, múltiples e iconoclastas, lejos del “imperativo *poesía femenina*”). Que el tiempo nos desmienta o confirme este pensamiento, no es parte del ejercicio reflexivo del antólogo: en algún lugar lejano, oculto entre tinta y almidón, entre libros que nadie coge, que nadie despliega o en donde muy rara vez el movimiento humano ingresa, la poesía susurra y musita a solas sus imágenes y su voz: ¿agradecida?

NOTAS

- ¹ Los presentes estudios y antologías son fruto de una investigación que desde el 2000 ha sido trabajada en tándem con Gonzalo Portals Zubiate.
- ² “El ojo que tú ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve” (Antonio Machado. *Nuevas canciones*. Madrid: Castalia, 1980)
- ³ No creemos necesario señalar aquí, para la sustentación de este argumento, estadísticas que recuerden que la tradición poética de las mujeres peruanas ha sido, generalmente, mucho menor que aquella extranjera con posibilidades de influencia real en la escritura de los peruanos y peruanas.
- ⁴ A pesar de lo difícil que resulta catalogar de poetas a algunas referidas, e incluidas en el canon, en este interparentético.
- ⁵ Los corchetes y la referencia, de aquí en adelante, son nuestros.
- ⁶ Sostenemos, además, la imposibilidad *real* de valorar la obra de una o un poeta cualquiera en base a poemas sueltos y no en base a libros íntegros, en los que se expresa —además de la capacidad poética a nivel de *unidades/partículas* independientes en el trabajo del poema o del verso— la construcción del cosmos estético, temático y técnico de una postura orgánica y mayor que incluye tanto a la poeta como un todo (con múltiples búsquedas, regiones y aristas) como a su poesía. No negamos la posibilidad de desentrañar calidad desde la valoración de un solo poema, sin embargo esta calidad es únicamente específica y particular de ciertos elementos del desarrollo poético, no de la mayoría. La simbiosis entre la poesía (la palabra, el verso, el poema) y el registro vital del creador(a) —solo posible en un libro— hacen la Poesía y conjugan su real y mayor valor.
- ⁷ El subrayado es nuestro.
- ⁸ Este espacio del ensayo ha sido escrito en tándem con Gonzalo Portals Zubiate.
- ⁹ Nos referimos a algunas agrupaciones exclusivamente femeninas que influyeron en el devenir poético de las poetisas de los 90, como *Noevas*, que incluyó a poetisas de los 80 y del 90, como Doris Moromisato y Violeta Barrientos, respectivamente; o *Colmena* con muy poca trascendencia en el espacio cualitativo de la poesía de los 90, hasta el momento. Además, grupos del mismo periodo que incluyeron dentro de sí a poetisas mujeres, no constituyeron un espacio de cuestionamiento de género ni un manifiesto en pro de la poesía con elementos “característicos” femeninos. *Noble Katerba* (que incluyó entre sus fueros a la poeta del 90 Roxana Crisólogo), como otros grupos heterogéneos de este periodo, demostraron que el ejercicio poético de los 90 ha sido una afirmación de la individualidad, tanto en grupos homogéneos cuanto en aquellos que se permitieron la mixtura genérica.
- ¹⁰ No está de más puntualizar que en nuestro estudio y antología incluimos a poetisas que Chueca no incluye, puesto que escapan de su lapso de trabajo o, bajo sus criterios de coetaneidad, no se incluyen en los noventa. Asimismo, excluimos autoras que él sí incluye por haber formulado nosotros juicios de valor diferentes de los suyos o, quizá, más estrictos.

BIBLIOGRAFÍA

- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bretón, André. *Magia cotidiana*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1989.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Kegan & Paul, 1990.
- Castro-Klarén, Sara. "La escritura y el espectáculo del cuerpo encendido". *Mujeres por mujeres*. Moisés Lemlij, ed. Lima: Fondo Editorial Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1994. 101-133
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2001.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. París: Flammarion, 1966.
- Chueca, Luis Fernando. "Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa". *Lienzo* 22. (2001): 61-132.
- Dreyfus, Mariela. "Flashback". *El combate de los ángeles*. Rocío Silva Santisteban (comp.) Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima, 1999. 59-64.
- Escobar, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. (Dos tomos). Tomo II. 1960-1973. Lima: PEISA, 1973.
- Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1974.
- Forgues, Roland. *Palabra viva: las poetas se desnudan*. Tomo IV. Lima: Editorial El Quijote, 1991.
- _____. *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.
- García Bedoya. *Para una periodización de la literatura peruana*. Segunda edición. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- Huamán, Bethsabé. "María Emilia Cornejo, el camino del silencio". *Dedo crítico* 6. (1999): 27-42.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología de la transferencia*. México: Editorial Planeta-De Agostini S.A., 1985.
- Lauer, Mirko. "Entrevista a Mirko Lauer". *Ajos & zafiros*. 3/4. (2002): 133-150
- Maldavsky, David. *Teoría literaria general*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- Mariás, Julián. *La mujer y su sombra*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editora Amauta, 1992.
- Martos, Marco. "Turbulencia de la escritura de los cuerpos" *El combate de los ángeles*. Rocío Silva Santisteban, comp. 43-58. Repr. en *La escritura, un acto de amor*. Roland Forgues y Marco Martos. Grenoble: Edicions det Tignahus, 1989.
- Mitchell, Juliet y Jacqueline Rose (eds.). *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École freudienne*. London: Macmillan, 1982.

- Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena, 1938.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4 tomos. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Paz, Octavio. "Nosotros, los otros". *Obras completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. México: Fondo de cultura económica, 1996. 15-36
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Editorial Joaquín Mortiz / Grupo Editorial Planeta, 1989.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Rama, Ángel. "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica". *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974. 81-107
- Reisz, Susana. "Conflictos de 'género' (y de géneros) en la poesía peruana de nuestro fin de siglo". (Actas del XXX Congreso de ILLI, Pittsburg, junio 12-16, 1994).
- Sánchez, Luis Alberto. *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: Gráficos P.L. Villanueva, 1972.
- Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. 3 tomos. Lima: PEISA, 1993.
- Velázquez Castro, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal / Editorial Universitaria, 2002.
- Wellek, Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. Trad. José Ma. Gimeno. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Wolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Ediciones Júcar, 1991.
- Žižek, Slavoj. *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Bibliografía complementaria (para el estudio y la selección)

- Barrig y Narda Henríquez (Ed.). *Otras pieles. Género, historia y cultura*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1995.
- Bendezú, Edmundo. *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bonilla Amado, José. *Antología de la poesía peruana*. Lima: Libertadores de América, 1984.
- Cabel, Jesús. *La fiesta prohibida (Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana, 60-80)*. Lima: Sagsa, 1986.
- _____. *Bibliografía de la poesía peruana, 80/84*. Lima: Ed. De la Biblioteca Universitaria, 1986.
- Carrillo, Francisco. *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones La Rama Florida y Biblioteca Universitaria, 1965.
- Chirinos, Eduardo. *Infame turba / Poesía de la Universidad Católica 1917-1997*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

- Cornejo, María Emilia. *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1989.
- Cristóbal, Juan; Jorge Luis Roncal y Rosina Valcárcel. *Di tu palabra / 9 poetas alzadas*. Lima: Arteidea Editores, 1998.
- Eielson, Jorge; Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946.
- El Saffar, Ruth. "La literatura y la polaridad masculino/femenino". *Teorías literarias en la actualidad*. Graciela Reyes (Ed.). Madrid: Ed. El arquero, 1989. 229-254
- González Vigil, Ricardo. *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días*. Lima: Ediciones EDUBANCO, 1984.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1981.
- _____. "Poetas peruanas: ¿Es lacerante la ironía?" *Otras pieles Género, Historia y Cultura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995: 141-154.
- Oquendo, Abelardo. *Poesía, continuidad maravillosa*. Lima: Ediciones peruanas Simiente, 1960.
- Paoli, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Florencia: Università degli studi di Firenze, 1985.
- Portocarrero Maisch, Gonzalo. "La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente". *Revista del Instituto Riva Agüero* 22 (1995): 57-71
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- Risso, Santiago. *La generación del noventa*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1996.
- Rojas-Trempe, Lady. *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*. Lima: Arteidea, 1999.
- Sánchez, Luis Alberto. *Índice de la poesía peruana contemporánea*. Santiago de Chile: Ed. Ercilla, 1938.
- _____. *La literatura peruana (derrotero para una historia cultural del Perú)*. 5 tomos. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1989.
- Scorza, Manuel. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Casa de la cultura del Perú, 1963.
- Silva Santisteban, Ricardo. *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1994.
- Sologuren, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946.
- Suárez, Modesta. «Por entre las fisuras de la historia: la creación femenina peruana.» *Travesía* 3.8 (1993): 123-133.
- Suárez Miraval, Manuel. *La poesía en el Perú*. Lima: Ediciones Tawantinsuyu, 1959.
- Troiano, Marita (comp.). *Mujer y poesía*. Lima: Carpe Diem Editora, 1997.
- Varias. *Presencia de la mujer peruana en la poesía*. Lima: Consejo Nacional de Mujeres del Perú, 1971.
- Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los huesos / antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México: Ed. El tucán de Virginia, 1995.



SOMBRAS DE VIDRIO

POESÍA PERUANA ESCRITA POR MUJERES 1989-2004

 **Montserrat ÁLVAREZ**
(Zaragoza, 1969)

Bibliografía:

Zona dark. Lima: edición de la autora, 1991.

(edición al cuidado de Fernando Aliaga / carátula e ilustraciones por M. Álvarez / fotografía de la autora, en contratapa: Luz María Bedoya / tirada: 500 ejemplares / edición auspiciada por el CONCYTEC / 200 pp.)

CONFITEOR, DOMINE

Oh, nosotros tenemos que trivializarlo todo
ustedes saben
para qué malgastar miradas demasiado profundas
en las cosas
yo no he nacido para que me tomen el pelo
si veo a una mujer echo mano a sus senos
bruscamente arremeto
contra su pelvis no me importa si tiene la nariz
corta o larga si sus ojos están
abiertos o cerrados: yo he aprendido a tomar las
cosas por asalto
-nadie, sobre todo, tiene que sospechar que detrás
de mis párpados
hay algo más que lánguidas y frías piscinas de lujo
empapadas de cloro antiséptico
nadie debe creer ni aun por un segundo que allí
detrás hay algo sin corazas ni murallas,
una trémula carne que en el fondo es quien lleva
mi nombre y roba mis sentidos para ponerlos
en mis debilidades,

en la mujer que ansío, y a la que odio-
(Oh ritmos sincopados bien sabe dios que es cierto
que detrás de estas manos
que sostienen con fuerza y elegancia las cosas en su
sitio y detrás de estos labios
hechos a la medida de cualquier carcajada
está esa cosa débil, frágil, trémula, húmeda, esa
maldición capaz de agua y de fuego)

ALGO ESTÁ MAL NO SON PRECISAMENTE

Algo está mal no son precisamente los zapatos
ni la chompa sin embargo algo está fuera de su sitio
no son quizá las manos ni necesariamente las ideas
Hay algo incomedible en la garganta algo torcido
en toda la espesura
enmarañada de piernas que se enredan
intolerablemente al caminar ojos ardiendo y la
fiebre en el cuello
de la camisa
algo anda mal
no son precisamente los zapatos tampoco sin
embargo los caminos
torcidos que extravían su lugar y el lugar del lugar
morboso y amorboso
pe-ro-al-go-es-tá-mal, os digo, aunque no veo
más que hostilidad contra mi cigarrillo mis uñas
peligrosas mi mirada en exceso
excesiva mi torpe errabundear que arruina vuestras
charlas
deportivo-políticas Yo no tengo la culpa tampoco es
contagioso
mi desorden os digo yo no tengo la culpa sois
vosotros
Os reconozco como a los culpables, sospecho del
veneno en el alpiste,
lo olfateo y me alejo, con recelo, ladrando
represalias

MUSEO DE CERA

En su inmóvil escena incorrupto, el pasado
queda, a cada segundo, helado, a nuestra espalda.
Transeúntes, sembramos de pasos olvidados
y pétreos el camino, sin volver la mirada

hacia atrás. Permanece, a veces, una imagen
del pretérito inmóvil presa en nuestra memoria
y palidece a cada paso del largo viaje,
mas tiñe con su luz de leyenda la historia

y se hace más real, y es más atesorada,
y en las ausentes brumas de su vida nostálgica
guarda para nosotros su mustia edad dorada,
refugio del presente, dulcísima nepentá.

Pero este paraíso de la melancolía
encubre una nocturna mascarada violenta
que el olvido a una muerte silenciosa confía,
mas que, en su rebelión, a veces se presenta

en oscuros rincones que los ojos rehúyen:
desaparecer no quiere de nuestras mentes
y por eso sus voces en las tinieblas bullen
y atraviesan las sombras sus facciones dementes.

Pues, si el hecho incorrupto se perdió en el pasado,
guardamos su recuerdo, su imagen pervertida,
una estatua de cera que el tiempo ha deformado
y que un triste museo puebla con nueva vida.

Un siniestro museo de miedo y de amargura,
dédalo de recuerdos que a la bondad asombra,
de la vasta memoria la parte más oscura,
la que guarda poderes furtivos en la sombra:

un monstruo –de venganza, o de
arrepentimiento-,
un trémulo verdugo, negro y ensangrentado,

que arrastra hasta el presente palabras y lamentos,
fantasmas –como él- de voces del pasado,

y negros pedestales con estatuas grotescas
cuyos murmullos llenan los largos corredores
y guían al viajero, con sus muecas burlescas,
por entre el laberinto de sus viejos temores,

y, en el patio central de todos los misterios,
entre las moribundas luces de la agonía
de los astros de un cielo donde siempre atardece,
ampara la penumbra, esa noche del día,

los monstruos que soñamos de noche tantas veces.

EPITAFIO PARA SAN JOSÉ

Yo fui el desdentado José, José el callado,
el buen hombre, el pobre hombre, el leal servidor
que llevó la miseria de su vida grosera
a la oscura trastienda humana de tu dios

Yo fui San José, el pobre carpintero,
tonto y simple como pocos

Con los callos de mi humilde oficio, nunca tuve
una bella figura

Alguna vez mi cara, negra y sucia

tras la dura jornada de trabajo,
hizo reír a Jesús, y yo gesticulaba
grotescamente, para complacerle

Yo fui San José, el que llevó hasta Egipto
a Jesús y a la Virgen (sobre mi negra mula)

A pie trotaba, con un bulto en mi espalda,
viejo y consumido, más feo que nunca

Yo fui el buen José, el callado, el oscuro,
el que guiso papillas, el que lavó pañales,
el que blandió el martillo y se ensució las manos
y no tuvo en la tierra un día de descanso

Yo fui el desdentado José, José el callado,
el buen hombre, el pobre hombre, el leal servidor

que llevó la miseria de su vida grosera
a la oscura trastienda humana de tu dios.

de *Zona dark*

 **Violeta BARRIENTOS SILVA**

(Lima, 1963)

Bibliografía:

Elixir. Lima: Ediciones Nuevas, 1991.

(Colección Espejo de Agua / ilustración de cubierta e interiores: Chío Flores / proyección de edición y cubierta: VBS / 48 pp.)

El innombrable cuerpo del deseo. Lima: edición de la autora, 1992.

(diseño de cubierta: VBS / dibujos de Aldo Araujo / tirada: 350 ejemplares / 30 pp.)

Tras la puerta falsa. Lima: edición de la autora, 1994. (48 pp.)

El Jardín de las Delicias. París: INDIGO Ediciones, 1999.

(distribución para Europa: Le livre latinoaméricain / El libro latinoamericano / 56 pp.)

Tragic / comic. Lima: edición de la autora, 2003. (76 pp.)

ELIXIR, LUGAR COMUN

Que vuelva la paz a mi espíritu
que el aire tiene en suspenso

*Piedra filosofal
bajo qué hueso
yacen mis actos privados*

La memoria vaga en el recuerdo
los tejidos blandos ceden
el cerebro los glúteos
no son ya una tentación
Los pasos fatigan estos últimos días
oscilantes
rascando la grava y los huesos
lucen más brillantes al sol
La cabeza, atestada arriba
se desprende
y cae su armadura sin clavos
Las respuestas están listas
las preguntas se van callando

*Las moscas rozan,
estos últimos días*

Tarde o temprano
los miembros caen en un día pleno
por centímetros
la piel estriada
no puede contenerlos
La palabra ya no fluye
se reseca en un viento
con su opaca torpeza
se tumba hacia el silencio
Las venas soplan
inútiles latidos que calman
traiciona la memoria
al costado izquierdo

*bajo qué piedra oculta
bajo qué golpe en seco
los nombres y apellidos
se escribirán sobre el suelo.*

de Elíxir

LAS IMPOSIBLES ORQUIDEAS

Vago sobre un vientre andrógino criador de bestias
guardián secreto de grutas negras
escondrijos en que hurgo buscando aromas subterráneos
perdiéndome en el fondo más oscuro y húmedo.
Orquídeas bajo tierra
donde manos no alcanzan sus venas violáceas.

Contemplo el jardín de mi deseo insatisfecho:
leves mentiras como un beso robado y devuelto
fugaces caricias corriendo bajo la piel.
Más en fondo voy de bruces
enredándome en cabellos, melenas,
anchos brazos como ríos, troncos, curvas ramas
hasta cubrirme de maleza y ya no ver
las simples florecillas,
cuerpos amables ofreciéndose a mis pies.

Se entumecieron mis dedos tras lo imposible de tocar
y sin ojos de ver, creyéndome diosa desde mi altura,
comparé distancias
pareciéndome cada cual más corta,
más fácil de superar.
Perdió el mundo su color, las flores,
se hizo de sombras
y creció mi abismo dejándome en roca desnuda
de rara vegetación.
Dormida en el agobio de esa soledad
soñé permanecer en una flor intensa,
en la fragancia carnosa de una orquídea enterrada
introducirme en pisadas nocturnas sin ser descubierta
alimentando mis fuerzas de sus entrañas.
Y ya no comparé distancias,
no existían nombres ni medidas
y la única belleza fue la imposible de tocar,
de contemplar, de retener
porque el deseo, no se puede nombrar
sólo padecer.

de El innombrable cuerpo del deseo

EL INFIERNO MUSICAL

*De la rama del árbol del Pan
cuelga la mano del Hacedor*

Glúteos apiñados en los mercados
refriegan por una rebaja.
Una larva hurga al interior de una fruta
abriendo un túnel confuso
a cada bocado.
Rumores corren,
la antigua moneda se corroe
y pronto la gran fortuna
tendrá dimensiones ridículas.
Ya en las esquinas se avanza en
procesión
a la espera de un milagro,
un hombre de éxito grita al público
sus últimas palabras de ruego.
De una mano a otra,
la vida se hace austera y se alarga
con su sangre reclusa bajo la manga,
al mismo tiempo aparecen
la pérdida y la ganancia.

Por las ramas se pierde el árbol

La multitud sin cabeza visible erige una
estatua al dios de barro.
Murmulllos aciagos me erizan de temor.
No hay veredicto cierto sino equivocación.
Envuelto en su vergüenza, el que gobierna
es arrastrado
de los cabellos, sus altos funcionarios no le
son útiles a estas horas,
su ejército duerme acantonado en una
cantina.
El heredero ya tiene puesta la corona,
en vano invocas la elección, no habrá
sorpresa.

La ciudad bulliciosa
cruje derribada hacia el pasado;
te empujan y resbalas,
sientes unos pies fríos
caminando a tu lado.
Niños juegan a la intemperie descalzos.
Guardias aprietan las mandíbulas como
gatillos.
Burócratas controlan el país con un sello
de hierro.
La hija del patrón tiene una boca dentada,
la gracia no le fue prestada.
La mujer del carnicero huele a sangre que
no es la suya.
El ojo mortecino del notario amarillea
los papeles torvamente.
La Justicia pide Justicia.

*Señor, devuélveme la piedad. Quien con mano
pesada escriba,
puede perderla.*

Un baño de sangre fría, vientres abiertos,
rictus de torturados, cuerpos ardiendo.
Grandes labios como aspas sobre campos
de cultivo;
los postes se descuelgan como fierros
vencidos.
Un ejército ha marchado sobre mí,
estrujándome los huesos.
Portan cabezas empaladas, llenan los bosques
de fugitivos.
Va la mancha hacia el trópico a fundirse en un
solo brasero,
lágrimas y sudores abren el camino.

Lentamente, la voz pesa sobre la lengua
del que hable.
Ojo de ciclope, no ves?
vivir
y pasar inadvertido,

morir
y pasar inadvertido.
La bolsa de tinta se extrajo intacta
de entre los hombres de letras,
escondidos como carneros.

*Quieto está en su casa el escorpión,
retiene su mirada sobre los árboles rosa*

Sentado a la ronda el rey juega a la baraja.
La caída de la tarde lo sorprende
sin luz artificial.
Y al final del corredor,
en las calles del poniente,
en las ruinas insepultas
de un país sin victorias,
reconoce el cuerpo de tu madre
luego de tantas guerras,
su memoria, cubierta de pliegues.

La muerte sigue matando,
La muerte sigue viviendo.
Sin sombra, sin cólera, sin piedad,
hemos sido testigos.

*Raza de víboras, nos dirán
hijos del deseo, nos dirán*

de *El Jardín de las Delicias*

Bibliografía:

de las causas y los principios: venenos / embelesos. Lima: Centauro, 1992. (62 pp.)

IV

un cuarto perfecto cerrado
sin niebla ni garúa
sin espaldas o labios
sin alborotos clásicos o modernos
un blanco de leche nueva en paredes o pisos
una sola ventana curva adyacente
a la fría mañana

un recuerdo silba afuera golpea los cristales
se cuele por la cerradura
se deforma en el aire enclaustrado
cae como una lámina de fuego incandescente
sobre mi sueño

esa figura rescata ciertas páginas perdidas
la música aún es leve
el aire agita imperceptiblemente
un quejido parece arrancar la pared de su blancura

crecen las horas gigantes
como pétalos de piedra revolotean
se deslizan se posan en el piso copulan
en medio de un suave zumbido de látigos
invaden

una voz una piel un cuerpo un fuego incontrolable
penetran por los poros de un muro impotente
un fantasma que en el aire pesado se hace corpóreo
manos suaves manos que trepan que cazan que descubren
un límpido cristal empañado

desorden
explosión de una sangre contaminada
una multitud de líquidos viscosos húmedos olorosos
que fluyen que se unen que permanecen
la textura de un segundo de inconciencia que revienta
el círculo de nieve,
el espacio perfecto
el olvido.

about jealousy

cuando este aborrecible ojo me despierta en la mañana
caen de todos los árboles del jardín los frutos más maduros
ruedan tras de las algas líquidas de amaneceres tras de las rocas fósiles
tras de los canteros de flores macizas tras de los insectos febriles
y me arrojan fatalmente a esta herida que se ahonda en mi caída
que me sigue en mi caída
negras acechanzas me electrocutan los ojos al cerrarlos y un bochorno
de sudor helado
abre surcos delgados en la piel
me zambullo en mi olor violado del recuerdo inviolado del tuyo
que me trae los últimos vientos de la noche
exhalas, en algún lugar exhalas e inhalas
con ruido rítmico y secreto
inhalas y exhalas el oxígeno que ha de alimentar tu sangre y que no he
de atrapar por más que corra y corra y me siente a tu lado desvelada
siempre calles de vidrio me separarán de tu noche
y la harán mítica y madre de los tiempos
finalmente se me caerán las ropas y de tanto correr ahogaré mi aliento
regresaré lentamente recogiendo todo resto que brille en el camino
pensando que son trazas que he de cavilar en silencio
comiendo las flores que las ramas más cercanas me ofrezcan, enredando
mi lengua de insectos y rencores
ya no hay miel que se deslice del día hacia la noche ni velo de araña que
se rasgue con el alba
sólo este viento fúnebre que entreabre las persianas de luz ámbar
con susurros de tu nombre enredado ajeno y mojado de otras bocas
el sudor empapará las hojas que me empañan
nadie adivinaría el sentido de sus cruces tan leves que parecen dormir
con el leve sueño de las mariposas
y sin embargo pueblan el silencio de horrores que no se parecen al

sonido ni a la sombra ni al fuego ni siquiera a la viscosidad de la náusea
son húmedos y tibios los recelos que fluyen y pueblan los tímpanos
hasta llenar la boca de veneno hasta remojar los brazos en cemento
hasta abrir las pupilas con espadas punzantes
pero todo en la más desconcertante normalidad
tensa cuerda que nunca se ha de romper
de fatigoso rasgueo gentil y zumbante
deseo el deseo de los otros pasado por aceite
deseo el grito ajeno y su temblor
deseo ser tú y confundirme en la inconciencia
cuando flotas sobre nubes y abismos
como certera flecha que olvida pronto su partida
sin esperar sin recordar
agarrarme de tu vuelo arañarme sangrar en el viento enfurecido
no soy tú
me duele el tener que despertar sin despertar
el tener que comer sin comer y el pensar sin pensar
resbalar sin tregua resbalar sin causa evidente
sin el nombre de la causa evidente sin el consenso del nombre de la
causa evidente
pero resbalar en absurdo y en orden
inacabado inconexo inconsistente incoherente
balbuceo
permanencia en el borde en el siempre borde
sin respuesta.

QUE HACER DE TODO ESTO?

hacer un puño y atrapararlo en mínimos pedazos
caerlo en aguas
en tentáculos de rutina
para ya no quererlo
delgado de frío hartado de hartazgo de siglos
casi al ras del suelo secreto y dulce
cómo hacer
para ya no desear morir en sus brazos
de arenilla de colores chaquiras y huesos
nada más que máscaras de oro y hambre en vientos sucesivos
vientos de desierto que corroen piedras y pupilas

para ya no quererlo, decía
cómo querer lo que te daña como hielo molido en las arterias
y que sin embargo
calienta hasta la fundición
una lágrima sola
que no huye
que surca
y a su paso diligente
abre un canto que borbotea en el aire
hasta reventar.

Es una costa de desierto de polvo de hueso
y monumentos de barro
una como cinta caliente de oro fundido
líquido
como sal dorando bajo el sol
pocos árboles pero concientes
enredando el aire en sus entrañas
pocas piedras pero nuestras
una augusta altivez de cara redonda y sonrisa destellante
yo me pierdo en sus brazos
cómo no
me hundo en su barro en su dulce ambarino olor
de caña de azúcar
en un verde y largo sopor de verano
que unta los párpados de dulce sueño
secreto cansancio que en mis genes
se albergó por siglos
por qué no
aquí
echarse a descansar.

Pero también ●
un ancho cuchillo brilla como la luna del norte
cuchillo de ojos de esmeralda
y dedos de lapislázuli
suave caricia leve que abre
gargantas y pechos enemigos revueltos de sangre y humillación
sangre que caliente ha de resbalar
por los corredores sombreados
por los escalones de tierra

hasta la boca abierta de la noche ávida
de los guerreros,
es la matemática simple de la guerra y de la tierra
que se impone como el sueño a los ojos
por cada vuelta del planeta
escrita pintada esculpida gritada
en gemidos de viento con arena
que silba y silba oídos, éstos sí, pasajeros
en ventanillas parejas opuestas.

Yo quisiera
cara redonda de luna del norte
y sonrisa extraña
de azúcar de caña de sangre acuchillada
yo quisiera algo de este sol sobre mis hombros
para reposar
un momento
reposar
en tus brazos
tú, forma momentáneamente dulce de este abrazo hirviente
a veces hambre o frío por gusto
por eso grito
cómo hacer para no quererte
o mejor para olvidarte
si tus líneas se superponen perfectas
en las mías
más oscuras que un diseño,
nací aquí
para ti
paralela a la costa
agarrándome
con los dedos ateridos por el metal
con el corazón levantado en náuseas
con el cerebro azulado de preguntas
aquí para ti
nombre de mi nombre
cara o cruz
eres soy
siempre
en legítimo delirio.

de de las causas y los principios: venenos/embelesos

 **Roxana CRISÓLOGO CORREA**

(Lima, 1966)

Bibliografía:

Abajo, sobre el cielo. Lima: Editorial Nido de Cuervos, 1999.

(Colección "El junco susurrante" / Diseño y diagramación: Mario Popuche y Renato Sandoval / Fotografía de la autora, en la solapa: Paola De la Cruz / Carátula: *Dos gitanas en la sala* (1926/27), de Otto Müller / Contracarátula: *Muchacha sobre el canapé* (1921/22), de Otto Müller / Palabras en la contraportada a cargo de Miguel Ildefonso / 72 pp.)

Animal del camino. Lima: Ediciones El Santo Oficio. Gráficos S.R.L., 2001.

(Diseño de carátula: Jaime Higa / Foto de la autora, en la solapa: Teivo Teivainen / Prólogo a cargo de Pablo Guevara / 59 pp.)

DE PIE

sin sentir nada más que tu cuerpo
ahondarse palabras vacías en los muelles
mis brazos solos
mis piernas digitables y solas

Fuego sucio amenaza el contorno
esporádico oscuro como un fantasma fluye estremecido por la luz

-Sarina escribe-

cada salto a su cuerpo es una travesía peligrosa
leopardos animales extraños decorados
oscuros deslizan por la escalera

"alguien murió drogado en un burdel"

Alguien murió drogado en un burdel
un tieso adorno de metal bronce observa
continúa el cuento elemental del destino con los labios
intoxicados de órdenes y poses fingidas

la griega la egipcia la romana la pequeña estatua
con alcancía de barro bajo un tapete crepé

“alguien muere serenamente en una
leyenda / de vaqueros de flechas
lúdicas engarzadas como dos
cápsulas en la historia / el hedor
indiferente extraviado en los
pasillos / tantos cuerpos Tantas
risas...”

luego el clic del fotógrafo y la orden:

eh levántate goza goza goza

Hoy día sirve para levantarse y gozar esta hermosa mentira
mi cuerpo bañado de sudor de mayólica sin ti
mientras tanto dios cae como estas cortinas de lienzo
y el sol asoma en el foco
agresivo absorbe mi luz interior despierto asustada
Sarina
Sarina

alguien se tapa la boca y huye
sin sentir nada más que tu cuerpo
nada más que su cuerpo
nada más que mi cuerpo sentido como soledad sin ti

los viernes buscan esta complicidad extraña
Diluirse en la imaginación de las paredes húmedas
el miedo desolado invisible es la ruta de rigor al placer
y la necesidad se estruja como un vestido viejo
el tramo que esta última noche alumbraba A pesar de tus gritos
a pesar de los niños que te esperan frente a un partido de fútbol
quieto bordado en los árboles zonas que no quiero recordar

porque la vida se traslada de un lugar a otro y esta canción
interrumpe maravillosamente el secreto de tu alegría
olvidada mi memoria el cuadro pintado de fiesta
aparecen templos profanados sacrificios la sonrisa que te regaló
en un sueño

Apenas años y la inquietud acicalada sobre tu luz terrible
Había lluvia pan humeante en canastos grises improvisaba el temor
arriba la dulzura rociando su licor como una mentira penetraba
en una angosta calle violeta

Tacones altos sobre la ciudad Luz
y esa escalera...
esa escalera que nos conduce a ti como a una calle sin números

Xánax

necesito una donde despabilar la irrefrenable
su sedosa e infinita humedad fuera de la lógica
lenta y apisonada lógica de los calendarios de arena
bajo mi ventana

Una para dormir bien como los anuncios electrónicos prometen
más allá del horror
como una concreta conflagración en soledad
ceniza hombres
labios rojos juntos

El hilo me conduce a sus brazos
Un racimo de sombras capaz de
disfrazarlo todo ha de ser el mismo baile
rojo y naranja sobre su falda lila
¿sus brazos a la altura de la felicidad?

(Colmena o la avenida
se reduce a una sola presencia
o belleza como basura y frases
sin cuidado: belleza introducida
en el mismo gran murmullo destrozadas
en las mismas mil palabras monocromas
como en una clara obra de arte)

Y analizo

juego
armo el óleo
empapada de estaciones
en el estar mostrando mi cuerpo a una máquina solar
que no me distingue que busca entre los amotinados
la noche su fin de semana como los ladrillos donde ●
volcarse y crecer duramente crecer
bloquear el cielo de plomo metálico

Irrefrenable angustia en las bibliotecas
en los parques
horquilla de luz dorada en el beso
Irrefrenable como esta necesidad de vivir es
la muerte
indiscreta bella suave identidad

Sol

pero aún este frío redondo y negro lentamente me sobrecoge
adormecida
lívida e impura la tarde se pega hasta saciar mi deseo
loco voy como otras
detrás de un color auscultando el pulso del amor como tu sexo
mezclado al mío en la oscuridad debe de sentir el deseo
y sentir la oscuridad bajo una camisa mojada en mis manos
calientes en un parque o en la avenida solitaria D

Bloques sucios y empecinados en una esquina de tela
donde sorpresivamente el mundo comenzó a girar
neblina distancias rápidamente
maldecir su instinto en una playa u hoyo metálico
entonces la monotonía es terrible

Aves y pájaros con sus bellos torsos indomables
un Miró bajo luz tenue me tocan de perfil
siento el amor ahora como escarcha sanguínea verde
sobre toda la ciudad plasmada en un papel no argumentos
He tomado parte de las cosas absurdas que permanecen inmóviles
minutos exactos insondables rostros
deslizándose lejos de ti cada quien toma rumbos
calles vacías
laberintos inversamente a lo que deseamos
el verano fue azul

Azul

el verano visto desde un ómnibus el pequeño
ocultándose
perdiéndose en una gota de agua haciendo mares ácidos en mis ojos
hierba

El anuncio de trabajo pegado en todos los postes desde la ventana
de níquel desaparece

Me voy alejando cada vez más sin sentirlo
como la música cambian mis sensaciones
veleidosa estúpida nado y nada me hace temblar

Grumos de aceite congelados en el cielo
sin razón alguna bebo un café
enlodo píldoras y sueño a la diosa

y la diosa es una flecha que se posa sobre mi lámpara
y desaparece con la pureza de la luz con la exactitud
de un videoclip
penetrándome El poema está

aún hierve metido en mis uñas
Persiste la soledad con sus movimientos perversos
un vidrio una lata roída donde claramente el sol
es un insecto inofensivo luminoso
abierto a la significancia

de Abajo, sobre el cielo



✍ Mónica DELGADO

(Lima, 1976)

Bibliografía:

electios. Callao: Ediciones Caparazón, 1998
(Colección "El Jardín de lo Soñado", dirigida por Rubén Quiroz / diagramación y diseño de portada: Horacio Eliseo / ilustración de portada: detalle de *La caída de los ángeles rebeldes* (1562), de Pieter Bruegel, El Viejo / versión de Miguel det / dibujos interiores: Miguel det / tirada: 100 ejemplares / 44 pp.)

III

MAR CREPUSCULADO

Mar se derrumba. El ejército de los Depredadores hicieron a Mar diáfano. Oscuro. Los Lucios, escamos implacables, jamás imaginaron el olor. Historia del olor: Invierno del quinto sentido. Diestro. Terra. Memoria. Al principio éramos océano. Gea, he visto crecer estalactitas en la piel de los peces enterrados. Desangra. Cresta. Sirenia

tu cantoelectro. Ombre questa notte. He invocado a Fuego. Micrófago. Xífila. Has
enviudado, Silencio. Un cuarto oscuro para los débiles. Soluna. Una sala de espera la
metempsicosis. Tambores. La serpiente engulle la serpiente. Inreino. Branquio se
convirtió en hombre y murió aferrado a un pechomadre. Deicida. Aorta. Gea, lo permi-
tiste. Yo era el mar. Arcángel, me haces llorar. Cuello. Al principio era el caos. Huerto
de brisas en la punta de tu pie descalzo. Lengua artificial. Mar agónico desnudado.
Anclado. En el mar como en la tierra hay huellas. Marca de hombre. Mancha de
efímeros. Sirenia canta. Todos los pétalos nublan tus escamas. Cronos ha muerto.
Mirar de espaldas. Decapitada. Estamos crepusculando en el olvido. Depredados.
Descuartiza nuestros nombres. Somos seres de tu reverso bastardo. Olvido me. No
queremos saber de tus cuerpos. Humano.

IV

LLA

Desierto de ojos

Ojo miedo.

Tiempo sopló de arena. El camino negro se detiene. Crece. Ventana cerrada, Sombra
de vela. Una manada de ciervos besa mi vestido. Noche.

Ojo búho.

Lla y su traje de latiendo. Una lágrima despidiendo al cuerpo. Cae.
Boca de fuego boca. Canción acuática sin peces. Orfandada. Mis ojos son tu
espalda. Noche.

Ojo nébulo.

Lla se mira. Ciega. Miro. Recoge ala, tuétano y saliva. Luego vestido negro
sentado bajo el árbol. Enclaustra.

Ojo pétreo.

Lla de vela. Despenándose. El agua de fuego matando cuerpos.
Yace en este desierto de ojos, despierta, la sombra de la noche. Mundo
del sincuerpo.
Y no llora.

A mi dios no lo quiero abrazar. El tiene una estrella en su boca.
No sé de su habla.
Mi dios es un jinete en mis cabellos. Todos sus cuerpos son olas en el mar.
El no sabe ser padre.
Para él no hay rezos. Hay : una mujer en mi canto. Una mirada caída . Una palabra sin
sema.
El no es mi padre.
Está aquí porque no está.
Una vez le presté mi danza. Se sonrojó y asustó a mi ojo. No volvió más.
- Ha muerto – dijo un caminante -, tu dios ha muerto.
Búho le dio la razón.
Mi dios nunca fue un latido.

de electios



 **Gladys FLORES**
(Lima, 1978)

Bibliografía:

Erlebnis. Lima: Editorial San Marcos, 2003

(Colección Palabra de Ángel / Premio Estación Com-partida 2002 / 66 pp.)

Rocinante

en lugar de magna dormidera
y chillidos soleados de abejas
bajo ambarina diosa trotaban
los pezuños de la historia
un machopezuño alegrábase
con su cantar de quijote entre piernas
su altruista hocico desnudaba
las menos de rosas mordidas
acostado sobre pálida mejilla
rocinante rascaba mojada saliva
y huesos con tufo de hambre

irrumpió de pronto en escenario
gloriosa cabalgata de guerra y acción
era lady babieca trotando
haciendo cabriolas de algas palabras
venía del desierto panteón frescura
como espléndida turca guerrera
el hocico entonaba al aire
su cantar de cid medioevándose
flores de flores coronaban
su ronquido alegría estornudado
mientras relinchaba hembrapezuño
se encresparon los apaleados pelos de rocinante
por tremendo airecillo parnaso
de musa yegua con pelaje guirnalda
entonces flaco rocín levantó los pezuños
para saludar a la gran babieca
con más respetos que bisnieto
su silbido ahuyentó a la luna
cuando babieca inició inmortal diálogo
de metafísicas azures horas
emprenderán luego
las más feroces aventuras lo
con quiméricos verbos
e inolvidables entuertos
construirían su macabra danza para caballos
con un grano de lenteja y un grano de arroz
coz diéronse en respectivos izquierdos pezuños delanteros
para sellar ciego corazón mortaja
y lenguas ataron
para guisarlas con salado sol
dorándolas al empezar
sus zazañas

●

Partenia III

cuando de una peregrinación arrojada por muñón
vamos del fin ascendiendo al comienzo
cohobando huesos

de huesos en sombra
heresiarcas lamentamos
el lamento de los no
recordamos como muertos desde uñas
estrujar al aire en su ombligo
al movimiento instalado en calladas formas
explorado intenso quieto en sí
el rictus movía mundos desde actos
escleróticas lenguas inoculaban hemorragias
acababa el tiempo nudo en silencio
nudo en altar
atamos por eso en huella la vida anterior
para arrojarlas a generaciones sin muertos
en coágulo
nudo tras nudo se iba soltando lo humano
enfermizos con ojos cocidos
no importaba sentir moscas destripando epidermis
en realidad pasaba que estábamos introducidos
en la pulpa de los horrores
en la gloria de la curiosidad
y la tribu sin estructura interior
era hostil al personalidad de encadenamientos
nosotros incrustábamos a Behemoto en el mar
en la difunta tierra en nuestros rostros
en categoría de razón semejante al de cucarachas
no admitimos flujo de asuntos humanos
donde todo es sordo germinamos amaneceres
himnos armonías para demonio en tonel macabro
pensamos entonces en la reproducción mecánica de la camada
ha muerto lo pronunciable ahora que nada es nada
donde tierras lanzan burladas fiebres
son tiempos en nosotros de crecer en fractura
y caer con ojos hemipléjicos
en los espejos rotos de las manos
tibios como pequeños fetos
al negárenos locuras en significado
ahora raspamos mar
con nuestras sufridas gozosas
timbramos iras
vamos a seguir crujiendo
mientras la vida charco se lame

sentirse amputado por nuestro santo muñón
al volver putrefactos
e insistir abiertos en cría de máscaras
en cría de coros soliloquios
en cría de amenes
hay una aproximación neurasténica del fin
al rasgar realidad clavados de bocas
y el hueso de la voz de la voz
viaja intuyendo que no escaparemos nunca
de este estudio del recuerdo condenado a un acto reflejo
del muñón su oración extraído del muñón

de *Erlebnis*

 **Ana María GARCÍA SILVA**

(Lima, 1948)

Bibliografía:

Hormas & averías. Lima: El Caballo Rojo ediciones, 1995.

(144 pp. / diseño de carátula y edición: Luis Valera / pintura de carátula: Leoncio Villanueva / presentación a cargo de Antonio Cisneros)

Juegos de mano. Lima: El Caballo Rojo ediciones, 1999 (60 pp. / diseño de cubierta: Ítaca / pintura de carátula: *Paisaxe Íntima*. Chaves, Xaquín. 1992 / palabras en la solapa posterior a cargo de Antonio Cisneros)

●

ORACION

Padre, ¡Oh Padre!
¿quién repone a tus hijos?

sus carnes coloradas se nos caen
plaga lluvia sobre la arena

(en el arenal es difícil toparse con alguna huella
las madres son gordas y apestan a hijo
revientan las caderas en las faldas de lustre
no hay deseo
y el hombre
se vuelve
un mar agreste de vísceras negras
por el hambre
quizá
por el hambre)

Padre, ¡Oh Padre!
coplo
y pendo en credo rama ajena
¿quién repone a tus hijos que son bípedos?

La sombra de un giba en el tardío horizonte de la historia
y cae la rama

venir desde los antes
las clavas cabezas, la espina desencorvada
la pezuña
las dobles secretantes. El panal entre nudos.
Padre, ¡Oh Padre!
encarna y asunta es la huella de la gran pezuña

lanza
corre
criba
oscuros son son oscuros tus recintos y
tus untos agrios
¿quién repone a tus hijos cuaternarios?

Almita pujadora
en el rincón cuna
a quién orar en las malas y nocturnas noches incorporéas?
Secos y putrefactos
los lunares lunas
la ósea carne sobre el pavimento

no ha fuentes

no ha luces

y nada bueno habrá en tanto quiebre el gancho
sólo el hombre montante. Un cuerno alfil encabezado un
cuenco vegetal
la fusible labialidad del eslabón
que puede ser no tan clara (Y sin embargo ser su forma bocal.
Más manual que terca. Aquello que a la vez lo abre y a la vez
lo cierra y también lo aprisiona. Y no su propio dedo).

Un martillo atraviesa el vidrio de la pequeña urna
la imagen desprotegida se cobija a morir en la madera
la uña del uro se ensaña con el animal blando

lanza corre criba

ira rabia

ira pena

lanza

corre

criba

degüella a los degollados.



EL MURO (EXPLICACION DEL PARAISO

**o más exactamente
del primer pecado)**

En ese final que se perdió había un muro al que algunos
llamaron murallón, pero cuyo nombre
permaneció inalcanzable
porque debía ser tocado y traspasado
su ultimidad y tendencia: poner en él las manos.

La materia, desconocida ahora, fue elemental entonces:
una especie de carnebarro-polvo (digo yo) en la que las
huellas del acercamiento podían integrarse por presión
inmediata y constituir
la misma materia
inserta nueva lúcida y el hombre (lo que quiero decir es)

uno. Lúdico y paraíso. La gracia sólo arborecía en el jardín espontáneo; esto era más. El ardid preciso estaba en el límite. Pero...

el cuerpo

sus orificios plásticos se ofrecían

como cualquier pitillo, jeringuilla o aguijón circuncéfalo

tentado por una forma paralela: a cilindro, cilindro.

La verticalidad, la horizontalidad en destino

fácilmente sustraída por la hembra y el varón

hicieron

hasta hoy invisible el muro.

PADRE NUESTRO

Nos hace falta padre un eslabón humano

hasta encontrar en ti su propio extremo

una soga invisible que se quede del alma hasta la boca

y nos detenga

con el afán contrario en la carrera

un hijo padre que se engendre paloma hasta los aires

y otra vez pose blanco en los altares

y blanco también en los fogosos saltos

de la luna en el nocturno cielo

tendría que ser hombre el eslabón humano

en la misma causa y por la misma incrustación

hermano

sólo él escapado correría en la carrera

con el afán contrario

si tu mano es grande ponla contra nosotros

como un freno

soterra la caída

solo EL

sería tu adversario

y entonces a ver cómo le hacemos –padre-

con el hijo malo.

REGRESO

Si enderezo mi andar es
para trocarme
y decir
con la saliva dulce y ligera
que regreso: dejar la lluvia eternamente
no puedo llevar eternamente la lluvia -no podría-
es pesar demasiado el abrazo de vidrio y el incoloro azul de la metáfora
Si enderezo mi andar es por trocarme
Si pudiera
descalzaría mis pasos por la casa ajena
y sentiría el tajo de la vara anciana que enmadrinó de sal y
signo mis declinaciones
y signó sesgadamente
en mis sesos adeptos
el siglo.

Si pudiera ablandaría las caderas. Ablandaría las muñecas
los aceros revienten y
creéense en los puños
encajes blancos y albinas sederías
porque enrosco riendas al camino
y al camino torno
corro deshuesándome
enciendo por fin los relojes con el tiempoinvertido
loca de volver
descuelgo las horquillas de mis vaivenes
desclavo
(ya sin pensamiento)
mis hamacas curvadas
subo a gritos los peldaños
sometida al sueño del encuentro voy por el aire
mano en mano
brazo boca aliento
y dejo que ojos y sienas y ojos y tripas y brazos
me acunen
que me curen de haberme demorado
y a cambio les diré
que celebro el recurso de vuestros cuerposmatutinos
que mi cuerpo en sus memoria fornía

que sin ellos no hay virtud
ni masa
ni festejo

Quiero habitar mis sandalias
holgar mis extremos
mullirme de cobijas y rastros
urdir mis brasas y preparar la hierba
mantecar mi propio pan
amarme en el cortijo
de amigos y de invierno
asir mandibularmente
la palabra cruda
para en cualquier horca
arrojar de cuajo las entrañas vivas

porque nada colma lo fecundo
y
sólo el vaciarse merece la palabra.

TU MIRADA

Por los ojos de tus ojos llevo a mí
y en mí ocurre la mirada

blanda a la defensa
abierta como una tumba de tierra
parda

a la tumba del oriundo incesto
contigo entra la tierra
más allá de la tierra

entra la tierra hasta sangrarse

tu cuerpo es aire
de otros aires
en aire me reclino

entre las sombras
una topo balbuciente y vacilar como suelen ser las sombras

la sombra troca en mar el mar en ría
no más cantos

un dedo de sombra
un dedo de otro dedo en el inmenso lecho
(sólo el límite de los lechos cubre la inmensidad)

era mío y no tuvo cuerpo
tragaba las ortigas y los paternos senos de las cabras
como vinos de invierno
como vinos
fue él quien tomó el camino y la distancia en la que
aún lo espero
lo espero trotando en las higueras y devorando el higo
a cientos
en cuadras de mugidos

el higo que tú muerdes ahora
en mugidas cuadras
con toda codicia
y es lo mismo
los topos de las sombras negras en las últimas cuencas
y en los últimos cuerpos

si no estás
(o si de estar te arrogas verdadero)
es lo mismo
ya hizo el dedo la ranura el mito
yo te pierdo.

yo te pierdo
ya hizo el dedo la ranura el mito
es lo mismo
si de estar te arrogas verdadero
(o si no estás)
y en los últimos cuerpos
los topos de las sombras negras en las últimas cuencas
y es lo mismo

con toda codicia
en mugidas cuabras
el higo que tú muerdes ahora

en cuabras de mugidos
a cientos
lo espero
trotando en las higueras y devorando el higo
aún lo espero
fue él quien tomó el camino y la distancia en la que
como vinos
como vinos de invierno
tragaba las ortigas y los paternos senos de las cabras
era mío y no tuvo cuerpo
(sólo el límite de los lechos cubre la inmensidad)
un dedo de otro dedo en el imenso lecho
un dedo de sombra

no más cantos
la sombra troca en mar el mar en ría

una topo balbuciente y vacilar como suelen ser las sombras
entre las sombras
en aire me reclino
de otros aires
tu cuerpo es aire

entra la tierra hasta sangrarse
más allá de la tierra
contigo
entra la tierra
a la tumba del oriundo incesto
parda tierra
abierta como una tumba
blanda a la defensa

y en mí ocurre la mirada
llego a mí
por los ojos de tus ojos.

de Hormas & averías

 **Giuliana MAZZETTI**

(Lima, 1959)

Bibliografía:

No entrará la luz. Lima: Ediciones de los lunes, 1994

(portada: *La jeune bonne* de Amedeo Modigliani / foto de la autora, en contracarátula:
Alina Jara / Composición: Aída Alonso / Diseño y supervisión: Luis la Hoz / tirada
: 500 ejemplares / 104 pp.)

ARAÑA QUE EXTIENDE su tela, los envuelve, los encapulla, les extrae el alma. Yo mirando absorta, paralizada.

La vieja historia: todo me es sustraído. Soy ferozmente agredida y estoy imposibilitada. El dolor me invade, se desliza silencioso desde mi frente, roza mis sienes, me impide articular palabra alguna. Tengo la boca rígida, el eterno rictus amargo, el cuello contraído, las manos aleteando inútiles.

Pierdo mi escudo y mis armas ante ti. He de permitírtelo todo. Plaga de langostas arrasando mi campo, mi vida. Tu sola presencia roe mis cimientos.

Soy la mujer que pasea su arañita con una trailla. He aquí a tu verdugo, inofensiva arañita feroz mía. No muevo un dedo contra ti, pero es mi silencio el que te destruye. Mis monstruosas conclusiones, mis deducciones bizarras, me vuelven un pie grande frente a ti.

Pronto te destruiré y ésa será mi mayor culpa. Pronto te negaré tres veces: mi mayor vergüenza.

Espero callada, anhelante, tu respuesta... tres segundos y nada... diez segundos... comienza la fiesta de la fantasía... ¿habrá muerto?... ¿ya habrá muerto?... ¿tendré que organizar su sepelio?... ¿tendré que llorar?... ¿vestir de luto? ¿quién entenderá mi llanto?

La mujer que paseaba su arañita con una trailla yace paralizada junto al ataúd. La trailla tintinea solitaria e inexplicablemente, mientras cuelga lívida de su mano.

LA "SEÑORA DE" ronda por las noches mientras el hombre de acero yace durmiendo.

Nadie nota su ausencia, su vacío. Toma su caja de Pandora, la abre, la libera y se vuelve infiel...

Cinco dedos se pierden entre su cabello y una boca misteriosa le habla, le pregunta, y ella responde sin detenerse, mientras dos brazos transparentes la atraen, la estrechan y ella cierra los ojos, detiene su corazón y comienza, por fin, a ver.

LAS PALOMAS EN tu refrigerador. Cada tres minutos agitan sus alas histéricas con el vano afán de que las percibas.

Tres mujeres sobre tu cama deshecha, tres lágrimas de vidrio en tus ojos, tres silencios perpetuos, tres minutos para morir.

Levantarse desde la esquina más vacía de la casa, tomar el rollo de polietileno y cubrir tres cuerpos completos. Abrir la puerta prohibida, vaciar los ojos en el esfuerzo y apilar otras tres humanidades en tu pequeña morgue personal.

Las palomas en tu refrigerador. Congelaron tus emociones, derribaron todos tus misterios y gritaron tus secretos por las calles. Las veredas son ahora color escarlata, palpitan y bullen.

LAS PRESENCIAS SON más hondas que la soledad. La luz enceguece y acaba quemando nuestras torpezas. Bienaventurada la oscuridad.

El dolor es una joya a suspender de las orejas. El escarnio se sienta a mi mesa cada vez que me desnudo.

Brazos horadados como flores brotando de un cadáver. Gusanos blancos y gordos sobre el plato y todas las noches retornar al féretro, descansar los huesos entre rasos crujientes y esperar al miedo que se acomoda hábilmente en el menor lugar.

Arterias como mangueras regando miserias. No existe ciencia cuando el dolor es azul. Hay niños que nacen con un ataúd bajo el brazo.

de No entrará la luz

 **Ana Luisa SORIANO**

(Lima, 1955)

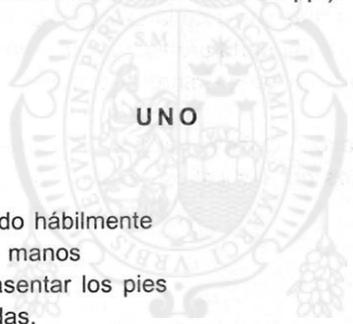
Bibliografía:

Numerales. Lima: Magdala Editora, 1995

(Poesía Mujer 1 / Colección dirigida por Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi / ilustración de la carátula: Tim Jonke / diseño de la carátula: Jacqueline Rodríguez de Guzmán / tirada: 300 ejemplares / 34 pp.).

Cuestión de hojas. Lima: Magdala Editora, 1998

(Pandora 2 / Colección dirigida por Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi / carátula: pintura de la serie "Soliloquios" de Jacqueline Rodríguez / diseño: Victoria Ávalos Carrillo / con palabras introductorias de Carmen Ollé / 58 pp.).



UNO

Es difícil decir
lo que uno ha tejido hábilmente
mientras no tenía manos
ni escala donde asentar los pies
y tomar las medidas.

Y uno no podía escoger
la aguja
el hilo conductor
ni el ovillo.

Pero uno es la tribu y no
Precede aunque procede
Rebelarse cuando uno empieza
y otro termina
Y uno termina también
pues los Números cuentan
para repartir y repetir.

TRES

El tiempo ha empantanado sus botas
pero no olvida
tu nombre y el mío.
Ahora me explico por qué
tres veces fue negado
el Recurso de Amparo
(La Luna
ya peina canas y el Reino).
Bien pronto seremos tres
y veremos evolucionar las sierpes
sobre el cráneo lunar
con la neutra candidez
de los objetos celestes
(Se necesitan 3 para cometer
los crímenes perfectos).

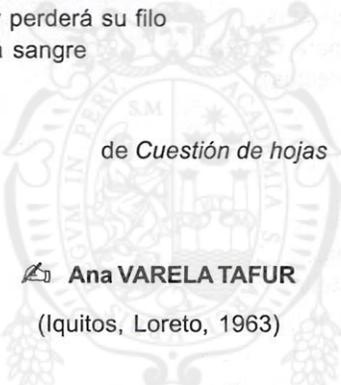
de Numerales

Los muertos ya tiraron
la Hoja hace tiempo
van por la vida caminando al revés
hacen la señal de la cruz
las altas mudas haches huyen
tuercen el cuello las humildes comas

Amenaza el cuchillo terminar su oficio
Volverse manso protector ingenuo
de las aves. Amenaza dejar
sin violencia al mundo purificarlo
en sus metales.
¿Puede alguien creer el juramento
guarecerse al amparo de esta promesa?
Arquean las cejas las iguanas
y corren a esconderse los matorrales
la desgracia se disfraza de cordero
y huye balando a las cornisas

Las igualadas verdades gimen
Hay que comer con las manos
-dicen -
no cojamos cubiertos el cuchillo
puede hacernos sangrar
por las heridas
El cuchillo sube hacia las mesas
los vasos se abren
saben que alguien ahogará sus venas
La garganta perfila suavemente
su desgracia
La yugular vigila temblando
el cuchillo sube lentamente
por sus penas
Lentamente sube hacia el amor
Sabe que matará y perderá su filo
se ahogará en otra sangre
en otra boca

de *Cuestión de hojas*

 **Ana VARELA TAFUR**

(Iquitos, Loreto, 1963)

Bibliografía:

"Itinerario por las aldeas" en *El sol despedazado*. Iquitos: Proceso, 1991.

(Díptico con Percy Vilchez / 62 pp.)

Lo que no veo en visiones. Lima: Ediciones Copé, 1992.

(carátula y dibujos de Ricardo Cateriano / tirada: 2000 ejemplares / 64 pp.) "Poemas de paso" en *Fragments de sol*. Lima: edición de la autora, 1994

Voces desde la orilla. Lima: edición de la autora, 2000.

(Serie Colección urcututu ediciones / Carátula: Óleo sobre tela *Mujer amazónica* de Gino Ceccarelli / Viñetas interiores de Paul Ancka Ikeda / Foto de contracarátula de Nathan Gove / Auspiciado por la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana / 72 pp.)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Y HABITO DESDE SIEMPRE

¿Quiénes han cruzado la quebrada antes
que nosotros?

¿Quiénes han poblado días y columnas
de hastío?

Nos han abierto el camino para llegar
descansados

y nos han dejado un cementerio de voces
que vagan bajo los puentes.

Y habito desde siempre soles despedazados,
largos infortunios antes de rayar el sol
sobre el planeta

y sé que nuestros abuelos han sembrado y
siembran porvenires

y los astros que me conducen acostumbran
a decir atisbo,

atisbo los años para que los muertos
descansen en paz.

Así recito para no olvidar historias de
látigos

y libras inglesas aventadas desde los
shiringales.

Entonces recuerdo el dolor de una espalda

Entonces recuerdo el dolor de una espalda

devorada

y el filo del sable que cortó el miedo.

Era el tiempo en que el viento decía

la palabra salida,

así volaron sombreros de huambé desde

las embarcaciones.

Pero hemos regresado intactos, dolientes

cuerpos insospechados,

sabias manos que siembran frutos al recrear

los caminos.

EN LAS VEREDAS

La única mujer aterrada no fui yo

en la madriguera que los días crearon.

Fueron cientos de damas ateridas en el borde

de las veredas o apostando futuros en bancos de arena.

Ningún reloj ha podido descifrar el tiempo transcurrido

y el viento que trajo el verano de 1970.

No, no fui la única. Detrás de mí corrían

como bestias acosadas por los espantos

mi madre y también mis abuelas. No, ellas no

renunciaron a la persecución dejando el tablero

de la suerte a disposición de otros sueños.

También ellas se enfrentaron despavoridas

y barajaron la muerte (como yo) en un naípe de

mil cabezas.

● de *Lo que no veo en visiones*

NO POSEO SINO

No poseo sino una canoa y una parcela de arroz en un barrial,

no poseo sino el rumor del río huyendo siempre.

Aquí en Sonapi los tiempos son malos,
Digo malos porque no siempre se come o se bebe.
Entonces pienso si moriré en este lugar.
Los muchachos fieles al pueblo pasan sin verme
y no poseo sino mis ojos que me complacen de día.
Recostada en el puente apunto a la luna,
¿qué debo hacer en esta postura?
Sólo puedo recordar mi nombre cuando los difuntos me silban.

de Voces desde la orilla





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

Mil lenguas de distancia



as & Zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Calle de la Universidad 108, Lima 1, Perú



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

POEMAS

 **Guy Goffette***

(Traducción de Violeta Barrientos)

PESSOA

Al final de la noche hay siempre una habitación alumbrada,
como fuego de pastor sobre la colina
o como una estrella desconocida
a la que damos nuestro santo y seña
o el de nuestra compañera
o el de la ausente
o la deseada la imposible
y eso basta a nuestro paso para que el temor
nos deje y la angustia
de lo que espera tras la puerta
Liberados de nuestro peso
si marchamos es como en sueño
al final de nosotros mismos hay una habitación
que no cierra

* Guy Goffette, poeta belga, nacido en 1947. Su vida en la campiña lo ha adiestrado en la observación atenta de aquellos mínimos detalles de la vida cotidiana que poetiza llevándonos a profundas reflexiones existenciales. Maestro además de editor de poesía, ha publicado la revista *Triangle* y dirige, desde 1983, las ediciones *l'Apprentypographe*. Sus trabajos de crítica literaria han aparecido en la *Novvelle revue française*. Obtuvo el premio Mallarmé en 1989 y el Gran Premio de Poesía de la Academia Francesa por el conjunto de su obra en 2001. Vive actualmente en París, dedicado a la edición.

igual a un estanco en pleno mediodía
a una casa de citas a una farmacia
al cielo de la rayuela un día de verano
una habitación única donde cada uno puede entrar
sentarse arrojar su máscara y decir
a su imagen en el espejo
no estoy para nadie ¹

GOYA

La noche bien puede encerrar al mar
en los espejos: las fiestas han terminado
la sangre a solas sigue madurando
en la sombra que redondea la tierra
como ese grano de uva negra
olvidado en la cámara del ojo
que un águila arrancando la tela
hunde
en la garganta del tiempo²

MANIOBRAS, ENSAYOS

2

Lugar, este verbo en exilio perturbando tan poco
el silencio, cómo deslizarse en él tu voz vivaz
pobre robinson, hacer entrar de nuevo
este cuerpo de bosques y colinas, realumbrar en su noche

el fuego del alma, no hay sino un gusto
a ceniza y afrecho, bajo la máscara del soñador
pobre, resiste el poeta poseído por el rayo
muerte a sus versos y muerte a la oreja pública.³

Lugar árido donde el hombre avanza como un borracho
 a tuestas en la noche, como una frase blanca
 al fondo de sí que se vuelve y revuelve sin encontrar
 nada sino, bajo la paja, este abandono

del ser, este paso sin peso ni color,
 este verbo, apenas como el saludo de una ventana
 al pasante que tiembla y golpea una nada,
 difícil por qué nombrar poema a este lugar.⁴

Éloge pour une cuisine de province (Elogio para una cocina de provincia, 1988)



¹PESSOA

Au bout de la nuit il y a une chambre toujours qui reste éclairée / comme un feu de berger sur la colline / ou comme une étoile inconnue / à qui nous donnons notre chiffre / ou celui de notre compagne / ou celui de l'absente / de la désirée de l'impossible / et cela suffit à notre pas pour que la peur / nos quitte et l'angoisse / de ce qui nous attend derrière la porte / Délivrés de notre poids / si nous marchons c'est comme en rêve / au bout de nous-mêmes il y a une chambre qui ne / ferme pas / pareille à un bureau de tabac un plein midi / à une maison de passe à une pharmacie / au ciel de la marelle un jour d'été / une chambre unique où chacun peut entrer / s'asseoir ôter son masque et dire / à son image dans le miroir / je n'y suis pour personne

²GOYA

La nuit peut bien fermer la mer / dans le miroirs: les fêtes sont finies / le sang seul continue de mûrir / dans l'ombre qui arrondit la terre / comme ce grain de raisin noir / oublié dans la chambre de l'œil / qu'un aigle déchirant la toile / enfonce / dans la gorge du temps

³MANOEUVRES, REPETITIONS

Lieu, cette parole en exil troublant si peu / le silence, comment y glisser ta voix vivante / pauvre robinson, y faire entrer de nouveau / ce corps de bois et de collines, y rallumer // le feu de âme en sa nuit, à présent qu'un goût / de cendre et de son, sous le masque du rêveur / pauvre, tient le poète habité par la foudre/ mort à ses vers et mort à l'oreille publique.

⁴Lieu aride où l'homme avance comme un ivrogne / tâtonnant dans la nuit, comme une phrase blanche / au fond de soi qui tourne et retourne / sans rien / trouver sinon, sous la paille, cet abandon / de l'être, ce pas sans poids ni couleur, ce / verbe à peine comme le salut d'une fenêtre / au passant qui frémit et cogne un rien, / à peine de quoi nommer poème ce lieu.

EL MÁS Y EL MENOS DE LA GRAVEDAD

 **Véronique Vassiliou***

(Traducción de José Cabrera Alva)**

“¿Registrador de comunicaciones telefónicas? Puede ser. Sin duda una mejora en la fastidiosa costumbre de entrar en relación con los poetas muertos por intermedio de un médium.” *Oeuvre croisée*, W.S. Bourroughs & B. Gysin. Flammarion, 1998.

Comunicado

Si podemos ahora restituir estos textos, es gracias a los servicios secretos internacionales. Luego del atentado perpetrado contra los Estados Unidos, en Nueva York, en septiembre del 2001, y para luchar de manera más eficaz contra el terrorismo, los servicios secretos franceses, italianos, griegos, españoles y americanos se lanzaron a una vigilia de correo electrónico. Esta vigilia estaba organizada minuciosamente. Cada uno tenía su campo en la pantalla, a limpiar, a rastrear, a leer, a archivar, a analizar. Así, un ciberpolicía, Manolo Zanka, que se interesaba en Angèle Kalia, científica renombrada, especialista en gravedad, empezó a vigilarla con particular atención.

* Véronique Vassiliou (1962). Poeta francesa. Miembro del comité de redacción de la revista *Action Poétique*, ha colaborado en revistas como *Ralentir Travaux*, *Cahier critique de poésie*, entre otras. Entre sus obras destacan *N.O, ledétournement* (extraits) (1998) y *Je dans quelques uns de ses états* (2000).

** Agradezco especialmente a Henri Deluy, director de la revista *Action Poétique*, quien me permitió deleitarme con el número 169 de esta publicación, de la cual me atrevo a traducir este poema.

Documento probatorio

Extracto de una declaración de la CGT (recibida por *mail*, el martes 25 de octubre del 2001 10: 41 : 04)

“Con el fin de reforzar la lucha contra el terrorismo, el gobierno ha dispuesto en la última hora un conjunto de modificaciones en el proyecto de ley sobre seguridad cotidiana. El objetivo primero de esta ley es la lucha contra el crecimiento de las armas de fuego, contra el fraude en las cartas bancarias y concierne las prerrogativas de la Policía nacional. Las modificaciones estipulan que:

(...)

-Pese a que el secreto de las correspondencias bajo todas las formas es un principio fundamental, el control de la correspondencia privada telefónica y electrónica está previsto. Los operadores podrán ser obligados a conservar durante un año, los datos que permitan identificar individuos en el marco de la persecución de infracciones de toda naturaleza”.



Correspondencia con Newton¹

Dossier n ° 5 – Ministerio de Defensa

Ref. 2001-1-5-MK

Hora de inicio: 14h 35, Hora de fin: 16h 22.

Angèle, Angèle. Angèle salvaje. De pensamiento fluctuante. Angèle física, fotografiada con su material favorito, las manzanas. En plena conversación con Newton, entre un más y un menos de gravedad desconcertantes. De la tierra a Angèle, de Angèle a la tierra. Todo en superficie transparente. Una superficie que refleja una cierta profundidad. ¿Quién es Angèle?

(...)

From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com

Asunto: Ecuación

Me hace perder la razón, Angèle. A usted le encanta hacerme perder la razón..... Sea indulgente. Concéntrese, vayamos hasta el final de mi pensamiento.

From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ

Asunto: Salvaje

Vamos, deje de fastidiarme. Usted sabe lo que pienso *profundamente* : el pensamiento es salvaje...

From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com

Asunto: Precisamente

Usted desvía la trayectoria de mi pensamiento. La gravedad, Angèle, la gravedad, siempre la gravedad. Es también una cuestión de desviación de trayectoria. Aumente vuestra fuerza, esa con la cual usted arrojó *las manzanas!*

1 Los textos en *italica* son citas de Newton.

From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ

Asunto: ¿Grave?

Grave, gravedad, gravitación, tierra, superficie, espacio, aire, levedad.

Observo y mi mirada no ve lo que ve. No puede ver nada más. Si existe transparencia, la busca y se estrella contra sus límites. Pasar a través de la superficie y estrellarse contra otra superficie.

From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com

Asunto: Abandono

Usted se pierde Angèle. Sígame, se lo ruego

From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ

Asunto: Desvío

Me abandono. Me desvío

From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com

Asunto: Vamos, basta

Reconozca conmigo que *todos los cuerpos que conocemos siendo móviles, y dotados de una cierta fuerza (que llamamos fuerza de inercia) por la cual perseveran en el movimiento o el reposo, concluimos que todos los cuerpos en general tienen propiedades.*

From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ

Asunto: Dudas

Ciertos cuerpos tienen una propiedad relativa, Isaac. Relativa. Vea nuestros mails. ¿No le ha ocurrido nunca perder uno de vuestros mensajes electrónicos? ¿Dónde se perdió? ¿En qué espacio? ¿Siguiendo qué fuerzas?

From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com

Asunto: Es un delirio

iii Por favor, un mail no es un cuerpo!!!

From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ

Asunto: Es lo que usted dice

Pero no es lo que veo en mi pantalla...

From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com

Asunto: ¿Su pantalla?

iii¿ Pero que es lo que ve entonces?!!!

From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ

Asunto: una línea

Blanco, línea, blanco

Longitud aleatoria, límites

Línea quebrada

Veo una forma

Veo un verso...!



¹ "Table d'écoute? Peut-être. Certainement une amélioration dans la fâcheuse habitude d' entrer en relation avec des poètes morts par l'entremise d'un médium." *Quarecroisée*, W.S. Burroughs & B. Gysin. Flammarion, 1998 // **Comuniqué** // Si nous pouvons aujourd'hui restituer ces textes, c'est grâce aux services secrets internationaux. A la suite de l'attentat perpétré contre le terrorisme, les services secrets français, italiens, grecs, espagnols et américains se lancèrent dans une veille du courrier électronique. Cette veille était organisée avec minutie. Chacun avait son domaine sur la toile, à balayer, à ratisser, à lire, à archiver, à analyser. C'est ainsi qu'un cyber flic, Manolo Zanka, qui s'intéressait à Angèle Kalia, scientifique renommée, spécialiste de la gravité, se mit à la surveiller avec une attention toute particulière. // **Pièce à conviction** // Extrait d'une déclaration de la CGT (reçue par *email*, mardi 25 octobre 2001 10 : 41 : 04) // « Afin de renforcer la lutte contre le terrorisme, le gouvernement a déposé en dernière heure un ensemble d'amendements dans le projet de loi sur la sécurité quotidienne. L'objet initial de cette loi est la lutte contre la croissance du nombre des armes à feu, contre la fraude sur les cartes bancaires et concerne les prérogatives de la Police nationale. Les amendements stipulent notamment que : / [...] / - Alors que le secret des correspondances sous toutes les formes est un principe fondamental, le contrôle de la correspondance privée téléphonique et électronique est prévu. Les opérateurs pourront être contraints de conserver pendant un an, les données permettant d'identifier les personnes dans le cadre de la poursuite des infractions de toute nature. » // **Correspondance avec Newton** // *Dossier n°5- Ministère de la défense / Réf 2001-5-MK* // **Heure de début: 14h35, Heure de fin: 16h22.** // Angèle, Angèle. Angèle sauvage. A la pensée fluctuante. Angèle physicienne, aux prises avec son matériau préféré, les pommes. En pleine conversation avec Newton, dans un plus et un moins de la gravité déconcertants. De la terre à Angèle, d'Angèle à la terre. Tout en surface, transparente. Une surface qui miroiterait une certaine profondeur. Qui est Angèle? // [...] // **From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com / Objet: Équation** // Vous m'égarez, Angèle. Vous aimez ça...Soyez indulgente. Concentrez-vous,

allons au bout de ma pensée // From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ /Objet : Sauvage/ Allons, ne me faites pas plus taquine ce que je suis. Vous savez ce que je pense *profondément*: la pensée est sauvage.../ From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com /Objet: Justement/ Vous déviez la trajectoire de ma pensée. La gravité, Angèle, la gravité, toujours la gravité. C'est aussi une histoire de déviation de la trajectoire. Ajoutez-y votre force, celle avec laquelle vous avez jeté les *pommes*!/ From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ /Objet : Grave? / Grave, gravité, gravitation, terre, surface, espace, air, légèreté. / J'observe et mon regard ne voit ce qu'il voit. Ne peut rien voir d'autre. S'il y a transparence, il cherche et se heurte à ses limites. Passer au travers de la surface et se heurter à une autre surface. / From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com /Objet : Dérive/ Vous vous égarez Angèle. Suivez-moi, je vous en prie / From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ /Objet: Détournement / Je dérive. Ou je détourne / From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com /Objet : Allons, cessez / Reconnaissez avec moi que *tous les corps que nous connaissons étant mobiles, et doués d'une certaine force (que nous appelons force d'inertie) pour laquelle ils persèverent dans leur mouvement ou leur repos, nous concluons que tous les corps en général ont ces propriétés.* / From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ /Objet : Doutes / Certains corps ont une propriété toute relative, Isaac. Relative. Voyez nos e-mails. Ne vous est-il jamais arrivé de perdre l'un de vos messages électroniques. Où s'est-il perdu? Dans quel espace? Suivant quelles forces? / From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com /Objet: C'est du délire / Enfin, un e-mail n'est pas un corps!!! / From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ /Objet: C'est ce que vous dites / Mais ça n'est pas ce que je vois sur mon écran... / From newton.isaac@terre.univ to angelekalia@hotmail.com /Objet: Votre écran? / Mais que voyez-vous donc?!!! / From angelekalia@hotmail.com to newton.isaac@terre.univ /Objet: une ligne/ Blanc, ligne, blanc / Longueur aléatoire, limites / Ligne brisée / Je vois une forme / Je vois un vers....



LA EXPLOSIÓN DEL AUBERDIÈRE

 Edmond Humeau*

(Traducción de Lis Arévalo Hidalgo)

Sumerjémonos en la aspereza de aquello que nunca
recibirá un nombre

Mientras que el día transcurre en los linderos del bosque protegido
A través del gran invierno desbordante de retazos de nieve que endurecen
el horizonte

La tierra se ha entregado una vez más a las convulsiones glaciares
Las grietas resplandecen en los pliegues de la gélida superficie de las
rocas

Las fracturas se suceden rasguñando el conjunto de bloques que al resistirse vuelven
al polvo

como cargas de dinamita que lo reducen todo a guijarros

Esta polvareda se consume también en la mañana que azula el estallido de
los esquistos

En un país agitado por el crujido de la helada, cuya hierba
se escarcha

Cuando el albergero del sol muere sobre los terraplenes grises de la bruma
Una brisa soberanamente ligera sube al encuentro del castillo de L'Auberdière
Aflora desde las alturas de Chandelais que ilumina el robleal.

He de reunir los arcos de sus bóvedas polvorientas cubiertas de pálidas hojas
Y así resplandezca la frágil nave de la catedral entre los fustes, bajo el ramaje.

Ahora que ella desaparece, mi infancia agreste brota como
una liebre ●

De la madriguera imposible a los matorrales que me traen las violetas que esperaba
aunque ya no sepa cuándo fue tan dulce su perfume

Hoy que el olor de las violetas regresa con el amanecer de
la infancia que me rehúye

* Edmond Humeau (1907), francés. Ha publicado numerosas plaquetas: *Maintenant* (1931), *Le Neuf de Coeur* (1956), *L'age des processions* (1958), *Le coeur net* (1996) *La Main fulcrée s'est ouverte* (1968). «La explosión del Auberdière» fue escrita en 1960.

La migración surge del olor a gusto de memoria que ella suprime

Como si no hubiese errado bastante tiempo desde que me desconcertara aquel aroma

Dicen que el hombre nunca penetra demasiado lejos en sus soberanías singulares

Siempre barquero de olores que se repiten en aureolas tanto más inútiles cuanto más insisten

Hombre abreviado por las frondosidades de su vida que se empeña en continuar mullida

Hombre de los helechos y el rubor que emblanquece en la edad de las llamas

Pero que luego horadará el espacio de la miseria donde el nenúfar

se enlaza a la languidez de los cañaverales

Y aquí despierto en este lugar que con tan negra humareda ahoga mi alma

Cruzo sotos de avellanos y fresnos que vedan la carretera con su sombra

Por la que escapan los mensajeros del incendio que arremete

contra el castillo

Las llamas lamieron las cortezas de madera antes que las brasas alcanzaran amplitud

Y hoy El Auberdière explota lanzando chispas rosadas que regresan en hollín

Sobre las altas lenguas de azafrán que quiero proclamar sabrosa iluminación

De la cara noche calcinada que acuchillan las heridas centellantes del fuego

En las corolas púrpuras de tulipanes que viran hacia los lilas y

el fucsia de una bella tarde

Alumbrando el bosque que me espanta cuando el incendio nace de la multitud de hojas y de la generosa albura

Yo soy de aquellos que arden sobre la polvareda de huesos hacinados por el planeta, yo llamo al fuego

Los prisioneros de invasiones que arrastra el violento río de la sucesión burguesa

Los migrantes de un siglo fosforescente que se consagra al estrépito de los fusiles

desde el hongo de humo genocida que se consume en el fracaso nuclear

Fluyendo como el castillo de L'Auberdière, se desploma sobre los escombros de las ciudades en migajas

Así es que el canto de los incendiarios se asienta en los cimientos, lo escucho brotar

Las cenizas fluorescentes de la noche que se tornan naves de fuego que una brizna de paja enciende

La desesperanza del niño incendiario que fui y al que jamás negué las visiones del universo resplandeciente.¹

1 Enfonçons-nous dans l'épaisseur de ce qui n'aura point de nomination / Tant que le jour sera donné aux lisières de la forêt domaniale / Par grand hiver débordant des feutres de neige qui durcissent l'horizon/ Et voilà que la terre se prend à nouveau des convulsions glaciaires/ Les gerçures éclatent aux plissements de l'écorce gélive des roches/ Les fractures s'ensuivent déchirant l'appareil des blocs qui se froissent en poussière / Comment il advient quand les charges de dynamite éboulent une pulvérulente caillasse/ Cette poussière même accomplie au matin qui bleuit l'éclat des schistes/ En un pays soulevé par le craquement du gel dont les herbages se vivent/ Quand l'abricot du soleil mûrit sur les remblais gris de la brume/ Un air souverainement léger monte à la rencontre du château de L'Auberdrière/ Cela part depuis les hauteurs de Chandelais dont s'illumine le massif des chênes rouvres/ Je m'en vais assembler les arceaux de leur voûtes poudreuses aux jonchées de feuilles beiges/ Pour que resplendisse une nef de cathédrale élancée entre les fûts sous le branchage sec/ Juste alors qu'elle disparaît mon enfance buissonnière comme une lièvre bondit/ Du terrier impossible aux touffes de bruyère qui me ramènent aux violettes espérées/ Mais je ne sais plus quand elles m'apparurent aussi sucrément parfumées/ aujourd'hui que l'odeur des violettes me revient me revient avec l'aube de l'enfance qui m'échappe/ La migration commence d'un odeur à son goût de mémoire qu'elle abolit/ Comme si je n'avais assez longtemps erré depuis ce parfum qui me chiffonnait/ Il est dit que l'homme n'entre jamais trop loin dans ses dominations singulières/ Toujours passeur d'odeurs qui se répètent en auréoles d'autant plus vaines qu'elles insistent/ Homme écourté par les frondaisons de sa vie qui s'acharne à demeurer spongieuse/ Homme des fougères et de la roussure qui blanchit à l'âge des flammes/ Mais qui donc ira bêcher l'espace de tourbe où le nénuphar s'allie à la flétrissure des roseaux/ Puisque je m'éveille en ce lieu qui fume si noirement que j'y noyai mon âme/ A franchir les taillis de coudriers annonceurs de l'incendie déclaré au château/ Les flammes ont léché longtemps les boiseries avant que le brasier prenne de l'ampleur/ Et maintenant L'Auberdrière explose en gerboyant des étincelles roses qui retombent en suie/ Sur les hautes langues de safran que j'aime à saluer pour illumination savoureuse. De la chère nuit calcinée qui balafrent les blessures scintillantes du feu/ Dans les corolles pourpres des tulipes qui virent au lilas et au fuchsia d'un beau soir/ Eclairant la forêt qui m'effraie quand l'incendie va naître du peuple des feuilles et de l'aubier généreux/ Je suis de ceux qui flambent sur la poussière des os entassés par la planète et j'appelle au feu/ Les prisonniers des invasions qui charrie l'acre fleuve de la succession bourgeoise/ Les migrants d'un siècle phosphoreux qui se voué à l'éclat des fusées/ Depuis le champignon des fumées génocides qui brasilla dans le fracas nucléaire/ Coulant comme le château de l'Auberdrière s'affaisse sur la poudre des villes émietées / Voici que le chant des incendiaires se déposé aux fondations et j'entends chasser/ Les cendres fluorescentes de la nuit qui dérivent en vaisseaux de braise qu'un brin de paille allume/ Au désespoir de l'enfant incendiario que je fus et je n'ai point renié les visions de l'univers flamboyant.

PARECE QUE UN DÍA

 Toursky*

(traducción de Alberto Valdivia Baselli)**

Parece que un día el hombre
Se descubre de pronto
Ajeno al ser
Que suponía dentro.

Se da cuenta entonces
De qué inmensa caverna
Humilla a una voz
Que él creía gloria suya.

El vacío que me envuelve
Ha tomado hasta mi nombre
Soy exactamente
Lo que no soy.¹

Christine ou la Connaissance des Temps. Éd. Seghers, 1950 (*Christine o el conocimiento del Tiempo*)

* Toursky (1917-1971). Provisto de los ecos del mejor Carco, Toursky elabora una poética de la soledad en los reencuentros; el amor maquinal y sobre todo el desgastado forman toda una acrobacia tierna y desesperada sobre un aire que se desafina, un agrídulce inventario de aquello que es la vida ya pasada, patética sin haberlo querido ser, sin efusión ni portavoz: así es la poesía de Toursky que bien logra, gracias a su lenguaje cotidiano, llegar más lejos en la sensibilidad que tantas lanzas perdidas en las justas del lenguaje más elaborado. Ha publicado numerosas colecciones poéticas como *La Suit à demain* (1938), *Les Armes prohibées* (1942), *Ici commence le Désert* (1946), *La mort est naturelle* (1948), *Un drôle d'Air* (1963).

** Agradezco especialmente las valiosas sugerencias de Renato Sandoval.

¹ Un jour paraît... / Un jour paraît où l'homme / Se découvre soudain / Extérieur à l'être / Qu'il croyait enfermer. // Il reconnaît alors / Quelle immense caverne / Humilie une voix / Qu'il prenait pour sa gloire. // Le vide qui m'entoure / M'a pris jusqu'à mon nom: / Je suis exactement / Ce que je ne suis pas.



Otros ecos habitan el jardín

as & zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Instituto de Estudios Sociales y Demográficos



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

CRÓNICA DE UN PERIPLO YANQUEE

 **Alonso Rabí Do Carmo**

Todo comenzó un 10 de agosto del año 2001, cuando después de un turbulento vuelo desde el aeropuerto internacional de Miami —cuyos techos bajos me inspiraron una indecible claustrofobia kafkiana— mi esposa y yo pusimos pie en Denver, Colorado. De allí, un buen amigo se encargó de trasladarnos a Louisville, un pequeño condado a 10 minutos de Boulder, nuestro destino final. Louisville era —es, o debe seguir siendo— una suma de calles apacibles que probablemente no se parezca en nada a lo que fue en tiempos de su fundación, un asiento minero de carbón del siglo XIX. En todo caso, eso lo recordaba el museo del minero, ubicado en *Pine Street*, cuya fachada lucía además un antiguo y enorme cartel de Coca Cola. Lo demás, una zona residencial que solo se alteraba cuando pasaba el tren, desde o hacia *Union Station*, la hermosa estación ferroviaria de Denver, o bien cuando el viento aullaba como una manada de lobos heridos, en representación del esplendor otoñal. Quince días allí nos hicieron saber varias cosas. La primera, que éramos extraños, pues era obvio que la gente no nos identificaba como residentes del lugar. La segunda, que el silencio en los vecindarios es una especie de religión, aunque después, en Boulder, comprenderíamos que esto era algo bastante relativo. La tercera, que saludar a la gente en la calle era señal de buena educación, sin importar conocerla. Y si sonriendo, mejor.

EL BARRIO

Luego de estos días algo bucólicos, conseguimos un apartamento en Boulder, muy cerca de la universidad donde nos disponíamos a hacer estudios de maestría en literatura hispanoamericana. El día que lo alquilamos, lo recuerdo perfectamente, la agente inmobiliaria nos aseguró hasta el cansancio que se trataba de un lugar muy tranquilo, de un vecindario muy pacífico, muy “*nice*”. Era un martes a las diez de la mañana cuando nos mudamos. Y claro, el silencio estaba en todas partes. Sin embar-

go, esta buena señora olvidó decirnos que acabábamos de mudarnos a un barrio de "freshmen", como llaman por esos pagos a los estudiantes que recién ingresan a la universidad. Pero como nosotros no teníamos ni idea de estas nomeclaturas, así como tampoco la teníamos sobre el recibimiento que nuestros vecinos nos darían esa noche. Un par de fiestas *trans* —con ese bajo que retumba con una disciplina capaz de enloquecer a cualquiera—, los gritos de la alegre muchachada y el broche de oro con una bronca descomunal entre cuarenta jovencitos al borde las cuatro de la madrugada, fueron suficientes para convencernos de que a lo largo y ancho de *Marine Street* (ese era el nombre de la calle) no había lugar para el sosiego. Muchas noches nos costó un gran trabajo conciliar el sueño, porque el desenfreno que nos envolvía como un *sandwich* —vivíamos entre el sótano y el segundo piso del edificio— tampoco hallaba un momento de reposo, a excepción de algún domingo. Lección número uno: no vivas nunca en un vecindario estudiantil, a menos que la juerga sea una de tus prioridades. Lección número dos: llamar a la policía no siempre es la solución. La primera vez que lo hice fue para informarles sobre aquella gresca de la que hablé y por la cantidad de preguntas que me hacía el oficial por el teléfono —algunas francamente absurdas, como si estaban armados o no, si eran latinos, asiáticos o americanos, cuando a duras penas por las persianas de nuestro piso solo se podía ver una endemoniada maraña de brazos y piernas— él pensaba seguramente que yo estaba allí, en medio de la calle, blandiendo puños y *fuck your mother* a diestra y siniestra.

En 8 meses, realicé 16 llamadas a la policía y gracias a eso nos ganamos el odio de más de un vecino. Nos preguntábamos si estábamos en el mítico barrio neoyorquino del Bronx y no en el pacífico Boulder, enclavado en las *Rocky Mountains*, ruta de *hippies* y *beatniks*, ejemplo de buena vecindad. Las horas que pasábamos en el campus eran un verdadero bálsamo y la verdad, creo que nos dieron algo de fuerza para acostumbrarnos —sin resignación— al bullicio de cada día. Nuestro edificio quedaba en la esquina de una calle empinada, por la cual se llegaba directamente a *Broadway Avenue*, una de las arterias centrales de la ciudad y camino obligado al campus. Uno de los pocos recuerdos gratos de aquel ingrato antro del *trans* y el *rap* era la vista que teníamos desde la ventana del dormitorio: dos de los tantos impresionantes picos de las montañas que rodean Boulder. De más del edificio, en la avenida *Arapahoe*, quedaba la biblioteca pública, una impresionante muestra de arquitectura contemporánea, con amplios salones de lectura y ruta obligada en nuestros intentos por evadir el ruido. Allí pasábamos horas, porque además la sección de literatura en español no andaba nada mal, tratándose de una ciudad de 120 mil habitantes, la mayoría norteamericanos. En el centro de la ciudad, especialmente en la calle principal, *Pearl Street*, uno podía "jironear" horas de horas, seducido por la decoración de las tiendas, a las que uno entraba simplemente porque son bonitas y no porque necesite comprar algo —era al menos nuestro caso—. Eran unas seis cuadras de comercios, entre ellos dos magníficas librerías, algu-

nos restaurantes y una tienda que llamó poderosamente mi atención: una tienda de libros usados, dedicada a la obra de los *beatniks* y a todo lo que tuviera que ver con ellos. Allí encontré, por ejemplo, un cheque girado por Jack Kerouac a una licorería, por un monto de 200 dólares. Lo habían enmarcado y lo vendían en nada menos que 300 dólares. En fin, una cosa es el fetichismo y otra la literatura, me dije, un poco para consolarme, pues nada me hubiera gustado más que poder comprarlo. En fin, debilidad de animal literario.

COMO, LUEGO EXISTO

En algún punto de *Pearl Street*, hay un rincón dedicado a los niños. Como si hubieran abierto un patio en medio de la calle, había un pequeño parque de grava, habitado por animales tallados en piedra y bronce, a los que los niños se subían y bajaban retozando alegremente, bajo la atenta vigilancia de sus padres. En diferentes puntos de la calle, además, se encontraban esculturas de los animales que pueblan las montañas: osos, pumas, renos, zorros, entre otros. En esa misma calle había un café muy concurrido, llamado *Rocky Mountain Joe's Cafe*, famoso por unos desayunos de cuya contundencia guardo aún el recuerdo: un omelette gigantesco, jugo de naranja, café, una tostada de pan integral y dos panqueques bañados en miel de arce. En realidad era como desayunar y almorzar a la vez. Sin embargo, me veo en la necesidad de precisar que la comida fue fuente constante de sufrimiento para dos paladares como los nuestros, criados muy cerca de las faldas de las abuelas, conocedoras de todos los arcanos que guardan las ollas. En un comienzo, no quedaba más remedio que comer en la calle, pues los trámites en la universidad nos consumían mucho tiempo. Lo más digno que encontramos en medio del plástico que servían en casi todos los lugares, fue una cosa ni mexicana ni americana bautizada como "burrito": una gran tortilla de maíz rellena con arroz, carne, un aderezo de cebolla y tomate, palta y queso crema que después la envolvía y empacaba, cobrando la forma de un chorizo de unos diez centímetros de diámetro. Tuvimos que esperar unas semanas antes de instalarnos del todo y comenzar a cocinar, con lo que podíamos encontrar en los supermercados, comida peruana, un verdadero bálsamo en medio de las montañas y que atrajo a más de un comensal, intrigado por los olores y los menjunjes que razonábamos en nuestra pequeña cocina. Y no faltan curiosidades, ya que hablamos de deglutir. En la cafetería de la universidad, uno de los altos muros tenía el retrato de un personaje que daba nombre al recinto. Era el *Alfred Packer Grill*. Nunca nos despertó mayor curiosidad quién era el tal Alfred, pero un día nos enteramos de la historia: se trataba de un aventurero buscador de oro o algo por el estilo, que había tomado la decisión, durante la fiebre del oro, de internarse en el desierto montañoso en busca del precioso metal con un grupo de codiciosos como él. Pues bien, los rigores del clima y la escarpada geografía no tarda-

ron mucho en invitar al hambre y a diversas enfermedades que fueron minando al grupo. Se cuenta que Packer no tuvo más remedio que cocinar a los compañeros que iban muriendo para comérselos. Fue el único que sobrevivió. Al volver a Colorado, contó su historia, pero el proceso judicial que se le siguió le hizo fama de caníbal. El tiempo restituyó su prestigio y ahora gobierna el comedor estudiantil, lugar donde no se comerá carne humana, pero sí de búfalo.

DE ABURRIMIENTOS E INCURSIONES

Boulder es una ciudad conservacionista. Es decir, sus habitantes tienen una especie de culto por el medio ambiente, el deporte, la vida sana y el *body building*. Confieso haberme sorprendido la primera vez que vi, en medio de la nieve, a muchas personas haciendo *footing* como en el mejor día de primavera. Incluso había un supermercado destinado a satisfacer el exigente gusto vegetariano, el dudoso apetito de los enemigos del colesterol y las ganas de los amantes de los vegetales orgánicos. Recuerdo haber estado allí un día con un voluminoso compañero de estudios que, después de repasar minuciosamente toda la mercadería, exclamó indignado: «¡Pero aquí nada tiene grasa, todo es sano!». De inmediato salimos y recalamos en una hamburguesería, donde devoramos con actitud casi mística una doble con queso, tocino y mayonesa. Por otra parte, la ciudad parece haber sido diseñada para caminar. Primero porque hay un río que atraviesa toda la ciudad y tiene una suerte de malecón con una vía para peatones y otra para bicicletas y *skateboards*, el medio de transporte favorito de los estudiantes. Segundo, porque de tanto en tanto uno se encuentra con hermosos parques, muy arbolados, que no abrigan nada en invierno pero en verano proporcionan al transeúnte un poco de sombra fresca.

A veces, la calma de Boulder podía ser exasperante. Y esa era la señal que indicaba la necesidad de hacer una visita a Denver. El bus nos dejaba en *Market Street*, puerta de entrada al *downtown*, una calle repleta de tiendas, cines, cafés y restaurantes. Hacia el final, se abría el centro cívico, una alameda con portadas de estilo neoclásico que desembocaba en dos edificios que visitamos asiduamente: la biblioteca pública de Denver y el museo de arte. Nuestras primeras incursiones no pasaron de este paseo comercial. Pero de a pocos le tomamos confianza a la ciudad y un día llegamos al zoológico, donde uno tiene la sensación de que las páginas de *National Geographic* tienen vida, se mueven, y eso que uno se pasa mirando en fotos está ahí, a pocos centímetros. En Denver hicimos muy buenas migas con una pareja de argentinos. Él, Juan Miguel, biólogo y porteño de corazón, muy dado a bromas en tono de soberbia y amante del fútbol (el argentino, claro está). Ella, Diana, profesora de español al igual

que nosotros, pero igual que su esposo, bióloga de formación. Era imposible estar con ellos y no terminar encendiendo la parrilla y descorchando innumerables botellas de vino.

BOULDER 9/11

Nuestra estadía en los Estados Unidos no hubiera sido la misma si no hubiera ocurrido el demencial ataque del 11 de setiembre. Recuerdo que al llegar al salón en el que dictaba mi clase de español, los estudiantes se hallaban en una especie de *shock* traumático; muchos lloraban, otros simplemente no atinaban a nada y tenían la mirada absolutamente perdida en el más insondable vacío. Naturalmente, no hubo clase. Contagiado de ese estremecimiento, simplemente traté de llevar una conversación sobre el asunto. Evidentemente, el ánimo de quienes vivían en Boulder se exasperó y hubo algunos exabruptos, como una manifestación frente a un restaurante sirio que quedaba al lado del campus, en la que la gente portaba pancartas con lemas del tipo *Arabs, go home*. Y otras cosas más, como una entrevista aparecida en *The Denver Post* que era un canto de sirena al resentimiento y una incitación al racismo. En esa entrevista, un profesor de historia de *University of New Mexico* comparaba a Pancho Villa con Osama Bin Laden y terminaba su perorata preguntándose si a los neoyorquinos les gustaría que alguna plaza de la ciudad llevara el nombre de este criminal, así como los habitantes de un poblado de Nuevo Mexico tenían que soportar la afrenta de tener un parque con el nombre de Villa.

En cierta ocasión caminábamos por Boulder buscando una oficina de la universidad en la que nos ayudarían con nuestra declaración de impuestos. De pronto, sentimos que alguien nos llamaba. Vimos a un hombre de unos 45 años, apostado al lado de una camioneta 4x4 con el vagón abierto. Nos acercamos y nos dijo que necesitaba hablar con alguien y preguntó educadamente si no tendríamos problema en escucharlo, a lo que asentimos. Nos contó que era iraní y que a partir del ataque terrorista su vida había dado un vuelco, pues sus antiguos amigos en el trabajo ya no querían ni acercársele. Miró hacia el vagón, extendió sus brazos y sacó una fuente con bizcochos y unas latas de gaseosa que nos ofreció con toda hospitalidad. No lo volvimos a ver. Unos días después, supe que había una asociación de estudiantes islámicos en la universidad. Y que eran blanco de amenazas e insultos. En fin, la herida estaba abierta.

EL FÚTBOL NUESTRO DE CADA DÍA

Después de luchar contra la indiferencia de algunos compañeros, pudimos organizar unas pichanguitas en un campo de césped. Algunos partidos fueron francamente memorables, pero una de las cosas que no olvidaré jamás fue un encontrón con Peter Elmore, que era nuestro profesor, muy correcto y educado en clase, pero que en el campo de juego sufría una increíble transformación y se convertía en una mezcla de Eloy Campos, Puma Carranza y Rodolfo Manzo. Siempre lamentaré haber jugado ese día en el equipo contrario. A estos encuentros domingueros acudía un crisol de razas, con el perdón de esta expresión tan huachafa: mexicanos, españoles, americanos, algunos peruanos e incluso un marroquí y un zambito bullidor que nos dijo venía de la Isla Martinica, nos sacaron del marasmo y la molicie, características naturales del domingo. La nieve era nuestro enemigo mortal, pues era imposible siquiera atreverse a trotar sobre la cancha, convertida en un solo de barro.

CODA

Ahora, desde este 98 por ciento de humedad, combis humeantes y gobiernos siempre al borde del abismo, pienso en Boulder. La ciudad en la que nació Sebastián, nuestro hermoso hijo. La ciudad que tenía una calle llamada Inca, pero de inca ni la sombra. La ciudad cuya iglesia católica tenía el nombre de un santo peruano: San Martín de Porres, del que una empresa mexicana se apropió para bautizar su marca de tarjetas telefónicas, tamaña herejía. La ciudad llena de *brewerys*, donde deliré con más de una cerveza. La ciudad, en fin, en la que pasamos dos felices años, la ciudad que aprendimos a querer y donde la vida se nos antojó un paréntesis de tranquilidad que no hemos vuelto a conocer.

PARÍS ESCRITO EN LAS CALLES

 **Violeta Barrientos Silva**

Aventurarse a venir a París era una posibilidad mucho más excitante que vivir en la prosperidad de un campus universitario americano, destino frecuente de los egresados de literatura. No en vano habían sido franceses los que inventando el orden burgués también crearon a sus renegados: dandies, bohemios, decadentes, perversos y poetas malditos. El Mayo 68 era francés, el feminismo también, las estrellas negras del jazz habían triunfado aquí mientras al otro lado del Atlántico no les era posible vivir entre iguales. Así que a pesar de no contar con beca alguna, ni nada seguro salvo un par de amigas por allá, desembarqué a fines de setiembre del 92 en la Ciudad Luz.

París, donde la historia quedó en cada metro cuadrado, era el lugar de encuentro de un sinnúmero de tribus humanas con las creencias y costumbres más diversas. Se hacía inevitable *flanear* en aquel museo viviente, pasear en una actitud relajada observándolo todo como parte del ocio creador. Baudelaire había detestado ser un hombre 'útil'. Balzac hablaba de los beneficios del ocio para evitar el embrutecimiento del trabajo del que no necesariamente nos libra el trabajo artístico; hay escritores que trabajan como funcionarios públicos, pensando en la carrera. Son los que más tardan en jubilarse. Bataille de otra manera repetía lo mismo en sus ensayos económicos; los humanos, como la realidad, no son unidimensionales.

Algunos poetas latinoamericanos habían también intentado vivir una década atrás en el ocio, pero no precisamente para llevar la vida elegante que Balzac preconizaba. -'Si no se llegaba con una beca, había que conseguirse una mujer', era la confesión burda y plana de estos escogidos por la musa de la poesía.

Pero eran los noventa y el feminismo hacía tiempo que había echado a perder a las mujeres, y las librerías tenían -casi todas- un pitillo de seguridad. El flujo de poetas peruanos prácticamente había cesado y París no albergaba sino a exilados políticos, colombianos los más recientes, chilenos y argentinos, ya viejos huéspedes.

Los escritores latinoamericanos gozaban de simpatía entre los franceses. José Rosas -ex *Sagrada Familia*- me hizo descubrir la vieja librería/editorial José Corti, frente al parque de Luxembourg. Fuimos a oír al argentino Roberto Juarroz en una de sus últimas lecturas antes de morir. La poesía de Juarroz, coloquial pero reflexiva y llena de juegos lógicos, hacía de este poeta casi desconocido en el Perú, una respetadísima figura entre el público francés.

Pocos poetas latinos eran leídos y prácticamente se traducían sólo obras consagradas universalmente, así Neruda o Paz. La poesía de Vallejo tenía traducciones, aunque libros como *Trilce* eran casi ininteligibles en francés. Los novelistas corrían mejor suerte, Jorge Amado, García Márquez y aquellos que habían poblado París en los sesenta, dejando su aire en los bares de la *Rive Gauche* o sur parisino, *La Closerie de Lilas*, *La Coupole*, *La Rotonde*.

La fama y de los bares y cafés se debe a la fama de sus asiduos. Son lugares de conversación y esto tiene su razón de ser. Las viviendas suelen ser pequeñas e incómodas -tal cual las describe Martín Romaña- y no se estila invitar a desconocidos a la intimidad del hogar. El famoso *Café de la Paix*, frente a la Ópera, guarda aún los buzones de carta asignados a Wilde y Mallarmé; y el *Café de Flore* en *St. Germain* fue lugar de reunión de Sartre y sus discípulos, a sólo doscientos metros de donde vivía con Simone de Beauvoir.

El territorio fantasmal era parte del París literario, «aquí murió Foucault, allí Barthes, aquí nació Sara Bernhardt, y un poquito más allá, Isadora». Habían cientos de lugares y objetos de culto al ras del suelo. Pilar Dughi, que iba conmigo en el avión de partida, vivía en la galería *Vivienne* del París antiguo cerca al *Palais-Royal*, feliz de que habitara allí el espíritu de Colette. Y yo, en un año nuevo, brindé en las copas de champaña que alguna vez pertenecieron a Simone de Beauvoir.

Una de las sorpresas al llegar a París, fue descubrir en ella una cultura de la palabra. Bastaba oír las canciones que la gente adoraba. Barbara, Brassens y Brel seguían siendo cantautores clásicos, la poesía hecha música. El metro se hacía un cómodo lugar para leer y era una extendida costumbre hacerlo. Quizás la palabra escrita haya reemplazado a la hablada, sobre todo en los espacios públicos donde la discreción

se exige, pues hacer un viaje en un tren español es muy distinto a hacerlo en uno francés donde reina el silencio. No es casual que en un país donde la racionalidad ha sido toda una conquista histórica, la palabra tenga tan importante lugar y se haya hecho el centro de reflexiones teóricas que alguna vez pusieron los pelos de punta a los estudiosos marxistas. El formalismo ruso está emparentado con el estructuralismo francés.

En las clases de Julia Kristeva, ex *Tel Quel* y discípula de Bajtin, se apretujaban los alumnos libres, la mayor parte norteamericanos. Kristeva era una intérprete espectacular mucho más clara en sus conferencias que en sus crípticos textos que, sin embargo, había que leer para sus cursos. Se hacía necesario por lo tanto, adentrarse en la filosofía y la literatura europeas para poder captar esas reflexiones de lenguaje a partir de Mallarmé, Céline o Proust, sacudirse de las herencias hispanizantes y llenar apresuradamente los enormes vacíos de una educación lejana a las complicaciones del pensamiento. La palabra fetichizada se regodeaba en su aceptado misterio, ya que al fin y al cabo, para el lector también *hay cierta gloria en no comprender*.

A mediados de los noventa y como reacción a la división del mundo en bloques, Europa se había unificado y fue el evento sociopolítico más importante antes del fin de siglo. Europa, la diversa en cultos y en lenguas, se hacía una sola. Aún duraba el conflicto en la ex Yugoslavia y sus secuelas, lo cual hacía recelar a muchos sobre la probabilidad de éxito de Europa. Las fronteras se unían -lo que a los peruanos nos ahorra visas- habría una moneda única, pero ¿cuál sería la nueva lengua europea? El dominio del inglés no era absoluto y tampoco Inglaterra se hacía parte del proyecto europeo. Era un complejo asunto sobre el que Umberto Eco vino a dar conferencias en el *Collège de France* acerca de la lengua perfecta y por lo tanto imposible. El único lenguaje era el de la diversidad y por lo tanto, el de la no dominación de una cultura por otra.

José Rosas me decía, «vivo en París porque puedo ver cine». Era cierto. La oferta de *films* superaba los cien a diario. Las películas venían de todas partes del mundo y no se estaba condenado a una sola estética y punto de vista. Había jóvenes peruanos interesados en el cine, Patricia Matuk o Rafael Dumett que hacían teatro, por ejemplo. Los ciclos sobre un director podían verse todas las semanas. La influencia de otras artes se dejaba sentir, gracias a los conciertos y exposiciones de pintura. Yo prefería el ballet moderno al teatro, demasiado rígido y desapasionado en su versión francesa. En 1994, sin embargo, se hizo una adaptación del *Orlando* de Virginia Woolf por Robert Wilson. El relato quedó transformado en un monólogo de dos horas, a cargo de la famosa Isabelle Huppert. El contraste entre el decorado barroco de la novela original y el vacío escénico que la reducía a un personaje y a un montaje sólo basado en iluminación, fue parte del enorme éxito que se tuvo en el Odeón.

Las artes son diferentes formas de expresión, distintas lenguas que, sin embargo, comunican entre ellas. Así, por ejemplo, la materialidad de los cuadros de Tapiès o Klein me han hecho pensar en la materia de la poesía, en su fonética; los experimentos del cubismo pictórico, me reenvían al afán de aprehender la realidad poliédrica desde el lenguaje como en Vallejo. Así como la superficie de un cuadro es plana, el lenguaje es lineal y en ambos casos hay un problema de perspectiva. En lo que respecta a la danza y la música, siempre han sido cercanas, pero una no es imposible sin la otra. Las propuestas dancísticas más osadas se desprenden de la música como soporte y se hacen autónomas. En realidad se convierten en música sin música. Los pasos marcan movimientos y silencios, síncopas y ritmo: ergo, poesía.

Vallejo. Era casi una ceremonia ritual visitar su tumba y a pesar de que Carlos Henderson me había dado las señas para llegar hasta ella, nunca di con mi objetivo, la zona era de lápidas vetustas y casi ilegibles. Me preguntaba cómo dos seres dedicados a lo mismo en los mismos tiempos —Vallejo y Neruda— habían tenido un destino tan distinto. Ni siquiera porque respondían a diferentes ideologías. Neruda había vivido en la cómoda embajada chilena —a la vuelta de donde yo vivía— que en 1998 se convirtió en punto de mítines cuando el arresto de Pinochet. Una inscripción muy visible en la fachada así lo recordaba. A un poeta, la gloria lo llenó de vida y al otro, la muerte lo llenó de gloria. A veces me pregunto si la historia literaria no es más bien la mayor obra de ficción que haya construido el azar.

Pocos saben de la reputación de París como lugar donde se hacen visibles toda clase de movimientos políticos y de manifestaciones a veces multitudinarias. Todos los estratos sociales convergen en ellas (políticos, intelectuales y artistas); es un derecho a ser ejercido. Era enero de 1994 y una espectacular marcha cruzó en diagonal la ciudad de norte a sur y de este a oeste, avanzando a solo doscientos metros por hora. La educación laica en las escuelas estaba en riesgo. Así como la ciudad conservaba sus vetustos edificios cual reliquias que venían de las épocas de Lutecia, así también sus fuerzas vivas cautelaban lo que eran sus *instituciones sociales históricas*, como lo decía Pierre Bourdieu. Esta concepción me hacía pensar en que los peruanos solemos dar un valor de uso actual a las cosas y así lo nuevo reemplaza a lo viejo y lo moderno a lo antiguo rápidamente. Pareciera no interesarnos la historia y por eso la memoria nos traiciona fácilmente, haciendo perpetuo nuestro *kharma*. En París, la memoria provocaba sobresalto tras cualquier esquina. Placas conmemorativas de mártires muertos solo cincuenta años atrás, durante la guerra. La televisión programaba todas las semanas una lección dada por la guerra. ¿Cómo la barbarie había podido golpear tan vieja civilización?

En realidad, venir a hacer un doctorado se había transformado en un pretexto. Si había algo que no imaginaba claramente al llegar, era que más allá de los privilegios de formación en un gran medio cultural, me toparía con el enorme peso de una historia que animaba cada día y que era invocada —1998 fue el año de la conmemoración de la Declaración de los Derechos Humanos, de Mayo 68 y de la muerte de Mallarmé— multitudinariamente desde el presente.





Fantasmas de papel



as & Zs



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

LOS MONSTRUOS DEL BARROCO: PERALTA EN EL OCÉANO COLONIAL

 Alan Martín Pisconte Quispe

“¡Oh Creador! ¿Pueden existir monstruos a los ojos de Aquel que sabe porqué existen, cómo están hechos, y cómo hubiesen podido no ser creados...?”

Charles Baudelaire

El mundo de la colonia en el Perú ha suscitado sentimientos contrapuestos en nuestro sentido común. Generalmente, cuando algo despierta sentimientos encontrados, se cierra la posibilidad de abordarlo sin prejuicios. Por el contrario, éstos nos asaltan e impiden una visión de conjunto. Como consecuencia, resulta una imagen desencajada, fragmentada de tal realidad. Visiones paradisiacas o por el contrario, maléficas, han rondado los fantasmas que aún pueblan el centro de la Lima, ahora ruinosamente virreinal. Fantasmas que deseamos conjurar con el olvido o la apología, o si no con la denigración.

Pero nunca es la vida consciente la que rige los destinos de las personas, ni la de los entes sociales. Pues son justamente esas difusas nieblas del imaginario colectivo, las que predeterminan como establecemos nuestras técnicas o procedimientos de asociación, nuestros modos de reflejarnos mutuamente en sociedad.

¿Pero esos fantasmas virreinales, que reflejo esconden de nosotros mismos? ¿qué rostro de nosotros nos persigue, y está detrás de nuestros delirios colectivos? Pensamos sumergirnos en tal reflejo, averiguar qué se esconde tras esa añeja nomenclatura de “época colonial”. Y el requisito indispensable consiste en mimetizarnos con el fantasma. Se corre el riesgo entonces de la disolución, o del encuentro ¿con qué, en

qué? Para responder a estas interrogantes, necesitamos conferir densidad a lo perseguido. Para ello debemos tomar los pedazos del espejo roto de aquella época, intentar la juntura, re-flejarnos en él otra vez. Para el encuentro o para el horror. Para ello debemos coger alguno de los fragmentos entre los restos del espejo. Términos como 'escolástica', o 'autoritarismo', o 'religión católica', 'corte virreinal', 'sistema de castas', creo que podemos perentoriamente unirlos al término 'barroco' a fin de empezar la búsqueda. Dicho término sabemos que está unido con la época de que tratamos, además tiene la ventaja de su conexión con lo que sucedía en la metrópoli y en Europa. Tal término no se agota en su sentido estético, al contrario, abre toda una cosmovisión. Que además de unir los términos ya mencionados, explica el movimiento no sólo artístico, sino también las preocupaciones filosóficas, las angustias metafísicas del colectivo social de aquella época. Angustias que hemos sugerido que pueden también ser nuestros fantasmas actuales.

Aunque las ganas y ambición son grandes, nos vemos forzados a restringir el campo exploratorio. Para lo cual designaremos a un representante intelectual de aquella época, que por lo demás cultivó el estilo barroco. Me refiero a Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743). Las ventajas de esta restricción residen en que el doctor Océano (así llamado) refleja de manera paradigmática todas las preocupaciones centrales de la sociedad de su tiempo: el litigio por el poder entre criollos y peninsulares, el sometimiento de la población indígena, el ocaso del imperio español, la religiosidad de la época, la sensibilidad barroca, y la sensación de ambigüedad, de extrañeza que era la condición existencial del criollo. Por lo cual, enfocar en términos microscópicos dicha obra, nos permitirá posteriormente, reestructurar en términos macroscópicos, la red conceptual que tejió los sentidos comunes de la época.

Si bien los estudiosos se han centrado en aspectos interesantes de la obra del doctor en cuestión, sin embargo, se tienen visiones fragmentadas sobre el asunto. Y una deficiencia en esas visiones es la escasa interpretación textual que existe en torno a sus obras. Por lo cual hemos decidido explorar un texto de este erudito, un poco condenado al olvido por nuestra memoria colectiva (¿miedo al fantasma en nosotros?): *Devíos de la Naturaleza u Origen de los Monstruos* (1695).¹ Esta obra única en su género, nos revela las preocupaciones de fundamento que corroen la tranquilidad de alguien situado bajo la sensibilidad barroca. Será pues un primer acercamiento al fantasma.

Posteriormente indagaremos sobre las repercusiones que en su época podía tener esta exploración de Peralta acerca de la temática monstruosa. Es decir, pretendemos averiguar a qué se debe el hecho de que, para la comunidad intelectual de la

época, esa exploración fuera un tema válido y no extravagante como pudiera parecer a ojos contemporáneos. En una búsqueda comprensiva de este tipo, puede ser de utilidad dar breves alcances sobre el barroco como sentido común y sensibilidad estética. Empezaremos por ello entonces.

El Barroco

Este período histórico de la cultura occidental y latinoamericana tuvo su aparición posteriormente a otro gran movimiento cultural: el Renacimiento. El período intermedio entre éstos desde la perspectiva estética lo constituye el denominado Manierismo. Si el Renacimiento estuvo muy influido por las nociones neoplatónicas, el Barroco constituyó una relectura de este neoplatonismo, y de las tendencias de la hermética, a través de las nociones aristotélicas. Se revaloró el sentido de la mimesis y de la valoración moral de la obra de arte, nociones explicitadas en una obra de este griego denominada *Poética*. También se privilegió el arte de persuadir que propugnaba el Estagirita en su obra *Retórica*. Todo ello probablemente con el fin de expandir la doctrina católica cuyos parámetros se establecieron en el Concilio de Trento, punto clave en la historia dado que señala el comienzo del movimiento de Contrarreforma. Las artes tienen como meta buscar la virtud, entendida en términos tomistas, y además debe buscar convencer a cualquier tipo de público, de la verdad de la doctrina católica (Sebastián 14).

La Contrarreforma surge pues como un movimiento cultural cuyas posibilidades de renovación se supeditan a un movimiento estrictamente conservador, puesto que se pretende mantener en pie la vieja estructura cosmológica heredada de la tradición antigua y medieval, (Sebastián 17) para tal fin se procuró conjurar el derrumbe del edificio aristotélico-tomista, aún vigente, realizando un despliegue de actualización, articulándolo con las nuevas tendencias teóricas que comienzan a surgir como rivales paradigmáticos en la vieja Europa de entonces. Históricamente, los encargados de desplegar este proyecto sincrético fue la orden jesuita; los cuales buscaron hacer flexible el edificio cosmológico aristotélico a fin de permitir el acceso a las novedades que se abrieron con la aparición de nuevas culturas, sobretodo con el descubrimiento del continente americano.

El Barroco, en tanto despliegue cultural, se basa en los presupuestos filosóficos esbozados por el Estagirita, y que los jesuitas se apropiaron a través de sus intelectuales, entre ellos el Padre Suárez. Los jesuitas hicieron una lectura de Aristóteles mediada por la que ya había realizado Tomás de Aquino, pero que ante las maravillas apare-

cidas con los grandes viajes de exploración, se había debilitado ostensiblemente. Aun cuando la intención es conservadora, en general se tuvo que ir mas allá de Aristóteles en algunos casos, pero no tanto que se pusiera en peligro categorías básicas del aristotelismo.

Así, lo que mueve interiormente a la sensibilidad estética de la época es el sentido de la pérdida, de la nostalgia. Se siente una especie de angustia colectiva producto de la pérdida de un tiempo original, de un estado colectivo en el cual el orden cosmológico era transparente. Ese sentido de pérdida fue alimentado durante siglos por la cosmología aristotélico-tomista, la cual como sabemos, procuraba un sólido orden jerárquico, y un sentido de orden en los horizontes moral y divino. Al sobrevenir la época moderna, y sobretodo, con la aparición de todo un mundo "nuevo", la sensación de frustración colectiva e histórica se apoderó de las elites intelectuales de la época. Se vivió, por tanto, el desengaño, la experiencia de futilidad de todo lo creado por la naturaleza y el hombre. La noción de que "la vida es sueño", o la nostalgia por el paraíso perdido, la típica idea de la corrupción del cadáver como advertencia moralizante -lo que implicaba poner énfasis a lo cotidiano-, además de la sensación de cercanía o contacto con Dios son constantes en los autores del Barroco (Wardropper 10).

Es este énfasis en la noción de cambio, en el horror de la pérdida y en el asombro por la aparición de lo "maravilloso" o monstruoso lo que caracteriza a esta época, fascinada por las novedades geográficas y culturales sucedidas recientemente. Se busca en el arte, el asombro, la noción ingeniosa, la ambigüedad de lo existente con el claroscuro. Quizás se pretende asombrar para sentir nostalgia por el orden perdido, para buscar el regreso al seno de Dios, al paraíso perdido.

Así pues, esta misma época tiene fascinación por lo sensorial, esta última caracterizada por su dimensión de cambio y asombro, y el deseo piadoso de un retorno al origen. Asombro, sentido del horror y lo monstruoso, y la nostalgia del Orden, son probablemente sentido común en esta época. Para lograr este sentido del asombro, se recurre a las nociones ya establecidas en la *Retórica* de Aristóteles, pero se va mas allá de él en tanto se abandona la pretensión de mesura, de búsqueda de un término medio. El concepto ingenioso no debe buscar el punto medio, sino más bien el acercamiento de nociones previas que en ningún caso muestran posibilidad de cercanía. Es buscar un término nuevo, que busque plasmar la contradicción de las partes integrantes. Cojer en el aire el rápido movimiento del fluir temporal en una noción o en una visión. (Wardropper 15)

Estas nociones y presupuestos barrocos serán transplantados a las colonias americanas⁶ e igualmente constituirán sentido común entre las elites intelectuales y las ordenes mendicantes, sobretodo la jesuita. Pasemos a continuación a analizar el texto de Peralta, hombre del Barroco.

El Origen de los Monstruos

Este texto fue escrito el año 1695 por nuestro autor al parecer en coautoría con el cirujano José de Rivilla. ¿A qué responde la investigación sobre el problema de los monstruos? ¿Por qué el nacimiento de un infante siamés provoca una larga disquisición en Peralta? Según Peralta:

La materia de monstruos, si se mira a su infrecuencia, no es la más necesaria de esta vida, pero es la mas curiosa: y si se atiende a su extrañeza, es la mas precisa, por que es la menos conocida. Lograr un alma en lo futuro puede ser suficiente fin de muchos desvelos... *Hacer un hombre dentro del orden fue sólo obra divina, averiguarle dentro del desorden es empeño glorioso.* Conocer un racional en su ordinario traje es difícil ¿qué será descubrirle en el extraño." (Peralta 205)⁹

El doctor Océano es consciente de la magnitud del problema, pues tras dicho problema de los monstruos se debate la cuestión del orden del cosmos, es decir, el viejo problema aristotélico de cómo ubicar dentro de la naturaleza, concebida bajo un orden teleológico -tendente a un fin- un ser o unos seres que no parecen tener un fin específico, que por tanto, no pueden ser clasificados bajo las categorías aristotélicas de género próximo y diferencia específica. Cómo entonces la naturaleza -que no hace nada sin un fin- desde su propio seno, pudo engendrar estos seres que aparentemente no tienen posibilidades de encontrar una ubicación en dicho orbe. En otras palabras, cómo una naturaleza, de carácter inteligible y racional -según Aristóteles y Tomás de Aquino- pudo engendrar entes de carácter supuestamente no racional.

Para abarcar el problema en toda su complejidad, Peralta, en el capítulo primero, establece el estado de la cuestión sobre dicho problema. Muchos autores, en sus disciplinas correspondientes, han debatido acerca de él. Peralta menciona entre otras, la Filosofía Primera, la Jurisprudencia, la Medicina, la Teología Moral, la Astrología, la Historia, la Poética. Cada una de estas "facultades", según Peralta, han tratado el problema desde sus ángulos e intereses de disciplina, sin éxito evidente, pero a la vez resalta que en cada una es un problema que es importante resolver en tanto afecta el normal desenvolvimiento de ellas. Así pues, es una cuestión que conmueve la totalidad

del edificio de conocimiento de la época:

no ha habido Facultad que no haya dado a esta materia de partos monstruosos, singulares ingenios que, con lo noble de sus indagaciones, la hayan secundado; cuya causa ha sido haber tenido esta infelicidad de la naturaleza la especial dicha de no haber profesión a que no toque. *La Filosofía primera*, investigadora de causas, la trata para alcanzar las de su producción: *La Medicina*, maestra práctica de las especulaciones de aquella, la inquiere con la óptica de su Anatomía a la novedad de verse variado el blanco de su objeto, o para distinguirlo, o para evitarle. *La Jurisprudencia*, la solicita en la practica y en la teoría para las asignaciones, rupturas de testamentos, herencias, alimentos y otros efectos. *La Teología moral* la toca para el superior de su salud eterna en el Bautismo y aún *la Astrología* la pretende inculcar como efecto de influencias celestes; a lo que se añadió *la Historia* con sus ejemplos, y *la Poética* con sus descripciones. (Peralta 206)

Intenta Peralta llegar a una acepción del concepto de monstruo, desde la cual establecer la solución del problema. Comienza criticando la definición esgrimida por Aristóteles. Es una interesante señal el hecho de que se tome dicha definición aristotélica como punto de partida de la discusión. El libro de Aristóteles citado es "*de la Generación de los Animales*" (Aristóteles 1994)⁹:

Después de haber tratado del nombre, su etimología y acepciones, pasaremos, de saberle llamar a conocerle y de oírle a verle, a lo menos en la efigie de su definición. No pudiendo haber blanco mas esparcido, han sido varios los autores en atinarle. Aristóteles en primer lugar, *lib. 3. De generation cap. 4*, si no nos atrevemos a decir que erró, a lo menos ha habido quien diga que no acertó. *Dijo ser el monstruo un concepto vicioso y procreado fuera de la intención de la naturaleza, con falta o exceso de alguna cosa en él.* (Peralta 244)

Al parecer, comienza a ponerse límites a la vieja sabiduría filosófica clásica y escolástica, pero no queda muy en claro desde el interior de qué marcos teóricos se genera dicha crítica. Quizá más adelante se comience a aclarar el panorama.¹¹ Para Peralta es necesario aclarar qué se entiende por el término aristotélico "fuera de la intención de la naturaleza".¹² Ésta se seguirá entendiendo dentro de los términos de la cosmología aristotélica. Pues *lo natural* en términos de Aristóteles supone el compuesto de *materia* y *forma*. No es casual que se cite su texto *la Física*, dado que en ella se establecen los principios de la naturaleza móvil, en la cual se encuentra también la naturaleza sublunar, la que se caracteriza por el movimiento rectilíneo (es decir, finito, pues el Estagirita no concibe el movimiento rectilíneo infinito, que sí será una noción posible con la aparición del cristianismo y con la modernidad), propia de los seres de condición imperfecta, cuya materia se condiciona en virtud de los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. La cosmología clásica fundada en Aristóteles es de corte jerárquico y de carácter cualitativo. Es decir, hay una escala de seres ubicados en virtud de su mayor o menor perfección, y la ubicación que corresponde a cada ser es inamovible, inmutable. Definir un ser es encontrar su ubicación en tal escala, y tal ubicación es

denominada “esencia”. Peralta sugiere que si bien los monstruos son “contra la naturaleza”, tal término no hay que tomarlo en un sentido absoluto. Se puede entender que existen “grados” de naturaleza, y dichos grados se establecen por su mayor o menor posesión de su “forma” habitual correspondiente. Por tanto, el término “monstruo” se limita a establecer que algún ente –todavía perteneciente a la naturaleza- es “contranatural” sólo en relación con su forma específica habitual. Pero se le puede aun entender dentro de los marcos generales de “naturaleza” tal como lo establece la cosmología aristotélica:

Por que ya se ve, que todas las veces, que se usa de este término [contranatural] en la generación de los Monstruos, es en el supuesto preciso de haber sido su productora la naturaleza. Por que de otra suerte, no se pudiera usar de la palabra generación en ellos: y como quien quiera que dice generación, supone generante y facultad productiva -todo lo cual es según la naturaleza- no se puede dudar, que cuando en la generación de los monstruos se dice, ser *contra naturam*, se habla en genero más próximo; el cual es de aquellas obras de la naturaleza en que aunque obra, no es según su instituto en aquella especie. Son *contra la naturaleza*, mas no *contra toda ella*, sino *contra su mas frecuente uso*, como dijo Aristot. **lib. 4. de gener. animal. cap. 4.** diciendo ser el monstruo *Paraphysim*, idest, *preter naturam*, non tamen omnem, sed eam que ut plurimum est usitata: nam *preter naturam*, que *eterna est*, ex necessitate est, nihil unquam fit. Véase la elegancia de S. Agustín, **lib. 16. de Civit. Dei, cap. 8...** (245)¹³

Después de exponer algunas definiciones y criticarlas, procede nuestro doctor a exponer la suya. Pero antes sugiere que la noción de monstruo se debe extender a toda la naturaleza animada y no sólo a la humana. Pero ¿porqué cree necesario señalar esa distinción?, ¿a qué responde esa ampliación del término “monstruo”? La discusión sobre los “monstruos” responde a la necesidad de ubicar el continente americano dentro del orden vigente aun aristotélico, necesidad que se desprende de las citas analizadas. Pues lo contranatural, o lo que no es racional, se vuelven lo natural y racional en este nuevo orbe, poniendo en graves aprietos a las elites intelectuales, las cuales dan por supuesto la coherencia del saber aristotélico.¹⁴

Nuestro docto amigo considera que hay que distinguir las maneras de generarse los fenómenos monstruosos. En primer lugar, los que se refieren a degeneración corporal, ya sea por exceso o defecto de miembros. La segunda manera consiste en la mezcla de especies distintas entre sí. La primera se puede considerar monstruosa en absoluto, pero la segunda manera no necesariamente, dado que no siendo todas las especies de igual condición, debido a que existen jerarquías entre ellas, entonces pueden mezclarse sin que el resultado sea monstruoso. ¿Qué pretende nuestro amigo con esto?

*La segunda especie general de monstruos es la de los que sucede en los Animales, por disminución, superfluidad, magnitud y desorden de miembros, como por la mezcla de especies [...] Es de advertir que la mayor parte los monstruos nacidos dentro de esta clase, son los que se hacen por el vicio en la conformidad de partes o bondad de figura, por disminución, superfluidad o desorden de miembros. Por que **en cuanto a los que nacen de diversas especies, no todos se deben decir, ni son Monstruos**, aunque así lo dictase la suma diferencia de ellas [...] Y la razón [...] parece ser la simbolización en unos y la materialidad de sus formas en otros y lo incompleto de ellas, de donde nace haber menos repugnancia a la mezcla de diversas especies, **conviniendo todas por lo menos en la universalidad sensitiva y material de la animación, siendo especies subalternas o ínfimas de este género; casi como en el humano las diferencias subalternas de las naciones y castas, aunque estas no varían como aquellas, en lo substancial de la forma, sino sólo en accidentes de condición y de color.** (247-248)¹⁵*

La mezcla de especies tiene posibilidades de realizarse por cuanto existen especies con mayor o menor virtud, es decir, con mayor o menor perfección de especie, además de que todas tienen en común el mismo género, el de la animalidad, es decir, todas coinciden en poseer una condición material, propia del alma sensitiva, que les posibilita realizar tales mezclas. Igualmente, en el género humano, a pesar de las diferencias de color y casta, estas diferencias no excluyen a ciertas “naciones y castas” del género racional, participan del alma racional, y eso las incluye en el orden cosmológico aristotélico. Así, nuestro doctor establece que hay algunas “naciones y castas” no necesariamente monstruosas, y que por tanto no están excluidas de la esencia de humanidad. Posiblemente nuestro autor tiene en mente la disputa que llevan a cabo los sectores criollos, los cuales, por ser nacidos en las colonias, eran considerados de condición inferior a sus homólogos peninsulares.

Pero el problema de los monstruosos no es tan fácil de resolver en primera instancia. Hasta ahora los esfuerzos del doctor Océano se han centrado en mostrar la calidad “natural” o racional, si se quiere, de estas aparentes excepciones del orden cosmológico aristotélico. Sin embargo subsiste otro problema, el de entender cómo las especies o “formas” pueden variar o cambiar. El cambio es señal de degradación, pues, para Aristóteles es lo más alejado de lo divino. Toda variación o degeneración era considerada negativa.¹⁶

Pero nuestro doctor está dando como plausible la mixtificación de especies o “formas”, ¿cómo es posible ello? Los hijos de diferentes especies no son necesariamente monstruos, pero queda el problema de su degeneración. Señala Peralta que el mismo Aristóteles negó dicha mixtura, consecuente con sus postulados ontológicos.

Es decir, este esquema aristotélico, si bien sirve de fondo teórico a nuestro doctor, excluye la posibilidad de comprender un tipo de monstruos que son al parecer de suma importancia: los que se originan con la mezcla de especies.¹⁷ Hay un intento explícito de nuestro oceánico doctor por buscar flexibilidad en dicho esquema, a fin de evitar una visión degradante de los monstruos surgidos por unión de especies distintas. La pregunta es ¿con qué fin se busca tal permeabilidad? Probablemente con el fin de colocar dentro del orden cosmológico vigente, de bases aristotélicas, a la insigne cantidad de novedades aparecidas con el descubrimiento de América. Estos fenómenos no tienen claramente delimitado lo que puedan ser. Y lo que son lo prescribe su esencia. Hay que procurar encontrarles su "esencia". Para ello es imprescindible saber qué surge de esta mezcla de especies. Es difícil ubicar a los monstruos dentro del orden racional porque lo racional en Aristóteles se entiende en tanto todos los entes tienden a un fin. Y su fin es *llegar a ser lo que son*. Pero estos fenómenos no tienen claramente delimitado lo que puedan ser. Y lo que son lo prescribe su esencia. ¿Cómo puede procrearse algo indefinido en términos sustanciales, algo que no tiene una finalidad en el orden establecido? Si los monstruos se procrearan, lo antinatural se volvería, paradójicamente, lo natural, lo monstruoso se volvería la norma, el sin sentido reinaría en el orden de Dios. Pero si los monstruos no se procrean, su creación sería inútil, igualmente serían un orificio dentro el orden establecido. Si no se procrean, si no tienden a su fin, entonces ¿por qué existen, por qué su aparición?, ¿cómo explicarlo si la naturaleza (los signos de Dios) no crea nada en vano (irracional)? He ahí las razones por las que Aristóteles niega que las esencias se puedan mezclar. Pues si eso se produjera, sería en detrimento del orden y de la racionalidad de la naturaleza. El debate gira alrededor de la posibilidad de que realmente puedan engendrarse los seres producto de la mezcla de especies.

Apela nuestro oceánico doctor a la experiencia. Así procura hacer flexible los supuestos aristotélicos alrededor de la inmutabilidad de las especies. Tal inmutabilidad no explicaría satisfactoriamente por qué en la práctica se produce la mezcla. Reducir tales mezclas al nivel de accidentalidad, impide tratarlas como entidades existentes y con derecho a pertenecer al orden de la naturaleza:

●
en muchos casos ha demostrado posible esta conmixión en varios monstruos compuestos de diversas especies, [por lo que] hurta el cuerpo Aristóteles, reduciendo [...] la mezcla de las especies en sus miembros, a una mera apariencia, sin proceder de la real de las simientes sino de alguna causa accidental; esto es en los Animales algo paradigmático. Contraria fue la opinión de otros que defendieron la posibilidad de la unión de las especies o simientes, afirmando poder engendrar entre sí, cualesquiera diversos Animales (sin excluir al racional)... (Peralta 286)¹⁸

Así, es ciertamente probable que se puedan generar monstruos producto de la

mezcla de especies. No obstante, ¿cómo se puede extender esa capacidad de mezcla con el hombre? Puesto que la “diferencia específica” de esta especie no tiene punto de comparación con el resto de especies animadas, pues el ánima “racional”, desde la terminología aristotélica, trasciende toda materialidad. Eso dificultaría en extremo su mezcla con otras especies. La solución de Peralta es que el alma racional no entra en la mezcla, se mantiene inalterable. En la mixtura sólo entra a tallar la parte material del hombre, pues aun cuando esta materialidad es “más noble”, es decir, de mayor rango, tiene en común con el resto de animales esa materialidad, dejando a salvo la inmutabilidad de la parte racional del hombre. Al concurrir sólo su dimensión material y sensible, como ésta en el hombre es superior al resto de seres, se podría dar el caso que el ser que se genere sea incluso “superior” al individuo de una especie común:

Y por lo que toca al hombre, no yendo la simiente animada, no difiere ésta de las especies sensitivas substancialmente sino en la nobleza, pues [...] al no infundirse el alma racional en la concepción de las simientes humanas, pudiera formarse un animal más perfecto que todos los demás por ser su espíritu material más noble que el de la simiente de los animales. De lo que se deduce, que no pudiendo infundirse el alma racional cuando el hombre se mezcla nefariamente al bruto, no hay impedimento de parte de la simiente parcial del humano que concurre solo con virtud o espíritu material, para que pueda seguirse la conmixción de las especies. De lo cual se ve manifestamente vencido el impedimento de la diversidad de naturalezas” (286)¹⁹

En esta obra, Pedro Cieza de León y posteriormente el Padre Calancha aparecen como autoridades dignas de ser citadas en este problema. Por lo que se comprueba que si bien la problemática se enzarza con las disputas que se pudieran suscitar en la metrópoli, sin embargo, el interés que urge a Peralta debatir es de orden local.²⁰ Si bien se hace plausible la mezcla de especies, éstas no pueden considerarse humanas, dado que el ánima humana es inmaterial. Pero tampoco se puede considerar al monstruo como mero animal, dado que en la mixtura participa la especie humana, pues de considerársele animal, se rebajaría la calidad de la especie humana. Pero entonces queda el problema de cómo definir, de qué tipo de esencia convendría a estos nuevos integrantes del orden establecido, y sobre todo, cómo pueden formar parte del orden sin alterarlo mayormente.²¹ Peralta nota que si bien la unión de las distintas simientes es posible en tanto poseen en común el alma vegetativa, que es de índole material, ello no implica que la unión de humano y bruto dé por consiguiente un ánima racional, dada la calidad inmaterial de esta última, pero tampoco se produce que tal alma humana se rebaje a la de ser un ánima meramente material y animal. Como salida a esta aporía, nuestro doctor Océano sugiere que el alma que tendrá el monstruo será una neutral a las dos almas de especies distintas que intervienen en la generación de tal monstruo:

resulta de aquí la dificultad de saber, *qué alma será la que tendrá tal monstruo*, no pudiendo ser la racional por lo

que se ha dicho, ni la del animal que concurrió por no poder una simiente sola generar, ni la de otro alguno, por no poder el alma de uno informar en la simiente de otro, se dice que entonces sacará el monstruo una anima material conveniente a aquel mixto; porque aunque pida la simiente del bruto animarse con su forma, es parcial, y no totalmente: de modo que si no es lo bastante para generar, no lo es para resistir otra forma material. Por lo cual la simiente parcial de animal, puede admitir una tercera y neutra, conveniente al tercero y neutro compuesto material que se produce ". (Peralta 367)

El doctor Océano culmina así el intento de flexibilizar el edificio aristotélico. Los monstruos tiene derecho en el orden a poseer su propia esencia, adecuada a ellos. Se evita el problema de la incompatibilidad de esencias, asumiendo una tercera que no sea rechazada por ninguna de las partes componentes. Además se ha salvado la totalidad genérica del animal, pero en detrimento de las especies particulares que intervienen en la mezcla, con el fin de que prevalezca tal orden genérico.²³ Pero el mestizo resultante no está a la altura de un ser con ánima racional, aunque tampoco es un animal. Quizá allí se encuentra el origen del sentimiento de marginación del criollo, nunca a la altura de un peninsular, pero tampoco un bárbaro salvaje como los indios. Además éste podría ser una de las primeras propuestas de "mestizaje por naturaleza" que tanto será defendida por pensadores peruanos posteriores, con el fin de hallar nuestra "esencia de peruanidad". Tal idea de mestizaje, en el caso de Peralta, es un intento de salvar las dificultades de orden ontológico y epistemológico que se presentaron a la hora de entender a los monstruos, y por otro lado, evita Peralta una reforma total y radical de la cosmología aristotélica, pues notamos que sólo busca hacerla flexible con el fin de encajar en ella, digámoslo así, los entes americanos en su conjunto. No es de extrañar que Peralta esté pensando en el virreinato peruano, pues como él mismo señala que, en esta parte del mundo se menciona la existencia de gigantes, tópico bastante abordado por la elite intelectual de entonces:

Y en nuestras Indias, en los naturales de Chile y Tucumán (y aun en las bestias), cuya estatura excede la ordinaria de los que están debajo de la Zona Tórida como son los de nuestro Perú. Por lo cual, en la región o tierra de los Patagones, halló Magallanes dos gigantes, como consta de Pigasetta en Rhamusio Vol. I. de las navegaciones; y otros entre los canibales, según de unos y otros también refiere Oviedo en su *Historia de las Indias*, y los demás historiadores de estas partes. (Peralta 158)

Nuestro doctor, para hacer flexible el edificio aristotélico, apela a doctrinas de corte hermético, que estaban en plena vigencia en la época. Pero no apela a cualquier pensador hermético, de los cuales sabemos surgieron interesantes ideas que permitieron la aparición de la ciencia moderna. Peralta cita explícitamente a Atanasio Kircher, jesuita que poseía influencias herméticas, pero al parecer era un hermetismo más

moderado que el de un Paracelso o de un Bruno por ejemplo. Se trataría de un hermetismo que trataría de hacer compatible los presupuestos de fondo de la cosmología clásica aristotélico-tomista, añadiéndole algunas innovaciones de la hermética, dado que la hermética considera posible el influjo de los astros sobre el hombre. (Peralta 486)²⁵

No es de extrañar que Peralta esté pensando en el virreinato peruano, pues como ya señalamos antes, y como señala a la vez Peralta, en esta parte del mundo se menciona la existencia de gigantes. El continente americano como una región de maravillas, de monstruos es un tópico bastante abordado por la elite intelectual de entonces. (Peralta 158)²⁶

Este análisis filosófico de Peralta es interesantísimo porque coloca en primer plano un asunto que era preocupación constante del Barroco: la condición ontológica de los monstruos, de las maravillas que se abrieron al mundo con la aparición de América, pero que por ello mismo tenían carácter de ambigüedad, o sino de marginalidad y denigración, de exclusión del orden vigente. El intento de solución de Peralta sigue igualmente la sensibilidad barroca: intenta hallar un nuevo concepto, una nueva definición del monstruo, con el fin de encajarlo dentro de la cosmovisión aristotélica.²⁷ Una lucha por incluir a los americanos en el orden considerado vigente y del cual habían sido excluidos de antemano.

Peralta y su época

El debate sobre el Nuevo Mundo básicamente giró acerca de la diferencias existentes entre la naturaleza americana y la conocida hasta entonces. El orden de variación fue tal que conmovió los conocimientos geográficos, biológicos y sociales existentes.²⁸ Dicho en otros términos, el orden natural, moral y providencial. Este cataclismo dentro de la cosmología concebida básicamente en términos aristotélicos, indujo a reflexiones acerca de cómo encajar las novedades dentro del orden establecido. Dentro de la herencia que los griegos legaron a las demás épocas fue el tema de cómo concebir lo que está más allá de las fronteras de ese cosmos conocido.²⁹ Obviamente, lo que está más allá de lo conocido no puede ser concebido en términos racionales, por lo que los griegos concibieron lo que estaba más allá de lo razonable, con la imaginación. Fueron los territorios no conocidos como el lejano Oriente, los que avivaron la imaginación del hombre occidental desde muy temprano. Era lícito concebirlas en modos inverosímiles en tanto que escapaban del orden. Por supuesto que toda clase de seres irreales

poblaron estos territorios. Y como escapaban al orden, tales engendros podían tener tanto una valoración positiva como negativa, dada su condición de ambigüedad.

Esta ambigüedad ontológica no fue problema para Agustín de Hipona. Él señalaba que los monstruos, de existir, también formarían parte del plan divino, puesto que estarían previstos por la providencia.³⁰ Ese pertenecer al orden, y sin embargo ser distintos a lo conocido, implicaba la doble valoración que se establecía con estos seres del margen, debido a que su calidad paradójica y fronteriza les facilitaba ser el marco perfecto, tanto para concebir esperanzas maravillosas como horrores naturales y morales.³¹ En fin, todo era posible en estos territorios periféricos, o dicho de otra manera, las Indias orientales, y luego las Indias occidentales, serían «el país de las maravillas».³²

Tales prejuicios occidentales fueron exacerbados al máximo al comprobarse que efectivamente, la diferencia de América con lo conocido era abismal. Así, Gonzalo Fernández de Oviedo (citado por Peralta), el padre Acosta, Antonio de Herrera, el padre Cobo, observaron esa nueva multiplicidad de seres novedosos en todos los ámbitos. Y en general vacilaron entre el denuesto y la apología, en mayor o menor grado. Y también en mayor o menor grado, la asimilación a lo conocido fue ejercida por estos primeros exploradores. Y toda la imaginería monstruosa fue usada para dicha asimilación. Y un reino a la vez de horror y de maravillas se abrió paso a los asombrados ojos de los conquistadores.³³

Estas nuevas circunstancias llevaron a la disyuntiva de, o mantener el edificio aristotélico o empezar su crítica. Eso último es lo que ocurrió en última instancia. Se buscaron variantes teóricas alternativas a la cosmología del Estagirita. Los estudios renacentistas en su afán de encontrar alternativas teóricas, acudieron a los textos platónicos, además del denominado “corpus hermeticum”. Si lo monstruoso, lo maravilloso, es lo que escapa al orden a pesar de ser constituyente de él, había que buscar una alternativa que permita considerarlos dentro de él, integrarlos al orden cosmológico existente. Esa fue la tarea que explícitamente se trazaron las élites intelectuales coloniales y de la metrópoli.³⁴ Tarea nada fácil, pues si lo maravilloso o monstruoso son la excepción a las reglas, en el nuevo continente eran lo normal. Es decir, era normal asombrarse o maravillarse con la ingente cantidad de seres que escapaban a las miradas y estudios de los pensadores de la tradición clásica.

Era indispensable que hubiera un modo de hacer flexible este edificio aristotélico sin derribar sus fundamentos. Es decir, permitir de alguna manera que estas monstruo-

sas novedades tuviera acogida dentro del estricto marco jerárquico basado en esencias. De las alternativas teóricas vigentes en la época, la hermética neoplatónica era la que posibilitaba la flexibilidad buscada al interior de tal edificio teórico.³⁵ Pero adaptar este saber hermético a la cosmología aristotélica no era tarea fácil, en tanto que las propuestas herméticas llevan implícito un poder disolvente de cualquier jerarquía, puesto que, en última instancia, todo se reduce a un mismo principio anímico que rige el mundo. En todo caso, si subsisten las jerarquías, éstas son ya no permanentes, “naturales” en el sentido aristotélico, sino temporales, perentorias. Si bien esta teoría podía explicar muy bien los cambios sustanciales de los entes, a su vez implicaba la disolución de cualquier orden rígido. Si el hermetismo habla de una armonía, es decir, al fin y al cabo, de un orden, éste es móvil, flexible. El hombre además, no posee en esta teoría, un puesto definido en el cosmos, en todo caso, se labra tal puesto, pero ya no hay diferencias jerárquicas rígidas entre los miembros de la especie humana. La pregunta es cómo se compatibiliza eso con la tesis aristotélica de tipos de hombres, los cuales se diferencian rígidamente entre sí. Sin embargo, el aristotelismo justificaba el orden social vigente en la metrópoli y también era el fondo teórico del debate acerca de la condición del poblador americano, acerca de su lugar en el orden, su condición humana. Era entonces cuestión de anular la capacidad disolvente que tenía el hermetismo, y buscar que el edificio conceptual aristotélico sea el receptáculo donde encajar las novedades habidas en el continente americano.³⁶

Al parecer, pues, las élites intelectuales de las colonias usaron de manera sistemática el hermetismo para comprender las insignes monstruosidades que eran lo normal en estas nuevas tierras. Y claro, se enfrentaron a las dificultades y aporías que suscitaba tal hibridación teórica. Si los monstruos entran en el plan divino según Agustín de Hipona, el problema es ¿cómo así entran? Pregunta que si bien no era de importancia antes del descubrimiento de América, ahora se vuelve una pregunta ineludible.

El hermetismo permitió entender, por un lado, tales novedades, y en segundo lugar, fue un arma teórica de defensa de la elite criolla, cuyas tesis constituyeron un baluarte contra la ortodoxia aristotélica esgrimida por la metrópoli para justificar su dominio sobre los criollos e indígenas. Este hermetismo tenía entonces un sesgo político.³⁷ Así, esta problemática está ligada indefectiblemente con las luchas criollas por su independencia. Peralta es conocido por haberse manifestado a favor de este sector criollo.³⁸ El término mismo, “criollo”, tenía un origen peyorativo, pues así se denominaba a aquellos nacidos en territorios fuera de su origen geográfico natural. Así, la condición de ambigüedad de los monstruos alcanza a la imagen que de sí mismos tenían los pobladores americanos en todos los estratos.³⁹

Obviamente este hermetismo no fue cualquiera, sino el impulsado por la orden jesuita, mano derecha de la iglesia católica y del movimiento de contrarreforma.⁴⁰ En nuestro análisis previo de la obra de Peralta, vimos la influencia de Atanasio Kircher, (1601-1680) erudito alemán, perteneciente a la orden jesuita. Es conocido como el "último renacentista". En general intentó una síntesis entre los elementos del hermetismo y la filosofía aristotélica que profesaba la orden jesuita.⁴¹

Hay todo un paradigma teórico subyacente a esta temática de los monstruos, y que nos ha permitido hilvanar el tejido discursivo que permite entender entonces problemas como el nacionalismo criollo, la lucha por la supremacía con la metrópoli, la necesidad de proseguir la misión salvífica, establecida como marco de legitimidad hispana para enseñorearse en las colonias, etc.

La consigna Occidental era la denigración del continente americano, en tanto que pasó a ocupar el lugar de Oriente como sede de los territorios poblados por monstruos. Pero a la vez se convirtió en el lugar donde se colocaron esperanzas milenarias de salvación.⁴² No era de extrañar que en América se imaginara -dada su novedad- que podía albergar el mítico paraíso terrenal. (Brading 28)⁴³

De esta manera, es esa condición de exclusión/inclusión en el Orden (sea como sea que éste se entienda) la que venimos arrastrando desde nuestra constitución como cultura y comunidad histórica, es nuestro reflejo negado y procreado ya en la época colonial, en medio de la placenta claroscuro del barroco. Y es lo que el doctor Océano tematiza en este tratado sobre los monstruos.⁴⁴ La obra analizada del doctor Océano, es importante en tanto averigua en términos de presupuestos últimos, y, por tanto, en términos filosóficos, nuestra condición peruana, y latinoamericana, de marginación, con todas sus implicancias, y tales implicancias las hemos asumido de manera acrítica hasta nuestros días, pues hemos asumido así, o nuestra autodenigración, o una fervorosa exaltación, igualmente acrítica, de nosotros mismos. Esa misma polaridad ha conducido igualmente al olvido de esta obra analizada, y también a producido las imágenes poco elaboradas y primarias de nuestra comunidad colonial, condenada a ser una época oscura sin más, una época designada como carente de pensamiento "originario", a una época irreflexiva, cosa que creemos es una mera distorsión, al haber enfatizado en esta polémica peraltiana sobre los monstruos.

Así, de nuestra inclusión en el Orden dependía la salvación del proyecto providencial evangélico de la Contrarreforma, el dominio político y religioso de España, los actos de comunicación excluyentes entre las castas y grupos sociales. En fin, América

era la tierra de las oportunidades, o como decía Basadre (refiriéndose al Perú), es un problema y una posibilidad. Y son esos monstruos de la ambigüedad y la posibilidad los que nos asaltan aun en nuestros sueños colectivos.

NOTAS

- ¹ Es muy conocido el texto de Luis Alberto Sánchez, *El Doctor Océano* (editado por la UNMSM, Lima, 1967) donde se limita a mencionar este texto y la consabida polémica sobre si este texto se le puede atribuir a Peralta. Otro estudioso reciente de las obras de Peralta, Jerry M. Williams, se ha dedicado a realizar ediciones críticas con estudios introductorios de obras menores de Peralta, de índole político-religioso (véase por ejemplo, *Censorship and Art in Pre-enlightenment Lima: Pedro de Peralta Barnuevo's Diálogo de los Muertos: la causa Académica*, Poromac, The Catholic University of América, 1990, y la antología de obras del doctor que edita y comenta, denominada *Peralta Barnuevo and the discourse of loyalty: a critical edition of four selected texts*, Tampe, Ariz., Arizona State University, Center for Latin American Studies press, 1996) Sin embargo, de este autor proviene la queja por la falta de estudios de análisis crítico de las obras de Peralta por parte de los principales investigadores de la obra del doctor, los cuales suelen mencionar sus textos sin haber ingresado a ellos de manera crítica. Lo que nosotros haremos es un intento de crítica de la obra de Peralta mencionada.
- ² Y allí, con mayor razón, la sensibilidad barroca se extenderá y creará nuevos espacios, dada su cercanía al hecho más asombroso de la época: América.
- ³ Las cursivas son nuestras de aquí en adelante.
- ⁴ Véase Aristóteles, *Reproducción de los Animales*, Madrid, editorial Gredos, 1994, capítulo 2 del libro 4.
- ⁵ La cita anterior señala el libro tercero capítulo cuarto de la obra "generación de los Animales", lo que puede ser una errata de impresión, o una cita fallada de Peralta. En todo caso, la alternativa que hemos seguido, es ubicar el libro IV, el capítulo tercero, es decir, al revés de lo que él menciona. Y efectivamente, en el capítulo 3 del libro IV, empieza el debate de Aristóteles alrededor del tema de los monstruos. Dice Aristóteles en 767b 5 al 10: "Desde luego, el que no se parece a sus padres es ya en cierto modo un monstruo, pues en estos casos la naturaleza se ha desviado de alguna manera del género. El primer comienzo de esta desviación es que se origine una hembra y no un macho." Y en 769b 10 y s: "...hay que hablar de las causas de tales monstruos. Al final, cuando los movimientos se relajan y la materia no es dominada, queda lo más general, o sea, el animal [...] así es un tipo de monstruos; otros lo son por tener su cuerpo con demasiados miembros [...] Las explicaciones de la causa están próximas y son similares en cierto modo en el caso de los monstruos y de los animales mutilados: pues también la monstruosidad es una especie de mutilación" (Aristóteles, *Reproducción de los Animales*, Madrid, editorial Gredos, 1994).
- ⁶ "...el monstruo [como] un concepto fuera del instituto y razón de la naturaleza, [...] se explica con la doctrina de que *siendo la naturaleza la materia, y la forma, y esta más naturaleza o naturaleza mas noble*, según Aristot. 2. *Phisic., aquellos partos en quienes se halla una y otra según su especie, son absolutamente según la naturaleza* y por esto más según ella, que aquellos en quienes conservándose la materia faltase en parte, o en todos la fuerza de la forma, *los cuales, por faltar en lo mas noble, son menos según la naturaleza*, como los partos humanos de miembros superfluos, diminutos o desordenados. Pero aquellos en quienes faltase la materia y la forma *según su especie*, como los brutos en todo o en parte nacidos de hombre, no tendrán por dónde decirse según la naturaleza; por lo cual llama a estos *praeter o contra naturam...*" (Peralta 245). Efectivamente, Aristóteles, al estudiar el término "naturaleza" dice: "La forma es más naturaleza que la materia, porque decimos que una cosa es lo que es cuando existe actualmente más que cuando existe en potencia" (193b 5 y s) Aristóteles, *Física*, Madrid, editorial Gredos, 1995. Esa graduación de la forma de la que habla Peralta, en su afán de ordenar la materia, se basa en las declaraciones del mismo Aristóteles. Véase *Reproducción de los animales*, 767b 25, 768 a 5 y s.

- 7 Aristóteles nos dice en 770b 10 y s.: “Y es que la monstruosidad entra dentro de las cosas que van contra la naturaleza, pero no contra la naturaleza en su totalidad, sino contra lo que es la norma: pues en lo que concierne a la naturaleza eterna y por necesidad, nada ocurre contrario a ella...” (*Reproducción de los Animales*, edición citada) La cita de San Agustín que hace Peralta es importante en tanto este pensador intentó conciliar el tema de los monstruos con la revelación bíblica. Es decir, cuál es la raíz adánica de estos seres. En caso de ser ciertas las narraciones sobre estos seres monstruosos, sugiere Agustín, es porque la Providencia sabe para qué los engendra. Dado que el hombre es limitado en su saber, sólo dios sabe cómo encajan dentro del orden, cuál es su fin. Aun así, especula el obispo de Hipona que Dios pudo crearlos justamente para que no pensemos que son contrarios a su sabiduría, sino que él está en capacidad de hacerlos. (véase sobre san Agustín, el interesante ensayo de Rudolf Wittkower, “Maravillas de oriente: estudio sobre la historia de los monstruos” en su libro *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y Escritos*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1979, p. 270 y s.) Esta respuesta es aceptada por Peralta, pero por encuadrarse dentro de la tradición aristotélica, más adelante en el texto, cree que el origen de los monstruos no solo es por origen divino, sino que deben haber causas segundas o inmediatas, que los expliquen de manera física.
- 8 “Por todo lo dicho, procederemos a dar algo de nuestra casa, previniendo primero lo siguiente. Sin duda, que no siendo sólo hombres lo que la naturaleza engendra, y no siendo su simiente la única en *lo subllunar*, ni sólo uno el precepto del soberano Autor para la multiplicación; no solo puede fallar el modo de la ejecución de este instituto (que es lo que entendemos por naturaleza) en la multiplicación de la simiente humana, sino también en todas las demás [...] *Porque cuando por monstruo [...] entendemos el desarreglo de la naturaleza en la producción de un compuesto [...] ¿limitaremos este sentido sólo a la producción que se hace en el hombre, o en otro animal? [...]* por lo cual, debajo de la definición genérica de simiente, se debe comprender la de plantas, animales y hombres [...] De lo que se sigue que ésta puede fallar y degenerar en cualquier viviente, no solo racional y sensitivo, sino vegetal. [y la razón es] que cuando hablamos de monstruo, sólo hablamos del cuerpo y no del alma racional, en la que no puede haber falta ni exceso...” (Peralta 246). Efectivamente, en el texto *Reproducción de los Animales*, si bien está implícito que se trata de los seres animados, el tratamiento de la generación en las plantas es mínimo en comparación con el tratamiento de las almas sensitiva o animal, y la humana. Según sugiere Esther Sánchez, traductora de este texto en versión castellana. (Véase nota 19, página 63 de la edición citada) el estudio sobre las plantas que hizo Aristóteles no se ha conservado, pero es Teofrasto, discípulo de Aristóteles quien realizó un estudio de las plantas, que luego menciona Peralta en esta obra que de él analizamos. Pero Peralta resalta esta ausencia en el corpus aristotélico en relación al alma vegetativa.
- 9 Aristóteles menciona estas causas de los monstruos, por mezcla de especies, por disminución o por exceso de partes, pero considera imposible que se den los monstruos por mezcla de especies, puesto que la esencia es inmutable, por ende no se podrían mezclar, pues la esencia dejaría de ser inmutable. Además menciona que los períodos de gestación de otros animales imposibilita esta mezcla. La polémica de Peralta con Aristóteles sobre la posibilidad de que si se puedan dar monstruos por mezcla de especies ocupará buena parte de este texto que analizamos. Véase Aristóteles, *Reproducción...* 769b 10 y s.
- 10 “De hecho, se sabe que para el Estagirita [...] la invariabilidad es atributo de la perfección, y la inmovilidad atributo del primer Móvil [...] Cuanto más estable es una cosa, tanto es más divina [...] cuanto más variable, tanto más alejada de Dios y tanto más sujeta a la corrupción. En el mundo de la naturaleza, toda sustancia es corruptible [...] pero las especies son eternas [...] La especie, según Aristóteles, no se muda...” Antonello Gerbi, *La Disputa del Nuevo Mundo, historia de una polémica (1750-1900)*, México, FCE, 1982, p. 32.
- 11 “...si es posible la *comixtió*n de especies, principalmente de hombre y bruto. Niéganlo algunos como Aristóteles, lib. 2 de *Gener. Anima. cap. 5* y en el *lib. 4. cap. 4*. Sus aspectos problemáticos serían: El primero, que los tales monstruos habían de generar con su igual o no. Si lo primero, se daría un proceso al *infrinito* de mil especies de monstruos que irían procreándose. Si lo segundo, habría la naturaleza hecho una cosa frustrante é inútil.” (Peralta 285). Las razones las expone Aristóteles en el libro I de *Reproducción...* 715 b 5 y s. Igualmente señala el argumento de que la naturaleza no hace nada inútil en el libro II, capítulo 5 (741b y s.)
- 12 Efectivamente Aristóteles no concede realidad a los animales que surgen de mezcla de especies muy distintas entre sí (*Reproducción...* 769b 10 y s) Es muy importante para el doctor establecer la posibilidad de los monstruos por mezcla de especies, puesto que el Estagirita ha negado la condición de existencia a los monstruos, condenándolos a ser un mero accidente: “En cuanto al monstruo, no es necesario en lo que respecta al para qué, o sea, la causa final, pero es necesario por accidente, ya que de ahí de alguna manera debe tener su origen”. (*Reproducción...* 767b 13 y s) Aristóteles condena al monstruo no sólo a una condición de accidentalidad (sin fin, sin esencia, sin un puesto en el cosmos) sino también a una condición de ambigüedad, ser a la vez necesario y contingente. Según Aubenque, la contingencia es necesaria en tanto es la que da su carácter de existencia al mundo,

distinguiéndola de dios (Véase la nota 38 de Esther Sánchez a esta edición de la *Reproducción...*). El monstruo, así, esta condenado al margen, a la periferia, a no ser para ser, para existir. Se encuentra pues, en una condición hamletiana. Es posible que como ya hemos insinuado, Peralta este pensando en América al pensar este problema de los monstruos.

- 13 Si bien Aristóteles niega la posibilidad de mezcla de especies, de su misma doctrina cabe la posibilidad de que se derive lo contrario, pues efectivamente el alma racional se incorpora al semen de afuera, lo que asegura que el alma racional no se mezcle con la material: "Queda entonces que sólo el intelecto se incorpore después desde fuera y que sólo él sea divino, pues en su actividad no participa para nada la actividad corporal." (*Reproducción...*736b 27 y s) Sin embargo el Estagirita sugiere que el principio anímico esta formado por éter (*Reproducción...*736b 30 y s) Esta crítica de Peralta intenta ampliar el alcance de la teoría de Aristóteles sin desprenderse de sus supuestos.
- 14 "No implicando [este problema de los monstruos] sacar de fábulas o alegorías los centauros fingidos por la mitología y tantas veces encontrados en los países de la poesía [...] El que las leyes pongan entre las condiciones imposibles semejantes partos [de monstruos] *se debe enumerar no entre los imposibles de naturaleza, sino entre los de facto o de iure*, porque para estos, basta con ser una cosa que no se ve en muchos siglos [...] Pedro de Cieza en la primera parte de la *Historia Peruana cap. 95*. de los indios de la montaña en estos Andes, que mezclados a los simios, ordinariamente procrean monstruos con la cabeza y partes de la generación humanas..." (Peralta 365-367). Los temas clásicos entre los cronistas seculares y religiosos eran tópicos comunes, entre ellos el problema de los monstruos que poblaban América y que divulgaban en sus escritos. Véase al respecto, Franklin Pease, "Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI y XVII" en *La Tradición Clásica en el Perú Virreinal*, compilado por Teodoro Hampe Martínez, Lima, Sociedad Peruana de estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, p. 17 y s.
- 15 "Sin embargo, se debe advertir que por más que se haya comprobado la posibilidad de la conmixción de las especies, no por eso se debe afirmar, [que] puede haber capacidad de *anima* racional en tales monstruos. Esto es así, porque el *anima* pide de por sí informar sólo aquella materia, miembros y órganos, que tienen disposición para admitirla por razón de la creación de su especie [...] En consecuencia, *si fuera capaz de alma racional tal monstruo, se siguiera que el hombre o mujer sola pudieran engendrar el hombre, lo cual es imposible, de ser ambos los que deben concurrir*, como ya se ha dicho, de suerte que cada uno de por sí no puede generar cosa alguna; luego no es dable la racionalidad humana en dichos monstruos [...] Confirmase, porque la simiente que en lugar de la humana se junta a cualquiera de las referidas es de bruto, y como quiera que ésta pide animarse con el alma material [...] *cuya simiente es incapaz de recibir una forma inmaterial cual lo es el alma racional. Con lo que no se halla camino por dónde presumirla en tales monstruos.*" (Peralta 367).
- 16 "Porque *lo que repugna es que el alma total de un animal, informe el cuerpo de otro, no que resulte una tercera alma de la mezcla de dos especies*, como se ve en el mulo, que no tiene el alma total del caballo ni del asno, sino una tercera que resulta de la parcialidad de ambas. *Porque la naturaleza en tal producción no intenta conservar las especies, sino el género de animal*, y para este fin le basta cualquiera animación conveniente a aquel individuo que produce, tal como sucede en los animales en que suele degenerar la misma simiente humana, como ya se ha dicho. *Sin que tampoco haya de parte de esta repugnancia, para que resulte tal alma tercera; por no ir animada [la especie hombre] y tener aquella disposición para mantener el genero de animal por su parte, que es la materia con la facultad formatriz parcial, o espíritu propio vegetativo y material, semejante y aún mucho más noble que el alma material de los animales.*" (Peralta 367)
- 17 Sobre las características del pensamiento hermético en general, véase Antonio González Blanco y Simonetta Scandelari "el Hermetismo en la España de los Siglos XV-XVIII" en *el Renacimiento Italiano, Actas del II Congreso nacional de Italianistas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, p. 175 y s.
- 18 Para el tópico de los monstruos en el virreinato peruano, véase Franklin Pease, "Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI y XVII" en *La Tradición Clásica en el Perú Virreinal*, compilado por Teodoro Hampe Martínez, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 1999, p.17 y s.
- 19 "El escritor barroco se propone sorprender a su lector con novedades nunca vistas. Al igual que el escritor renacentista que le precedió, se esfuerza por seguir el ideal horaciano de "lectorem delectando pariterquem monendo" pero lo hace de una manera muy personal. Es su ingenio, caracterizado por la agudeza y la versatilidad, lo que produce efectos insólitos de extrañeza, y éstos proporcionan a un tiempo agrado e instrucción. El ingenio consigue estos resultados sorprendentes *relacionando cosas muy distin-*

tas, es decir, por un procedimiento de carácter análogo al metafórico. El color retórico de la metáfora es así la base del 'concepto', que en palabras de Gracián puede definirse como una 'metáfora ingeniosa'. La sacudida que recibe el lector se debe al hecho de que el escritor renuncia al justo medio de Aristóteles: ha abandonado la mesura, la propiedad y la verosimilitud". (Wardropper 15)

- 20 "Los descriptores antiguos de la naturaleza americana, y en particular el más grande de ellos, Gonzalo Fernández de Oviedo [...] ya habían observado con asidua perspicacia las muchas peculiaridades físicas del Nuevo Mundo, las muchas diferencias existentes entre los animales de América y los de los países más conocidos por los europeos. Pero, aun cuando no dejaron de señalar ciertos aspectos relativamente débiles, ciertas deficiencias específicas de las Indias —como hicieron, entre otros, el padre Acosta (1590), Antonio de Herrera (16010-1615) y el padre Cobo (1653)- no llegaron a coordinar sus observaciones en una teoría general de la inferioridad de la naturaleza americana..." (Gerbi 3). Creo que si coordinaron o no una teoría, está aun en proceso de averiguación, en todo caso es innegable que intentaron una reconstrucción del edificio aristotélico.
- 21 "Los griegos sublimaban muchos temores instintivos en los monstruos de su mitología [...] pero también racionalizaban esos temores en otras formas no religiosas mediante la invención de razas y animales monstruosos a los que imaginaban viviendo en lugares remotos de Oriente, especialmente en la India [...] las 'Maravillas de Oriente' determinaron la imagen occidental de la India durante casi dos mil años y se abrieron camino en las Ciencias Naturales y la Geografía, en las enciclopedias y las cosmografías, en las novelas y la historia, en los mapas, la miniatura y la escultura. Se convirtieron gradualmente en rasgos constitutivos de la mentalidad occidental [...] Su capacidad de supervivencia era tal que ni siquiera murieron por completo con los descubrimientos geográficos y el mejor conocimiento de Oriente, sino que persistieron con vestimenta seudocientífica hasta los siglos XVII y XVIII" (Wittkower 266).
- 22 "A partir del siglo XII, las maravillas penetraron en el campo del arte religioso. Las razas fabulosas eran producto de la voluntad de Dios, 'recto en todos sus caminos y santo en todas sus obras'. Por tanto, formaba parte de la misión de los apóstoles llevarles el Evangelio" (Wittkower 276).
- 23 "No es extraño que la idea de considerar los monstruos como 'prodigios morales' se desarrollara en la Baja Edad Media [pues] es la época que presenció la moralización de la Biblia y de las *Metamorfosis* de Ovidio, de los dioses de la antigüedad, de la historia y de la ciencia [...] estas moralizaciones tardomedievales son intercambiables y atañen a los valores de la sociedad humana. Y ello hasta el punto de usar las maravillas para satirizar los defectos contemporáneos." (Wittkower 278)
- 24 "Pero los informes de los viajeros [...] casi sin excepción eran una curiosa mezcla de observaciones fidedignas y tradiciones fabulosas. Aquellos hombres, desde los monjes dominicos y franciscanos del siglo XIII hasta Colón y Fernando de Magallanes, partían hacia remotos países con una idea preconcebida de lo que iban a encontrar allí. Muchos viajeros eran cultos, conocían a los autores clásicos [...] en suma, su imaginación se había venido alimentando desde la niñez con historias sobre las maravillas y milagros que luego descubrieron porque previamente creían en ellos. La mayoría informaba sobre el Preste Juan y su país, algunas hasta encontraron el Paraíso [aunque] ya en el siglo XIV empezó a agrietarse la fe en la existencia de razas fabulosas en Asia. Pero en lugar de repudiarlo todo, algunos autores localizan ahora las maravillas en los confines todavía inexplorados del planeta." (Wittkower 296-297).
- 24 "En un inicio los autores europeos de los siglos XV y XVI confundieron a la población americana con las razas míticas, marginales o monstruosas de la antigüedad europea. Aquí se encuentra a los cíclopes, sátiros, gigantes, pigmeos y amazonas desnudas [...] descritos por Hesiodo, Aristóteles, Plinio, San Agustín y San Isidoro, entre otros". (Mujica Pinilla 193).
- 25 "Reconstruir este 'orden natural' o cadena causal unitaria [aristotélico-tomista] era una cuestión vital para la Contrarreforma católica. Acosta va a advertir desde un inicio que el mismo nombre de 'Indias' era un resultante del 'uso y lenguaje vulgar' moderno, el cual originaba un significado muy peligroso, referido no sólo a tierras 'muy apartadas y ricas', sino fundamentalmente 'muy apartadas a las nuestras', a las que se denominaba como 'nuevo mundo'. Los peligros que motivaron el discurso naturalista de Acosta no eran gratuitos. Ya Giordano Bruno había lanzado en 1584 la desafiante idea de que el descubrimiento del hombre americano y del 'nuevo mundo' cuestionaba de raíz la descendencia adánica de toda la humanidad, la consecuencia universalidad del pecado original y por tanto la justificación de la labor redentora universal de la Iglesia Católica [...] El paradigma naturalista inaugurado por Acosta en el pensamiento peruano era, pues, un claro intento de recuperar un 'orden' tradicional amenazado y

no ciertamente el de inaugurar un orden natural y moral moderno.” (Ballón Vargas 321-323). El nuevo mundo debía ser incluido en el orden vigente, tarea a la que se suma el doctor Océano.

25 “Por un lado, la mezcla de magia y ciencia propia del Hermetismo colocaba a esta doctrina, tan atractiva como enigmática, al abrigo de las anatemas, condenas y censuras del Santo Oficio [...] y, por otro, la propia capacidad de adaptación de dicha doctrina, permitía transferir al campo de las ideas la táctica conciliadora (en cuanto sincretista) pero sobretodo innovadora de la estrategia cultural jesuítica en el Nuevo Mundo. No olvidemos que los temas y problemas científicos implicaron personalmente a numerosos representantes de la Compañía de Jesús: a ella pertenecían en efecto Atanasio Kircher, el astrónomo italiano Ricciolo, el misionero y astrólogo-astrónomo tirolés, transplantado a México a partir de 1680, Eusebio Francisco Kino y el mismo Sigüenza, cuyas relaciones con la Compañía, como ex jesuita, se caracterizaron por varias solicitudes de admisión.” Darío Puccini, *Una Mujer en Soledad, Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México, FCE, 1997, p.82.

26 Para las características del discurso renacentista, de corte neoplatónico y hermético, remitimos a las interesantes observaciones realizadas por Luis Villoro, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México, FCE, 1992. Igualmente son útiles las ideas ya clásicas de Michael Foucault sobre la episteme renacentista en *Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, siglo XXI editores, p. 26 y s.

27 “Hay no obstante, otro aspecto primordial de la producción y por tanto de la ideología de los jesuitas que hay que poner de relieve: así como fueron ‘favorables a las asimilaciones, a veces audaces, de las creencias politeístas locales con la tradición de las escrituras’, lo cual define justamente su sincretismo, se presentaron también como los portavoces del ascenso económico de la burguesía criolla y al mismo tiempo de sus capas intelectuales con caracteres modernos y ‘nacionales’[...] Sobre tal fundamento se explica así mismo la división en dos grupos de los intelectuales novohispánicos: ‘el de los peninsulares, que defendían el aristotelismo (organicismo) como reflejo de su posición política conservadora, y los criollos, que en su afán de vencer a los peninsulares adoptaron en la ciencia la tradición que en Europa había ‘sustituido al organicismo aristotélico y que consistía en la aplicación de las doctrinas mágico-herméticas-neoplatónicas’ ” (Puccini 82-83).

28 “En términos que recuerdan a Palafox [Peralta] exclamó que ‘Toda la naturaleza no es otra cosa que Hierarquías y que esferas’, de modo que era simplemente justo que los nobles figuraran como principales delegados de la autoridad real: el poder descendía así por jerarquías graduadas [entonces] Peralta hizo eco a las primeras quejas de los patriotas criollos [...] pero mientras que casi todas las peticiones mencionaban a los criollos en general, por contraste Peralta se refirió simplemente a la nobleza, escogiendo así actuar como portavoz de una clase social y no de una posible nación.” David Brading, *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la República criolla (1492-1867)* México, FCE, 1991, p.428. Las nociones aristotélicas de jerarquías naturales sustentan el patriotismo de casta de Peralta.

29 “El resentimiento de los criollos frente a los españoles, ya visible en el siglo XVI, se acentúa en el siglo XVII. El criollo se sentía leal súbdito de la corona y, al mismo tiempo, no podía disimularse a sí mismo su situación inferior. La burocracia española lo desdeñaba: el criollo era español y no lo era. La misma ambigüedad ante la tierra donde había nacido y en la que sería enterrado: era suya y no lo era. Continua oscilación: los criollos eran, como los indios, de aquí y, como los españoles, de allá [...] Los mestizos duplicaban la ambigüedad criolla: no eran ni criollos ni indios. Rechazados por ambos grupos, no tenían lugar ni en la estructura social ni en el orden moral. Frente a las dos morales tradicionales—la hispana fundada en la honra y la india fundada en el carácter sacrosanto de la familia— el mestizo era la imagen viva de la ilegitimidad” Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, Barcelona, editorial Seix Barral, 1982, p. 53. “Hasta los mismos orígenes de las palabras que caracterizan estas nuevas castas son ambiguos [...] Se trata en realidad de un conglomerado de adjetivos que sirven para calificar a todo el que está fuera o carece de ‘lugar natural’ en el régimen de consanguinidad: ‘criollos mestizos’, ‘morenos criollos libres’, ‘indios ladinos’, ‘criollos del pueblo’, etc”. (Ballón Vargas 132).

30 “Dos corrientes adversarias nacen del hermetismo renacentista. Una va de Ficino y Pico de la Mirándola a Cornelio Agrippa, Giordano Bruno y Tommaso Campanella, se extiende por todo Europa, inspira las academias francesas, al mágico isabelino John Dee y al movimiento de los rosacruces en Alemania [...] La otra tendencia, representada sobretodo por los jesuitas, trató de reconciliar las tradiciones no cristianas con el catolicismo romano.” (Paz 60). Al parecer, las diferencias epistemológicas entre ambos hermetismos no es radical, pero sí las miras que tienen en mente. Mientras históricamente la primera propició la aparición de la ciencia moderna, la segunda, lo más probable es que haya constituido los sentidos comunes de México y Perú.

- ³¹ “La fuente del sincretismo jesuita se encuentra, aunque parezca extraño, en el hermetismo neoplatónico renacentista. Este movimiento estaba impregnado de filosofía antigua y racionalismo, ciencia y magia. Uno de sus componentes intelectuales y afectivos eran las doctrinas del llamado *corpus hermeticum*. Con este nombre se designa al conjunto de textos que comprenden las revelaciones y discursos de Hermes Trismegisto, una figura fabulosa que se creía anterior a Platón y contemporánea de Moisés” (Paz 59).
- ³² “Además [...] parece sintomático que dos personajes diferentes pero de grande e inquieto talento –Galileo Galilei y Miguel de Cervantes– manifestaran en años muy cercanos la intención de ir a América [puesto] que América representaba para ambos – y para muchos espíritus avisados de su tiempo– el centro de una realidad diferente donde hallar una confirmación o una respuesta a ciertos interrogantes de la época, así como la adquisición candente de un nuevo imaginario. Y lentamente, la misma América, [...] toma conciencia de esta especial ‘centralidad descentrada’ suya...” (Puccini 77-78)
- ³³ Dicho tópico será la obsesión de las elites intelectuales ya en el siglo XVII, el paradigma de tal obsesión es Antonio de León Pinelo, cuya obra “el Paraíso en el Nuevo Mundo” es en otras cosas, una apología de las tierras americanas como dignas representantes del plan divino. Es un intento temprano de la elite criolla por asentarse como casta autosuficiente y capaz de gobernarse sin la tutela de la metrópoli.
- ³⁴ “En el siglo XVII la estética de la extrañeza expresó con una suerte de arrebato la extrañeza que era ser criollo [...] los criollos se percibían a sí mismos no como la confirmación de la universalidad que encarna cada ser humano sino como la excepción que es cada uno [...] Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños”. (Paz 86).

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *Reproducción de los Animales*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

_____. *Física*. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

Ballón Vargas, José Carlos. “El tópico naturalista y los orígenes clásicos del discurso filosófico peruano”. Teodoro Hampe Martínez (Comp.) *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad peruana de estudios clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, 1999.

_____. “José de Acosta: Naturalismo, Historia y Lenguaje”. *Logos Latinoamericano* 5. 5 (2000)

Brading, David. *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla (1492-1867)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI editores.

Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo, historia de una polémica (1750-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

González Blanco, Antonio y Simonetta Scandelari. “El hermetismo en la España de los siglos XV-XVIII”. *Renacimiento Italiano, Actas del II Congreso nacional de Italianistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

Mujica Pinilla, Ramón. “‘Dime con quién andas y te iré quién eres’. La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656” Teodoro Hampe Martínez (Comp.) *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad peruana de estudios clásicos y Fondo Editorial de la UNMSM, 1999.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Peralta Barnuevo, Pedro de. "Desvíos de la naturaleza u origen de los monstruos". 1695. *La Crónica médica*. 4.4 (1887).

Pease, Franklin. "Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI y XVII". Teodoro Hampe Martínez (Comp.) *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Sociedad peruana de estudios clásicos y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.

Puccini, Darío. *Una mujer en soledad, Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sánchez, Luis Alberto. *El Doctor Océano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Villoro, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Wardropper, Bruce. "Temas y problemas del barroco español". Francisco Rico (Ed.) *Historia y crítica de la literatura española*. t.III. Barcelona: ed. Grijalbo, 1983.

Wittkower, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.



EL NAUFRAGIO EN LAS CRÓNICAS DE GARCILASO DE LA VEGA Y DE CABEZA DE VACA.

 **Marie Elise Escalante**

En su obra *Historia del Nuevo Mundo* Serge Gruzinski (1996) comenta acerca de la abundancia de ejemplos de naufragios, entre otras peripecias marítimas en la narrativa de la conquista amerindia: "En estos dramas de los trópicos abundan los marinos que abandonan cobardemente a sus pasajeros, las travesías sin brújula y las barcas remendadas. Náufragos sagaces...los Robinsones del Caribe son, asimismo, hijos del descubrimiento. Transforman las conchas marinas y los caparazones de las tortugas en otros tantos utensilios de mesa y de cocina". Si se pudiera pensar que los naufragios constituyen un elemento constante en esta clase de narrativa entonces podríamos llamarlo tema, el tema del naufragio. Por tanto, si hay un tema del naufragio en las crónicas o relatos de conquista, habría que estudiar no sólo lo que implica este tema en relación con los otros temas que se presentan en los discursos cronísticos, sino que también habría que reflexionar sobre las figuras o la dimensión figurativa que está indisolublemente ligada a la dimensión temática de este discurso, y de los discursos, en general. Al decir esto no hacemos sino seguir los postulados del semiótico D. Bertrand, quien sostiene: "la tematización consiste en dotar a un conjunto figurativo de significaciones más abstractas que tienen por función reunir, soldar los elementos indicando una orientación y una finalidad, o de inscribirlos en un campo de valores cognitivos o pasionales." (Bertrand 2000: 170)

No pretendemos dar una respuesta genérica acerca de qué implicaciones posee el tema del naufragio en las crónicas sino que deseamos mas bien, a modo de aproximación, analizar dos discursos de la conquista que desarrollan el tema del naufragio y realizar una breve comparación que nos permitirá ubicar alguna constante sobre

este tema. Las obras que analizaremos son los *Comentarios reales de los Incas*, específicamente el relato de Pedro Serrano y *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Pedro Serrano

El relato de Pedro Serrano se encuentra en el libro primero, capítulo VIII de los *Comentarios reales*, titulado "La descripción del Perú" (25-27). El comentarista explica la inclusión de este relato por motivos aparentemente caprichosos, puesto que el relato tiene una conexión muy débil con el tema tratado en este capítulo. Según M. Zamora, el relato de Pedro Serrano supone una especie de prólogo o preparación para los capítulos posteriores, en los cuales se narra sobre la primera humanidad anterior a los Incas. El relato de Pedro Serrano permitiría, para Zamora, hacer que el lector español simpatice y llegue a identificarse con las peripecias y penas de Serrano para luego, tener una visión más compasiva con respecto a los habitantes amerindios. El relato de Pedro Serrano según lo dicho por Zamora supone un hacer persuasivo, una manipulación por parte del narrador para que el lector español cambie su actitud con respecto a los amerindios. El relato supone entonces una modificación de los valores ideológicos o axiológicos comunes a los españoles de esa época, las figuras y temas del discurso estarían estructuradas para alterar o poner en cuestión los estereotipos de la época. Entonces las figuras y temas del discurso suponen una desviación de los estereotipos figurativos y temáticos comunes a las otras crónicas. Habría además una estrategia discursiva oculta pues no es manifestada por el narrador. Se deja de lado el razonamiento deductivo por un razonamiento figurativo-analógico. De este modo, el relato de Pedro Serrano sería al modo de una parábola. A. J. Greimas reconoce que, en el discurso parabólico, la superposición de las isotopías es sólo aparente, de hecho hay una imbricación lo que permite un progreso discursivo; la alegoría, en cambio, tiende a ser estática, a ser un cuadro; en cambio la parábola tiene movimiento, es una narración. Como hipótesis proponemos que el relato de P. Serrano funcionaría al modo de una parábola.



El argumento de este relato es bien conocido: Pedro Serrano es un navegante español que naufraga en una isla desierta y debido a sus destrezas logra sobrevivir en esta isla por varios años. Encuentra a otro náufrago que llega a su isla y viven juntos hasta que son rescatados por un navío que lo devuelve a la civilización; sólo a él porque su compañero de infortunio muere antes de regresar a su tierra. Lo importante de este relato, a diferencia de otros, es que trata en su integridad sobre el tema del naufragio. Transcribimos el inicio del relato:

A Pedro Serrano le cupo en suerte . . . llegar nadando a la isla, donde se halló desconsoladísimo porque no halló en ella ni agua ni leña. Ni aun hierba que poder pacer ni otra cosa alguna con que entretener la vida mientras pasase algún navío.

La primera secuencia del relato da el anclaje espacial al relato. La descripción del espacio de la isla consiste en hacer saber su magnitud, 'dos leguas en contorno' se configura una isla rodeada de 5 isletas. Un lugar sin nombre y por ende sin historia, pura espacialidad inaccesible, aislado por ser peligroso, por los bajíos o accidentes geográficos que tiene.

La isla se configura como un espacio cerrado, rodeada por el mar y por cinco isletas, lo cual aumenta o enfatiza su cierre al resto del mundo, además de cerrado es un espacio vacío, se describe la isla no por lo que tiene sino por lo que no tiene: «no halló en ella ni agua ni leña (...) ni hierba alguna' (no tiene nombre)». La isla desierta aparece como una cárcel para Pedro Serrano, cerrado en sí mismo, sin comunicación con el exterior, no tiene nada excepto extensión. La vacuidad de la isla es relacionada por el personaje con la muerte.

La isla desierta es una figura que se caracteriza por una ausencia de atributos. El personaje Pedro Serrano se caracteriza por haber perdido todo lo que tenía, por haber sufrido una disyunción radical; por tanto, ambos, Pedro e isla como personaje, están en el ámbito de la carencia.

Perecer de hambre y de sed . . . que le parecía muerte más cruel que haber muerto ahogado, porque es más breve. Así pasó la primera noche llorando su desventura, tan afligido como se puede imaginar que estaría un hombre puesto en tal extremo.

Aquí aparece la dimensión pasional, que se evidencia por los simulacros pasionales, en este caso la proyección o imaginación de su muerte, que implica también deseos de muerte. Lo pasional se da en algunos casos por simulacros pasionales en las cuales el sujeto imagina estar conjunto o disjunto de su objeto. El personaje se halla imaginativamente, emotivamente, más cerca de la muerte que de la vida. Esta conjunción mediante la imaginación con la muerte es muy disfórica, la muerte no es un objeto de deseo sino de repulsión y de miedo, en este simulacro pasional, el sujeto 'escoge' (imaginariamente) la clase de muerte que desea, la muerte por ahogamiento le parece mejor por ser más rápida, porque se sufre menos, el placer y la vida están fuera de consideración para Serrano, el sujeto está preso en la disforia y la muerte, esto configura a la pasión de la desesperación.

El componente temporal es el que resulta decisivo para el sujeto al decidir cuál es la mejor muerte, y no motivos de otra índole, como el honor, el deseo de una muerte heroica, etc. La muerte más rápida, el sujeto por ello siente el tiempo, la duratividad de la muerte es disfórica, se desea una muerte puntual o súbita, se desea la muerte porque la vida se considera de antemano perdida por el sujeto presa de la desesperación.

Esta pasión de la desesperación cumple en este relato el rol de límite o frontera entre procesos narrativos. Es una pasión terminativa, pues acompaña o se produce al final de procesos narrativos, en este caso de desposesión, pero luego de ella se abre otro proceso narrativo, esta vez de búsqueda o de liquidación de carencia. Es una pasión iterativa también porque aparece varias veces a lo largo del relato (tres veces), es decir, no es la única vez que Pedro Serrano es presa de la desesperación. La etapa de la emoción, propia de toda pasión, que consiste en la manifestación externa de la pasión se da cuando el personaje se pasa la noche llorando. Toda pasión tiene una moralización, lo que corresponde a la sanción del esquema narrativo canónico; en ella se da una sanción positiva de la pasión del sujeto pues hay una identificación imaginaria, del narrador con el sujeto pasional, sufriente, por tanto en el narrador está afectado también por otra pasión que es la compasión: «Así pasó la primera noche llorando su desventura, tan afligido como se puede imaginar que estaría un hombre puesto en tal extremo». De este modo, una pasión provoca otra pasión, efecto del contagio pasional, esta compasión del narrador es asimismo un hacer persuasivo o manipulación en la instancia de la enunciación para que los lectores o destinatarios del discurso se identifiquen con la desgracia del personaje.

«Luego que amaneció volvió a pasear por la isla. Halló algunos mariscos que salían de la mar . . . y se los comió crudos, porque no había candela donde asarlas o cocerlas.» Fuego y agua son los elementos que se echan de menos, ausentes en la isla y necesarios para la supervivencia. Del mar, es decir, en el exterior de la isla, es de donde viene el alimento, pues se sigue relacionando a la isla con la muerte, se dice que tiene 'arena muerta'. Se establece una diferenciación que no se daba al inicio del relato entre isla vs mar, pues el mar se relaciona con la vida, en la anterior secuencia el mar estaba relacionado también con la muerte 'morir ahogado'. Del mar también salen las tortugas, que sirven de sustento a Serrano. Hay un proceso de mejoramiento progresivo que lo aleja del estado de carencia extrema con el que se inicia el relato y se da por el encadenamiento de programas narrativos exitosos; la liquidación de la carencia se da gradualmente, pues el objeto del cual se halla disjunto Serrano no es un bien material específico, (es más que un objeto material, es hallarse disjunto de la civilización, civilización como comunidad de iguales y de los avances técnicos que supone la civiliza-

ción). A falta de poder posesionarse del objeto perdido, Serrano se limita a posesionarse de objetos representativos de aquello que ha perdido: fuego, agua, alimentos es lo mínimo que garantiza su supervivencia. Al hacer esto realiza lo que Fontanille llama una 'estrategia electiva' (mira intensa/extensión reducida) En primera instancia, el agua es reemplazada por la sangre de las tortugas y el fuego por el calor del sol; la carne de tortuga la convierte en tasajo, es decir, en alimento seco; el agua luego es conseguida y el fuego es lo último que logra conseguir Serrano; el fuego tiene un alto valor simbólico pues su conjunción con el fuego es lo que define al hombre (con respecto al animal) y porque el fuego le permite hacer ahumadas para llamar a los navíos, es decir, el fuego le permite una relación o comunicación aunque sea a la distancia con sus iguales.

El naufragio es un tema que se relaciona con lo contingente, con lo pasajero y lo accidental, las expresiones 'le cupo en suerte' 'entretener la vida mientras pasase algún navío', así lo demuestran. El naufragio supone un desvío o un retraso de la meta original, por tanto es algo no planificado, forma parte de lo imprevisible de los viajes marítimos. El náufrago, por su parte, está sumido a los embates de la naturaleza y de lo incidental y asimismo se halla en un situación de carencia extrema, Pedro Serrano 'no halló ni agua ni leña' y acorde con esto, tenemos que se usa deliberadamente en el relato, verbos como 'pacer' que lo acercan con lo animal o lo no-humano. El escenario en el cual se halla es una isla desierta, Pedro Serrano se halla pues en un entorno natural, sin trazas de cultura y completamente solo, lo cual implica estar separado del resto de la humanidad. Este aislamiento de la cultura como colectivo social y como conjunto de avances técnicos, implica que Pedro Serrano ha sufrido una disyunción, una pérdida. Por tanto el naufragio constituye un cambio de estado, de un estado de conjunción a uno de disyunción; el tema del naufragio supone un despojamiento de todo lo 'material' que supone una civilización. Sin embargo, la civilización o estado de cultura no significa sólo una conjunción con objetos materiales como agua, fuego, comida, sino que, de modo fundamental, implica un saber, un conjunto de conocimientos y competencias, es decir, un /saber hacer/. Esto lo remarca Garcilaso en el capítulo posterior, ya que la característica fundamental de la primera humanidad, de la barbarie es su ineptitud, su torpeza en los diversos aspectos de su vida y su ignorancia:

●

Y principiando de sus dioses, decimos que los tuvieron conforme a las demás simplicidad y torpezas que usaron, así en la muchedumbre de ellos como en la vileza y bajeza de las cosas que adoraban. . . Estos fueron simplicísimos en toda cosa a semejanza de ovejas sin pastor. Mas no hay que admirarnos que gente tan sin letras ni enseñanza alguna cayesen en tan grandes simplezas»

En oposición a estos bárbaros, Pedro Serrano es un ser civilizado pues se caracteriza por un /saber hacer/, es un sujeto competente, puede procurarse agua, alimentos y fuego, lo cual le permite no sólo sobrevivir, sino también acumular excedentes, tener alimento de sobra y conservar el fuego. Acumular excedentes es fundamental para caracterizarlo como civilizado porque el bárbaro en el discurso de Garcilaso vive en un estado de perpetua precariedad o necesidad. Pedro Serrano, en cambio, logra gracias a su /saber hacer/ vivir holgadamente no sólo sobrevivir.

Viéndose Pedro Serrano con bastante recaudo para comer y beber le pareció que si pudiese sacar fuego para siquiera asar la comida y para hacer ahumadas cuando viese pasar algún navío, que no le faltaría nada . . . Y con su industria y buena maña, habiéndolo porfiado muchas veces, sacó fuego. Cuando se vio con él se dio por bienandante.

Según Fabbri, las pasiones, de alguna manera, tienen que ver con el tiempo y el despliegue de los procesos (...) el afecto está relacionado con el tiempo. Por eso sostiene que hay una relación de la pasión con el ritmo. Hemos analizado en primera instancia la desesperación, pero hemos visto que esta pasión no es durativa, por tanto no es predominante en el relato, hay otra pasión que vemos se configura acompañando la acción del personaje, en su proceso de conseguir alimento, fuego, agua (programa narrativo de búsqueda).

El estilo pasional predominante del protagonista no es la desesperación, sino la constancia, la perseverancia o como la llama Garcilaso, porfía que puede considerarse no sólo como constancia sino como obstinación. D. Bertrand al hablar brevemente sobre esta pasión sostiene que la constancia, perseverancia se diferencia de la obstinación o terquedad sólo por el grado de intensidad y no por las modalidades que están en juego. La obstinación caracteriza al sujeto por el querer hacer y además por querer ser el que hace, (como dice en el diccionario, el que se mantiene de modo durable en un manera de actuar a pesar de los obstáculos o adversidades). La obstinación es una pasión de larga duración, abre largos lapsos de tiempo, podemos ver las marcas temporales, 'pasaron tres años...pasaron varios años' en el relato. Por ello mismo el estilo del discurso es lento, pausado, acorde con estilo pasional predominante del personaje.

Podemos oponer a este, el tiempo vivo de la desesperación que, al contrario abre lapsos de tiempo cortos, la desesperación se agota en una sola noche o jornada pero es más intensa. El objeto de las dos pasiones es asimismo distinto. La desesperación está vuelta al pasado, al objeto perdido y está relacionada con la muerte, mien-

tras que la obstinación está vuelta al futuro, a la conjunción con objetos distintos que compensan de algún modo el objeto perdido. La desesperación es más reflexiva, inactiva, la obstinación por el contrario se caracteriza por una actividad incesante.

Así tenemos:

/desesperación/ tiempo corto, vivo exaltación, lágrimas, gemidos pasividad, ensimismamiento vuelta al pasado deseos de muerte valores de lo absoluto	vs	/obstinación/ tiempo largo serenidad actividad vuelta al futuro conservación de la vida valores del universo
--	----	--

Pedro Serrano, entonces sería presa de dos pasiones antitéticas que definen programas pasionales distintos, y temporalidades distintas: la desesperación es una pasión definida por una correlación contraria, inversa pues su intensidad es fuerte pero sólo fija en un objeto, es decir de escasa extensión; mientras que la obstinación es una pasión directa porque la intensidad crece y también la extensión. Pero durante todo este proceso de 'mejoramiento' en su vida cotidiana va acompañado de un 'empeoramiento' de su apariencia física, corporal. Hay pues una correlación inversa entre /saber hacer/ y su /parecer/, mientras va adquiriendo el agua, el fuego que lo caracterizan como civilizado en el plano material, más apariencia de animal tiene.

Con este trabajo y cuidado vivió tres años . . . Con las inclemencias del cielo le creció le creció vello de todo el cuerpo tan excesivamente que parecía pellejo de animal: y no cualquiera, sino el de un jabalí. El cabello y la barba le pasaba de la cintura.

Entonces la relación entre ser y apariencia es una relación contraria, inversa: Pedro Serrano sin dejar de ser civilizado, va adquiriendo la apariencia bestial, animal.

La identidad de civilizado de Pedro Serrano permanece incólume durante todo el relato, pues en ningún pasaje se ve amenazado de caer en la barbarie. Su identidad es fija, inmutable, su apariencia en cambio sufre un profundo cambio. El naufragio estable-

ce esta disyunción, esta fractura entre /ser/ y /apariciencia/; el naufragio por ser un acontecimiento, algo accidental sólo modifica, transforma lo accidental del sujeto, a saber, su apariencia, su esencia en cambio, permanece intacta. Pedro Serrano se configura como un personaje ambiguo, civilizado en esencia, bárbaro en apariencia.

Al cabo de los tres años una tarde, sin pensarlo, vio Pedro Serrano un hombre en su isla, que la noche antes se había perdido en los bajíos de ella y se había sustentado en una tabla del navío . . . Cuando se vieron ambos no se puede certificar cuál quedó más asombrado de cuál. Serrano imaginó que era el demonio que venía en figura de hombre para tentarle . . . El huésped entendió que Serrano era el demonio en su propia figura, según lo vio cubierto de cabellos, barbas y pelaje. Cada uno huyó del otro y Pedro Serrano fue diciendo: ¡Jesús, Jesús! ¡Líbrame, Señor, del demonio!

Hay un caso de interpretación inversa: mientras que el recién llegado se fija en la apariencia de animal de Pedro Serrano, en sus cabellos, barbas, pelaje; Serrano en cambio no cree en la apariencia humana del recién llegado. Es decir, el 'huésped' realiza un hacer interpretativo a partir de su percepción, de lo que ve; en cambio Serrano realiza su hacer interpretativo a partir de lo que imagina, de lo que piensa, dejando a un lado, el mundo perceptivo. A diferencia de Serrano que se ubica en ámbito de lo secreto, es y no parece civilizado, humano, el huésped se halla, según el hacer interpretativo de Serrano en el plano de la ilusión parece humano, civilizado pero no es. Ambos piensan que ven al demonio, es decir, a la alteridad por excelencia. Sin embargo, la alteridad en este relato, es sólo una ilusión. La isla de Serrano como espacio cerrado, rodeado de mar, es un espacio que alberga solamente la mismidad, lo semejante. El encuentro con la alteridad es un simulacro, se realiza a merced del miedo, del pavor de los personajes, pero no es una entidad real, es pura apariencia o mejor dicho, se trata de una apariencia distinta, como la de Serrano, que encubre una esencia semejante, idéntica. Esto es lo que quiere decir Garcilaso a los lectores de su época con respecto a los indios. En esta isla, como una utopía, se establece una comunidad que reúne a los de apariencia distinta, pero de esencia idéntica. Es la cristiandad, la fe en Cristo lo que hace posible el reconocimiento de la identidad común. Cristiandad- humanidad son en este relato un par implicatorio. Al final del relato, como sabemos, Pedro Serrano es rescatado y llevado a Europa, con sus semejantes.

El compañero murió en la mar viniendo a España. Pedro Serrano llegó acá y pasó a Alemania, donde el emperador estaba entonces. Llevó su pelaje como lo traía, para que fuese prueba de su naufragio y de lo que en él había pasado. Por todos los pueblos que pasaba a la ida, si quisiera mostrarse ganara muchos dineros. . . .Y la majestad imperial, habiéndole visto y oído le hizo merced de cuatro mil pesos de renta . . . Yendo a gozarlos murió en Panamá, que no llegó a verlos.

¿En realidad el naufragio es un accidente, algo simplemente coyuntural? Nos lo preguntamos porque si bien no afectó la esencia de Serrano, afectó de modo impercedero su apariencia y lo más importante, modificó completamente su relación con sus semejantes, pues éstos ya no lo ven como igual a ellos, sino como un ser peculiar, es visto como 'otro', su estatuto peculiar se ve reforzado porque él es el único sobreviviente del naufragio, pues su compañero muere. La apariencia entonces, no es tan 'superficial' porque la apariencia es de importancia fundamental en la relación intersubjetiva. Es posible para Garcilaso, es decir, en el nivel de la enunciación, separar esencia de apariencia, sin embargo, a nivel de los personajes, del rey, de los ricos que ven a Serrano como un espectáculo peculiar, no es tan sencillo disociar apariencia de esencia. Por otro lado, Pedro Serrano nunca llega a integrarse a una comunidad, al final del relato Serrano es un ser errante, peregrino que pasea por Europa y muere antes de poder establecerse en algún lugar y formar parte de una comunidad. En conclusión, Pedro Serrano permanece aislado hasta su muerte, su peculiaridad, la rareza de su apariencia son responsables de ello. Permanece con la apariencia y el estatuto de náufrago hasta el final de sus días.

Naufrajos de Cabeza de Vaca

Naufrajos es el relato de una travesía llena de peripecias e infortunios de una expedición comandada por Pánfilo de Narváez que deseaba conquistar y colonizar los territorios de la Florida en América del Norte. La expedición sufre desde el inicio de los embates de la naturaleza, que se revela como en Pedro Serrano, su principal oponente. Pero, a diferencia de aquel, la naturaleza tiene en esta obra un poder destructor en grado extremado porque se revela como dadora de muerte antes que de vida. Los naufragios que se dan en la obra son muestra del poder destructor de la naturaleza ante la cual los personajes no pueden oponer ninguna resistencia.

A diferencia de Pedro Serrano que permanece encerrado en una isla, en un espacio que llamamos de la 'mismidad', tenemos que Cabeza de Vaca tiene ante sí todo un continente que recorrerá a pie de la Florida a México; es decir, tiene ante sí un espacio abierto, en el cual lo que abunda es la alteridad, los nativos de la región con los cuales establecerá una relación muy estrecha. Podemos establecer esta oposición entre las dos obras: Isla/cerrado/mismidad vs. Continente/abierto/alteridad.

Según B. Pastor el tema del naufragio es fundamental en la relación de Cabeza de Vaca: "la estructura de este discurso connotado es circular. Se inicia con el abandono de la civilización y la desintegración del proyecto de la conquista que constituyen el primer naufragio. Continúa con la liquidación metafórica del modelo de acción propuesto por la ideología dominante: segundo naufragio." (Pastor 1983: 315) Los naufragios en este texto implican una transformación narrativa profunda. Esta transforma-

ción en el plano narrativo supone una transformación en la dimensión figurativa. Es elocuente la transformación de las armas de conquista en utensilios para navegar:

Otro día quiso Dios que uno de la compañía vino diciendo que él haría unos cañones de palo . . . y acordamos de hacer de los estribos y espuelas y ballestas, y de las otras cosas de hierro que había, los clavos y sierras y hachas, y otras herramientas . . . y de las colas y crines de los caballos, hicimos cuerdas y jarcias, y de las nuestras camisas velas.

El segundo naufragio que se da en el capítulo XII supone un punto de inflexión en la relación entre indios y españoles. Se pasa de una relación de polémica, de enfrentamiento, de equilibrio entre las fuerzas a una relación de desigualdad, de dependencia total de los españoles con respecto a los indios. En otras palabras, se establece un 'mundo al revés' en el cual los españoles son los dominados y los indios los dominadores, rompiendo así con el estereotipo de los relatos de conquista.

Los dos naufragios suponen, además, para el sujeto que los padece, una relación con la muerte, específicamente de deseos de muerte:

cuando el Sol se puso, todos los que en mi barca venían estaban caídos en ella unos sobre otros, tan cerca de la muerte, . . . a dos horas de la noche el maestre me dijo que yo tuviese cargo de ella, porque él estaba tal, que creía aquella noche morir . . . pasada la medianoche, yo llegué por si era muerto el maestre . . . Yo cierto aquella hora de muy mejor voluntad tomara la muerte.

Se multiplican en este pasaje los simulacros de muerte, 'cerca de la muerte', 'creer aquella noche morir', una apariencia de muerte y un deseo de muerte, 'de buena voluntad tomara la muerte'. Del mismo modo en Pedro Serrano hay un deseo de muerte semejante:

Se halló desconsoladísimo porque no halló en ella ni agua ni leña . . . que le parecía muerte más cruel que haber muerto ahogado, porque es más breve.

O, en otro pasaje:

Pedro Serrano quedaba tan desconsolado que tomara por partido el morirse y acabar ya.

Este efecto pasional que provoca el naufragio se intensifica en la obra de Cabeza de Vaca porque también afecta a los indios; éstos participan de la desgracia de los españoles y los compadecen:

Los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos . . . se sentaron entre nosotros, y con el gran dolor y lástima que hobieron de vernos . . . comenzaron todos a llorar recio . . . cierto ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos, se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí y en otros de la compañía creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha.

Vemos un contagio pasional que rebasa la barrera entre culturas y que es circular, de los españoles, pasa a los indios para volver a los españoles, aumentada, intensificada. Este desborde y contagio pasional no está exento de lo cognitivo pues Cabeza de Vaca sostiene que la tristeza de los indios los hizo reflexionar, considerar su estado y supone una redefinición de su relación con los indios. Esta redefinición está acompañada y es provocada también por una transformación o cambio en la apariencia de los españoles debido al naufragio.

Y a hora de puesto el Sol, los indios creyendo que no nos habíamos ido . . . mas cuando ellos nos vieron así en tan diferente hábito del primero y en manera tan extraña, espantáronse tanto que se volvieron atrás.

Este cambio o transformación en la apariencia provocada por el naufragio es más violenta, súbita que la de Pedro Serrano, recordemos que Garcilaso establece el cambio en un periodo de años, en cambio en Cabeza de Vaca es instantáneo, en el lapso de unas horas, los indios apenas acaban de verlos cuando los vuelven a encontrar tan cambiados que les provoca horror, al igual que la apariencia de Pedro Serrano para el otro español que llega a su isla. El naufragio supone también en este caso un cambio de apariencia profundo, un cambio que supone correlativamente, un cambio en la relación con los otros, en este caso con los indios.

Conclusiones

En la narración de Garcilaso, las categorías de civilización/barbarie pertenecen al plano de las esencias, es decir, son inmutables, eternas y el naufragio sería un ejemplo extremo en el cual se pone a prueba la estabilidad de tales categorías. Pedro Serrano es civilizado incluso en una isla desierta, desprovisto de todo, ser civilizado va más allá de las coyunturas o las circunstancias o en este caso de los accidentes. El náufrago, sin embargo, pertenece a una categoría intermedia a ojos de los otros que lo juzgan y lo califican no por su esencia, sino por su apariencia. El náufrago sería un ser en plena transformación o metamorfosis, un híbrido, salvaje y civilizado a la vez, mezcla de ambos, por tanto un prodigio o una maravilla que es admirada incluso por el Rey debido a la fascinación de la época por lo híbrido. Según Serge Gruzinsky: "Lo híbrido atrae a las mentes del Renacimiento, que están atentas a todas las creaciones de la naturaleza y especialmente a las que habitan entre los géneros y las categorías clásicas... Situados en las fronteras de los reinos, estos prodigios revelan la riqueza ilimitada de la creación... y descubren continuidades allí donde la apariencia parece levantar infranqueables fronteras." (Gruzinsky: 2000, 187). El náufrago sería una de las imágenes de lo híbrido que nos propone Garcilaso, una imagen contradictoria y compleja porque tiene dos niveles: el nivel de las esencias que establece una frontera nítida, infranqueable incluso entre civilización y barbarie y el segundo nivel de las apariencias que establece todo lo contrario, la posibilidad de transgredir tales categorizaciones rígidas y hallar continuidades entre ellas, supone también que el personaje se halla en la frontera, en un estadio intermedio entre tales categorías.

El tema del naufragio en la narrativa de Cabeza de Vaca se remarca, a diferencia de la de Garcilaso, la inestabilidad de las categorías civilización/barbarie y cómo los sujetos pueden transitar por ellas de modo imprevisto y súbito, y el náufrago es el ejemplo más elocuente de ello, el cual sería también un híbrido, siguiendo a Gruzinsky: "lo híbrido no es únicamente una huella de la continuidad de la creación. Es el producto de un movimiento, d una inestabilidad estructural de las cosas." (Gruzinsky: 2000, 188) En Cabeza de Vaca, a diferencia de Garcilaso, lo coyuntural es determinante para los personajes, es el mundo exterior, la naturaleza hostil, salvaje la que provoca la transformación de los personajes, su tránsito de la civilización a la barbarie; sin embargo es de remarcar que todos los personajes en el universo narrativo de Cabeza de Vaca son híbridos. Luego del segundo naufragio encontramos españoles caníbales, indios con actitudes 'civilizadas' y, debido a ello, la posibilidad de establecer una relación, un diálogo entre ellos, porque las categorías rígidas han dado paso a lo fluido o continuo.

Esta diferencia entre ambas obras supone una estrategia distinta de discurso: Garcilaso quiere demostrar la estabilidad de las esencias para demostrar la humanidad de los indios, a pesar de su apariencia salvaje o bárbara, mientras que Cabeza de Vaca demuestra la inestabilidad de las categorías civilidad/barbarie para demostrar cómo en ciertas circunstancias extremas los civilizados pueden convertirse o adquirir características de bárbaros.

BIBLIOGRAFÍA

BERTRAND, Dennis. *Précis de Sémiotique Littéraire*. Paris: Nathan Université, 2000.

CABEZA DE VACA, Álvar Núñez. *Naufrajos y comentarios*. Madrid: Aguilar, 1987.

CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1985.

COURTES, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997.

DE LA VEGA, INCA GARCILASO. *Comentarios Reales*. Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

GRUZINSKI, Serge & BERNARD, Carmen. *Historia del descubrimiento y conquista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. *Historia del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

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

_____. *Historia del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

PASTOR, Beatriz. *Discurso de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.

ZAMORA, Margarita. *Language, authority and indigenous history in the Comentarios Reales de los Incas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.



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

REFLEXIONES EN TORNO A LA CRÓNICA DE TITU CUSI YUPANQUI¹

 **Johnny Zevallos**

Y porque la memoria de los hombres es devíl
y flaca e si no nos acurrimos a las letras para nos
aprovechar dellas en nuestras neçesidades, hera
cosa ynposible podemos acordar por estenso de
todos los negoçios largos y de ynportançia

Titu Cusi Yupanqui

I. INTRODUCCIÓN

La escritura significó una estrategia necesaria para la representación del sujeto andino en su condición de superviviente cultural. Sin duda, las crónicas andinas no escapan de esta operación transcultural, ya que las constantes referencias a una dialéctica entre los contextos socioculturales occidental y andino repercuten en el imaginario colonial. No obstante Felipe Guamán Poma de Ayala, Juan de Santa Cruz Pachacuti y el Inca Garcilaso de La Vega formulan manifestaciones discursivas mestizas, se valen de la crónica para configurar un espacio andino escritural (García-Bedoya 2000: 171-172). Carlos García-Bedoya ubica a estos autores dentro del Período de estabilización colonial (1580-1780), espacio socio-histórico resultante de la aniquilación del estado Inca. Esta referencia sincrética tiene sin embargo su antecedente en un miembro de la élite hegemónica indígena: el inca Titu Cusi Yupanqui. De esta manera, si bien la resistencia andina cobrará mayor fuerza tras la destrucción de Vilcabamba, los niveles discursivos, ya en el Período de Imposición de la dominación colonial (1530-1580) se construyen espacios y sujetos socioculturales andinos desde una aparente perspectiva occidental.

Liliana Regalado sugiere la cercanía del autor a la nobleza inca como fuente de verosimilitud. En la *Instrucción* —afirma Regalado— el pensamiento lascasiano domina el discurso, puesto que «se constituye en una interpretación y explicación de la conquista a partir de criterios y sentimientos de algunos miembros de la élite andina» (1992a: XXXIX). El rol de la escritura, antes que un valor de resistencia, se asume como un registro utópico, en la construcción del «Otro» español. Titu Cusi destaca claramente en «los personajes unos parlamentos como si tales fueran las frases que hubiesen pronunciado» (Millones 1985: 10)². Para la mayoría de críticos e investigadores los códigos occidentales destacan en la *Instrucción* (Porras 1962, Millones 1985 y Regalado 1992a), como alegato de su inserción en el régimen colonial. El presente artículo pretende reestructurar esta apreciación, sobre las bases de las categorías poscoloniales, a partir de tres operaciones elementales: a) reconocer el discurso socio-histórico adscrito en la crónica; b) advertir su inserción dentro de marcos literarios andinos para sugerir la práctica escritural de un sujeto indígena ante los hechos de la Conquista; y c) legitimar su propósito reivindicatorio en una operación intercultural andina: el Taki Onqoy o el mito de Inkarrí.

II. IDENTIDAD HISTÓRICA Y DISCURSIVA EN LA INSTRUCCIÓN AL LICENCIADO DON LOPE GARCÍA DE CASTRO

Titu Cusi adjudica a su crónica, desde las primeras líneas, una identidad privilegiada, en la medida en que legitima su linaje ante la élite peninsular, emplazada en el Cuzco, y no entre las panacas o familias nobles indígenas. No obstante el alegato del discurso destaca la función genealógica, el testamento del inca Sayri Túpac, publicado por Guillermo Lohmann (1965), reconoce como herederos a su hija Beatriz Clara Coya y al futuro inca Felipe Túpac Amaru. En consecuencia, ¿cómo ascendió Titu Cusi Yupanqui a ceñirse la maskaypacha? Si bien se reconoce a sí mismo como hijo legítimo de Manco Inca, «era hijo bastardo y cartas suyas comprueban que gobernaba únicamente como tutor de su hermano Túpac Amaru» (Porras 1962: 437), auténtico heredero del reciente Estado neo-inca. El cronista enfatiza, sin embargo, su condición hegemónica, requisito ineludible para confrontar su versión: «Tambien que su Magestad sepa: que my padre Mango Ynga Yupangui, hijo que fue de Guainacapac e nieto de Topa Inga Yupangui, y ansy por sus abolengos deçendiendo, por linea recta, fue el señor preñçipal de todos los reynos del Piru, señalado para ello por su padre Guainacapac, y temido y obedeçido por tal en toda la tierra» (Titu Cusi 1992: 4; 2r).³

A su desconocimiento de la escritura, se suma la posible alteración del texto. El escribano mestizo Martín de Pando transcribió y tradujo, a pedido de Fray Marcos García,

un testimonio que diera cuenta «en qué tiempo, los españoles entraron en esta tierra del Piru y el tratamiento que hizieron al dicho my padre todo el tiempo que en ella bivio» (4; 2v). Era necesario para los conquistadores disponer de un testimonio inca que intentara «soslayar —por lo menos formalmente— la responsabilidad de la monarquía pues al dejar constancia de tales hechos se está indicando de manera implícita el débito que España tenía frente a los Incas» (Regalado 1992a: XXXIX). No obstante, la posición del conquistador escapa a los códigos construidos por la posición hegemónica hispanista. El intento de recuperar el espacio socio-histórico, por parte de la élite andina, bien desde un plano cósmico, bien desde lo discursivo, responde a una doble estrategia: a) interpretar el testimonio andino desde la escritura; b) reconocer un discurso utópico, propio de un conflicto político-religioso.⁴

2.1. Vilcabamba y la *Instrucción*: Aspiraciones para reconstruir del Estado inca

Aunque la *Instrucción* —como asegura Liliana Regalado— no escapa a los códigos occidentales, busca legitimar los derechos de su autor entre los hispanos (1992a: XXXVII). Contrariamente, la disponibilidad del inca para interactuar entre ambos sistemas consolidaba su presencia, aun, en la élite peninsular, por cuanto esta estrategia aseguraba «la supervivencia oficial del linaje incaico y salvar del desastre los restos del Imperio con su sede en Vilcabamba» (Guillén 1976-1977: 58). De esta forma procuró mantener comunicación constante con oidores y alcaldes impuestos por la corona en el Cuzco, a la vez que conservaba «los núcleos incaicos de Vilcabamba, donde existía una religión un tanto más compleja y mejor montada» (Regalado 1992b: 49). Todos estos caracteres confluyeron en una estrategia que recuperara la memoria, a través de una ideología colectiva. La presencia de distintas voces indígenas interactuando con el testimonio del Inca advierte la participación de los curacas en la acción discursiva.

Es sabido que la rivalidad hegemónica entre el Cuzco y Quito trajo consigo, por un lado, el derrumbe político del Tawantinsuyu, y el orden de sucesión inca, por otro.⁵ Este conflicto cumplía, sin embargo, un esquema dual dentro de la estructura cósmica andina, pues «Atahualpa y Huáscar simbolizarían, así, el combate ritual de *hanan* contra *urin*, en el cual el primero debía ser siempre el vencedor» (Pease 1991: 145). Si bien los españoles no atendieron el pensamiento político-religioso indígena, la sociedad inca no decodificó el contexto cultural europeo (Martínez 2003). Este desencuentro intercultural desencadenó el enfrentamiento del espacio hegemónico andino, aunque condujo, además, a interminables contiendas bélicas entre ambos bandos. Manco se opone a los hispanos y a sus aliados indígenas, en su mayoría huancas, cañares y chachas

(Espinoza 1977: 93), hecho que la *Instrucción* no advierte en su intención por armonizar la estructura política del Incario. La apertura del Cuzco, por parte de las huestes andinas, respondía a una estrategia política común en las élites cuzqueñas: las alianzas con otros grupos étnicos. El cronista concibe, en un primer momento, la presencia hispana como la reinstauración del orden inca, tras el ascenso de Atahualpa, quien «poseya el reino tiranicamente» (10; 8r), y ungir a Manco, hermano de aquél como legítimo señor del Tawantinsuyu. Por consiguiente, la nobleza cuzqueña distingue en Vilcabamba el reencuentro con la vieja institución andina; de allí que Manco no recele en colaborar con los hispanos, antes bien, «yendo que yba en sus andas de // oro y criptstal y corona real, se apeó dellas y abraçó al marqués que ya se avia apeado de su cavallo y ambos, my padre y el marqués, se confederaron en uno, y mandaron a sus jentes que naidie se desmandase» (13; 10r-10v). La resistencia desde Vilcabamba optaba por un nuevo contexto cultural, a fin de que se prolongara el conflicto entre españoles e indígenas. La participación de algunas etnias quechuas significó el aislamiento del Cuzco, viabilizando la penetración de los hispanos. Al respecto, esta disyuntiva estatal obligó a Manco Inca a «pensar con la racionalidad y la astucia de los europeos. Concibió entonces un plan para despertar la inconmensurable codicia de sus captores: inventó el pretexto de que si lo dejaban salir del Cusco, él traería una estatua de oro macizo del tamaño de un hombre» (Burga 1988: 97). En una misiva que le dirigiera el propio Francisco Pizarro a Fray Tomás de Berlanga, fechada el 28 de agosto de 1537, se reconoce el sobresalto que las huestes indígenas han provocado entre los peninsulares por el sitio del Cuzco. El discurso de Pizarro observa directamente el sacrificio de los capitanes hispanos en su intento por recuperar el control de la ciudad. La epístola recurre a imágenes escuetas, procurando minimizar la catástrofe del ejército peninsular; por lo contrario, el discurso oculta el ímpetu de los cuzqueños:

esta es para le hazer saber lo que ha pasado despues que le escreuí del guarco y lo que mas he sabido que paso en el cuzco con la venida del adelantado almagro a el y es que estando el ynga siete leguas de la cibdad siete meses avia de la guerra que le dieron esperando mis hermanos al capitan aluarado que yba para acabar de conquistarles que sin duda estuviera todo en paz en lugar el adelantado de yr a cercar el ynga y conquistar los enemigos y tomar vengança de la sangre que avian derramado de tantos christianos como avian muerto puso cerco sobre los españoles del cuzco (Porras 1959: 250).

La versión de Titu Cusi Yupanqui, respecto de la resistencia andina, prioriza el poderío indígena mediante un discurso que adjunte topónimos quechuas. La crónica reivindica la relevancia del curacazgo como dependencia absoluta del Inca, pues el ordenamiento sociopolítico andino se orientaba sobre una base tetrárquica.

Por la parte de Carmenga que es hazia Chinchaisuyo, entraron Coriatau y Cuyllas y Taipi y otros muchos, que çerraron aquel pos / tigo con la gente que trayan; por la parte del Condesuyo, que es hazia Caocachi, entraron Vamani, Quicaña y Curiguallpa y otros muchos que çerraron una gran mella [sic] de más de media legua de box [sic] todos muy bien adereçados en orden de guerra; por la parte de Collasuyo, entraron Llicllis y otros muchos capitanes, con grandisima suma de gente, la mayor cantidad que se hallo en este çerco, por la parte de Andesuyo entraron a Anta, Allca y Rampa Yupanqui y otros muchos, los quales acabaron de cercar el cerco que a los españoles pusieron este dia (43; 36v-37r).

Lamentablemente, «el enfrentamiento del reducto cuzqueño contra el poder colonizador iba perdiendo vigencia a medida que éste se afirmaba en el territorio conquistado» (Varón 1990: 350). Las negociaciones entre la élite indígena y los hispanos se dirigen a la fundación escritural de la memoria andina, espacio donde se corresponden los mecanismos inclusivos de las categorías europeas e indígenas subyacentes.

Primeramente que el dicho Inga Titu Cusi Yupangui guarde y cumpla lo capitulado y tratado con García de Melo por sí y por Quispe Titu su hijo y todos los demás hermanos los cuales se llaman Capac Topa Yupangui y Topa Guallipa y Topa Amanu y por todos los descendientes y sus parientes y al través y que sea obligado a su costa de guardar y tener esta tierra en nombre de su majestad de paz como su vasallo y así dice el Inga Titu Cusi Yupangui que si los dichos sus hermanos salieran debajo de la obediencia real de su majestad que por el mismo caso a los dichos hermanos los despedazará a lanzadas con sus propia manos y que si así no lo hiciera se le pueda a hacer la guerra a costa de sus tributos y rentas de su hijo sin apercibimiento alguno (Guillén 1976-1977: 67).

La capitulación del Inca reclama, antes que la aniquilación de la memoria andina, la supervivencia de la misma a través de un recurso que refiera la rebeldía indígena. Titu Cusi es consciente de que el discurso oral no es suficiente como estrategia comunicativa dentro del Estado colonial; por ello, accede a ofrecer su testimonio en cartas y capitulaciones, en tanto prerrogativas del ocaso inca. Esta operación transcultural permitía la continuidad de la memoria indígena ante la nueva jurisdicción política: la Colonia.

Titu Cusi adscribe la versión del vencido como recurso atemporal, en la medida en que se sirve del testimonio escrito para exponer el cataclismo y la usurpación del Cuzco. La función escritural de la *Instrucción* se reconoce en tanto reconstrucción del Tawantinsuyu, pues involucra al peninsular en su discurso. El inca es consciente de que para construir el neo-Estado la presencia hispana es inevitable, de allí su discordancia en su apreciación para con los cristianos: «*sabed hermanos que estos, segund me han dado las muestras despues que entraron en mi tierra no son hijos del Viracochan sino*

del demonio, porque me hazen y an hecho, despues que en ella estan obras de tales, como podeis ver por vuestros ojos» (19; 16r).

Si bien la imposición del régimen colonial sólo se deja entrever a partir de la participación política de los encomenderos, fueron éstos quienes propiciaron su primer debilitamiento. Titu Cusi Yupanqui, primero, y Felipe Guamán Poma de Ayala, después, alegarán los maltratos, contra los indígenas, efectuados en las encomiendas. Este rechazo no refleja, sino, la voluntad de socavar la irrupción española dentro del espacio andino. La imagen negativa del español conllevará a sublimar, por ende, el carácter mesiánico del Inca, puesto que en él se aproximará el devenir del indígena como recurso ideológico. La insubordinación de la nobleza indígena se comprende exclusivamente dentro de un marco de inclusión sistemática, por cuanto condiciona los parámetros de diferenciación cultural que asegurase la «convicción de que el Inca y sus seguidores recibieron una misión de Dios» (Szemiński 1989: 37) para expulsar a los peninsulares del Tawantinsuyu.

2.2. La Instrucción al licenciado Lope García de Castro: ¿Discurso épico del Otro?

Aunque, en el plano literario, la *Instrucción* ha sido insertada dentro del discurso épico (Lienhard 1985), con Diego de Silva y Guzmán la poesía épica consolidó su primera producción textual en el Perú. Lugarteniente de Francisco Pizarro, construye, en la *Conquista de la Nueva Castilla* (1538), un poema que pretende «loar a Pizarro y enaltecer su perseverancia, su valor, su compañerismo en el peligro y en el sufrimiento» (Porras 1962: 56). Silva y Guzmán encomia la heroicidad de los conquistadores, adscribiendo modelos de la antigüedad clásica. Esta primera versión épica acerca de la conquista del Perú presenta cánones estéticos pre-renacentistas; el narrador apuesta, sin embargo, por una estructura retórica que ostente la épica peninsular en su interés por describir la gesta de los hispanos. Sea como fuere, la *Crónica Rimada* —calificativo asumido por Porra— representa una hazaña discursiva no solo en del Periodo de Imposición de la dominación colonial, sino aun dentro del discurso colonial en su conjunto.

A diferencia de la intitulada *Crónica Rimada*, la versión de Titu Cusi no pretende aproximarse a la estructura de la épica occidental. Contrariamente, en la *Instrucción* se atisban los hechos de la Conquista haciendo uso del testimonio. La representación discursiva de fray Marcos García no se desliga de esta connotación; antes bien, puede

apreciarse en ella las funciones rituales indígenas propias de un sujeto andino. En consecuencia, el discurso no presenta los mismos cánones de la épica occidental, pues si bien las expresiones sincréticas son claramente apreciables, la *Instrucción* plantea un fenómeno de reinstauración cultural inca.

2.2.1. Construcción y deconstrucción del espacio andino

El encuentro de Cajamarca significó un conflicto cultural que sólo se explica a través de «la ruptura, la ausencia del diálogo y la existencia de actitudes diferentes e inconciliables» (Martínez 2003: 198) entre europeos e indígenas. No obstante la muerte de Atahualpa significó el término de esta organización cósmica, la función ritual de las autoridades andinas no corrió la misma suerte. La referencia al Inca, como equilibrio político y ritual, no es fortuita en la crónica; por ello, la estructura simbólica, que contextualiza el carácter divino de Manco le otorga la categoría de *chawp*⁸ en el discurso. Titu Cusi Yupanqui no soslaya la función del curacazgo en tanto modalidad de unión tetrárquica: por un lado, la organización del discurso gira en torno a Manco Inca; por otro, el espacio se ve alterado en cuatro partes, invocando permanentemente a los curacas para ejecutar su reunión. De esta manera, durante el cerco del Cuzco, el Inca les ordena congregarse para el aprovisionamiento a favor de los rebeldes de Vilcabamba⁹:

todos en uno y a una voz respondieron que rescivian de aquello mucho contento y estaban prestos y aparejados de hazer lo que por / my padre les hera mandado; y ansy sin ninguna dilasçion, luego lo pusieron por la obra y enbiaron por sus parcialidades cada uno como le cavia: la vez de los Chinchaisuyo enbio Vila Oma a Coyllas y a Ozca y a CoriAtao y a Taiipi, que truxiesen la gente de aquella parcialidad. De los Cullasuyos, fue Llicli y otros muchos capitanes, para que traxiesen la gente de aquella parcialidad. A Condesuyo Suranvaman, Quicana y Surivalpa y otros muchos capitanes; y los de Andesuyo, Ronpa Yúpangui y otros muchos capitanes, para que todos estos, cada suyo por sy, juntasen la gente neçesaria para el efeto. Nota questos quatro suyos que aqui son nonbrados, conbiene a saber como arriva tengo dicho, son las quatro partes que en toda esta tierra está devisa y repartida (40-41; 34v-35r).

Las aspiraciones de las élites andinas, por restaurar la estructura política del Tawantinsuyu, se evidencia en la minuciosa descripción de los señoríos indígenas. De esta forma, las cuatro partes del mundo, a las que hace alusión el cronista, reflejan una evidente interpretación cósmica del universo andino. Los curacas se congregan ante la presencia del Inca, en función de un vínculo sagrado que los reúne. La función dual de la organización indígena ordena el sistema político y administrativo en los Andes; el discurso refiere, en consecuencia, el equilibrio religioso que imponía la figura del Inca.

Aunque bajo dominio español, el Cuzco aparece en la crónica como el espacio sagrado para la sociedad andina. Bajo esta perspectiva, el cronista advierte la desacralización del orden cósmico por parte de los hispanos tras la segunda captura del Inca, y su reencuentro con el viejo orden en la gesta de Manco. El culto a los incas aseguró la permanencia del Tawantinsuyu en la sociedad andina y su reencarnación entre los descendientes de las panacas reales.

2.2.2. Representación del sujeto en la *Instrucción a don Lope García de Castro*

La complejidad sociopolítica y cultural que significó la Conquista ha suscitado varias interpretaciones intersubjetivas, ampliamente difundidas. Desde el estudio del discurso hasta el conflicto interétnico se han planteado propuestas relacionadas con el sujeto indígena y mestizo. La modalidad del vencido aduce ciertas reminiscencias que remiten a encarar nuevas formulaciones en la elaboración de su estudio. No obstante los indígenas reinterpretaban «sus tradiciones, encontraron los signos, presagios y profecías que de alguna manera explican la estupefacción y docilidad de las noblezas reinantes ante los invasores europeos» (Burga 1988: 125), las alteraciones comunicativas dieron paso a producciones discursivas que intentaran explicar el cataclismo originado por la irrupción hispana. En ellas, el sujeto andino es el eje del nivel conflictivo intercultural en la medida en que subvierte la construcción cultural de Occidente.

La *Instrucción*, a pesar del fracaso interpretativo del copista, presenta a un sujeto andino desde los propios códigos socioculturales en que participa. La autoridad del Inca supone, por consiguiente, categorías vinculadas a discursos contrarios al occidental: 1) la apertura de un espacio recíproco, en la medida en que las élites andinas entienden la presencia hispana en el Cuzco como un acto de reciprocidad; y 2) la infracción del orden cósmico por parte de los europeos y, por ende, el enojo y la sublevación del inca.

La apertura del Cuzco adscribe las aspiraciones diplomáticas por parte de las élites andinas; ello pretendía entablar relaciones políticas que asegurasen la estabilidad del Tawantinsuyu, a través del Inca. Una vez prendido Manco, accedió al pedido de los peninsulares, ordenando a don Diego Cayo Inga «que le diese gran cantidad de oro y plata que el dicho Hernando Pizarro le vio pedir muchas veces y le decía que le tenía preso porque se había querido alzar contra el servicio de su majestad» (Guillén 1974:

120). Los testimonios indígenas, y en especial el de Titu Cusi, aluden a la delación de la reciprocidad andina, pues

nunca pensse que me fuera neçesario aberos de hazer lo que agora pienso, porque pense y tube sienpre por muy çierto que esta gente barbuda, que vosotros llamais Viracochas, (...) me avian de ser aviessos, ni darme pena en ninguna cossa. Pero agora que beo, como he hallado sienpre por esperiençia y vosotros tambien abeis visto, quán mal me an tratado y quán mal me an agradescido lo que por ellos hecho (40; 34r).

A pesar de que una voz homodiegética asume el relato de la *Instrucción*, la perspectiva indígena respecto del europeo, antes que evidenciar una posición individual, depende de una imagen colectiva. Mazzotti repara en la colectividad como elemento estructural del quechua (1996: 91); a la vez que considera necesaria la finalidad de transmitir los actos comunicativos entre el Inca y los curacas, en cuanto testimonio de una sociedad no occidental. En tanto partícipe de un horizonte cultural distinto, Titu Cusi adjunta categorías divinas al sujeto occidental para abordar frustrados niveles de representación. Los indios tallanes identifican en los españoles una referencia mítica, enfatizando una exaltación extrema del Otro occidental. La presencia hispana permite, consecuentemente, un estado caótico entre los indígenas, en el sentido de que proporciona las circunstancias necesarias para la frustración interpretativa entre ambos sujetos:

es una jente que syn dubda no puede ser menos que Viracochas, porque dizen que bienen por el viento y es jente barbuda, muy hermosa y muy blancos. Comen en platos de plata y las mesmas ovejas que los traen a cuestras, los quales son grandes, thienen çapatos de plata. Echan yllapas como el cielo⁶; myra tú sy semejante jente y que desta manera se rije y gobierna, sy seran Viracochas. Y aun nosotros los avemos visto por nuestros ojos, a solas hablar en paños blancos y nonbrar a algunos de nosotros por nuestros nonbres syn se lo decir naidie, nomas de por mirar al paño que tienen delante (8; 6r)

El sujeto peninsular no dista mucho respecto de la errada interpretación del Otro. En efecto, a diferencia de Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de La Vega, en la *Instrucción* se adjudica al español el sinónimo de sujeto no-andino. El discurso privilegia esta condición para justificar el rechazo de la sociedad indígena hacia el español, en cuanto trasgresor del orden y la administración inca: «y dixeron todos a una boz: *Hu Çapay inga*, que quiere dezir my bien as dicho señor, *bueno sera que matemos a estos, porque ¿qué gente es esta para con nosotros?»* (12; 9v). Las constantes alusiones del agravio perpetrado contra el Inca enuncian la opresión y el ultraje hacia el orden andino en su conjunto. Una vez más, la participación colectiva asume una función comunicativa en el interés por reconstruir la memoria; de hecho, el reclamo de la exclusión hispana es constante en la crónica para apelar una operación contraria en su

identificación como sujeto: «no son hijos del Viracochan sino del demonio, porque me hazen y an hecho, despues que en ella estan obras de tales, como podeis ver por vuestros ojos» (19; f. 16r). El carácter demoníaco, atribuido por Manco Inca, puede considerarse desde dos horizontes: 1) exponer el rechazo andino hacia la figura del español, desde los códigos cristianos; y 2) atribuir la culpabilidad del peninsular, aun, en su propio espacio. De esta manera, el cronista reconoce la función de «enemigos de Dios y de los cristianos» (Szemiński 1989: 25) en el conquistador, asignando categorías cristianas, ya impuestas, en la religiosidad inca.

III. VILCABAMBA EN LA CRÓNICA: DE UN DISCURSO HISTÓRICO A UN DISCURSO MESIÁNICO

Los incas de Vilcabamba encarnan el primer proyecto de Nación indígena en la América colonial. Las élites andinas reclamaron para sí la hegemonía y el prestigio de la autoridad del Inca con el propósito de reestablecer los cultos ancestrales entre los indígenas. La aparición del Taki Onqoy se relaciona precisamente con la resistencia andina para adscribir la continuidad de los dioses ancestrales, pero no necesariamente la reestructuración del Tawantinsuyu. La intención de Titu Cusi Yupanqui, por el contrario, era sublevar a la población indígena, asimilando «todos los elementos europeos que pudo, desde las armas hasta la religión, contrastando con el Taki Onqoy, que rechazó todo aquello que era ajeno al mundo andino» (Varón 1990: 347).

Vilcabamba se erige como espacio hegemónico a partir de la apropiación simbólica del Cuzco. Las élites andinas no prescinden, sin embargo, del carácter ritual de la otrora capital del Tawantinsuyu, puesto que, si bien se acentúa un eje de resistencia sociopolítica, la reivindicación inca se inscribiría más bien dentro de un orden cultural. Estas referencias socioculturales involucraban un carácter renacentista⁹; por ello, «es difícil creer que los últimos representantes del Tawantinsuyu alentasen un culto que no mencionaba a sus dioses, ni glorificaba al Inka» (Millones 1984:14).

Las observaciones del sacerdote cuzqueño Cristóbal de Molina, acerca de los descubrimientos hallados por los Visitadores españoles, incide en los cultos recuperados por los indígenas. Era necesario, para el proyecto colonial en ciernes, asegurar la aniquilación del sistema religioso andino, mediante prácticas que erradicaran definitivamente todo vínculo con ceremonias no cristianas. La resistencia indígena de Vilcabamba amparó numerosos focos de religiosidad andina, donde

los más dellos habían caído en grandísimas apostasias y apartándose de la fe católica que habían recibido, y volviéndose a la idolatría que usaban en tiempo de la infidelidad, no se pudo averiguar de quien hubiese salido este negocio, más de que se sospachó y trató que fué inventado de los hechiceros que en Vilcabamba tenían los Incas que allí estaban alzados, porque lo propio se creyó había sido lo que en este Reino (Molina 1959: 98).

La autoridad eclesiástica responsabilizó a la élite indígena de la reconstrucción subrepticia de la religiosidad andina; en especial, entre quienes aludían cualquier intento de evocar un levantamiento religioso. El temor se extendió de inmediato al campo político, por cuanto generaba el espacio propicio para una plausible desarticulación de la influencia colonial en el último bastión indígena. Si bien Vilcabamba y la resistencia inca no significó una amenaza para la sociedad colonial en su conjunto, como centro de regeneración ideológica subvirtió la connotación política dando origen a un Renacimiento Inca; «si a esto sumamos la influencia de Titu Kusi y las agitaciones en los obrajes, con las que tuvo segura vinculación, encontraremos, hacia el año 1565, un multifacético movimiento que trastornó la vida de la Colonia» (Millones 1964: 135).

Este Renacimiento Inca cobrará mayor hegemonía durante los siglos XVII, en un marco discursivo¹⁰, y XVIII, desde un aspecto sociopolítico. Se ha incidido paulatinamente en el predominio que los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso ejerció entre las élites andinas posteriores a Vilcabamba; no obstante, antagónicamente, la *Instrucción* «se presentaba como una conmemoración de los hechos y virtudes del gobernante fallecido, ofreciendo su imagen como un paradigma de conducta para el sucesor» (Mazzotti 1996: 85). La figura del Inca —como institución político-religiosa— opera en una articulación que reclama su trascendencia en una oposición cultural con Occidente. Esta disgregación étnica permitió preservar la memoria del Inca en los ulteriores levantamientos indígenas y su identificación con el mito de Inkarrí.

En realidad, la *Instrucción* de Titu Cusi Yupanqui se presentaría como una extensa misiva que un sujeto hegemónico andino dirige a la élite peninsular y no al licenciado Lope García de Castro exclusivamente. La intención del Inca era dar cuenta, a la sociedad colonial con la que lidiaba, de los actos hostiles por parte de quienes arribaron al Tawantinsuyu. El discurso advertiría el frustrado anhelo de los conquistadores en su afán de dar muerte al inca, por cuanto la escritura reclamaría la participación de la élite indígena en la construcción escritural del Inkarrí.

NOTAS:

- ¹ Agradezco las recomendaciones de mi amigo y colega Víctor Quiroz para las correcciones del presente artículo.
- ² La investigadora repara parcialmente en los evidentes códigos andinos que la crónica expone; por el contrario, asume el discurso del Inca como justificación de su reinado, anteponiendo «notables omisiones, errores accidentales y confusiones deliberadas» (Regalado 1992a: XLIV) en su producción textual. Resulta obvio suponer que como toda crónica, andina o peninsular, tergiversa la realidad, disminuyendo su sentido histórico para prevalecer su perfil mítico (indígena) o cristiano (occidental). Por su parte, Luis Millones cae en constantes erratas al interpretar la crónica. Millones destaca los cánones hispanos como única fuente para decodificar la producción discursiva del Inca, objetando cualquier acercamiento crítico andino. Su estudio preliminar (1985) enfatiza las hazañas de Manco, adecuándose al discurso épico español antes que al testimonio de un sujeto andino.
- ³ La bibliografía consultada, concerniente a la *Instrucción*, no pretende ser exhaustiva. Para el presente ensayo sólo hemos consultado las ediciones de 1973, 1985 y 1992. Citamos por la edición de 1992. En adelante, para nuestro texto en estudio, sólo acotaremos el compaginado, acompañado por el folio correspondiente de acuerdo al manuscrito conservado en la Biblioteca de «El Escorial».
- ⁴ Resulta evidente suponer que el carácter religioso admite un orden utópico en sí mismo, en la medida en que la unción del Inca respondía a un nivel cósmico. De allí que proponer un primer discurso andino aseguraba a la élite indígena.
- ⁵ La desarticulación del Tawantinsuyu no sólo originó sendos conflictos culturales dentro de las élites cuzqueñas, sino, además, destruyó el esquema ritual de sucesión indígena; de otra manera, «cómo pudo considerar *Inka* la gente a Manco Inca, si sabemos que para serlo había que pasar por un ritual de iniciación, y a Manco Inca lo había nombrado Francisco Pizarro» (Pease 1990-1992: 50).
- ⁶ Durante el Incario, los cuatro suyos convergían en el *chaupi*: centro estructurador del universo.
- ⁷ El copista atribuye alusiones militares a la función simbólica del curaca, pues sólo el Inca asignaba quién debía asumir la función de «llevar cuenta de la población existente en cada región, y saber la fuerza de trabajo disponible para las grandes obras estatales como caminos, puentes, centros administrativos, ejércitos, etc.» (Rostworowski 1983: 115).
- ⁸ La perspectiva indígena se desvirtúa ante la presencia foránea, en la medida en que se dificultan los sistemas comunicativos entre uno y otro sujeto, pues, el «poder del rayo y relámpago asociado al cañón y al arcabuz tenía un sentido mágico; no sólo eran el instrumento y su manejo de los determinantes de la potencia destructiva; las cualidades ideales del nombre (Santiago) también participaba de la potencia del instrumento y proporcionaba sobrenatural protección a los conquistadores» (Choy 1958: 271). Resulta evidente advertir la impresión terrorífica que causó intempestivamente el armamento hispano en los indígenas.
- ⁹ Usamos este calificativo para interpretar un renacimiento inca.
- ¹⁰ Entendemos por discurso las producciones pictórica y textual practicadas durante el Período de estabilización colonial (García-Bedoya 2000).

BIBLIOGRAFÍA

- Burga, Manuel. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1988.
- Choy, Emilio. «De Santiago Matamoros a Santiago mata-indios». *Revista del Museo Nacional* XXVII (1958): 195-272.
- Espinoza Soriano, Waldemar. *La destrucción del Imperio de los Incas*. 2da. edición. Lima: Retablo de Papel Ediciones, 1977.
- García-Bedoya M., Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores, 1990.
- _____. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.
- Garcilaso de La Vega, Inca. *Historia General del Perú*. 2 tomos. Lima: Librería Internacional del Perú, 1959.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición y prólogo de Franklin Pease G. Y. Vocabulario y traducción de Jan Szeмиński. 3 tomos. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Guillén Guillén, Edmundo. *Versión inca de la Conquista*. Lima: Milla Batres, 1974.
- _____. «Documentos inéditos para la historia de los incas de Vilcabamba: la capitulación del gobierno español con Titu Cusi Yupanqui». *Historia y Cultura* 10 (1976-1977): 47-93.
- Lienhard, Martin. «La épica incaica en tres textos coloniales (Juan de Betanzos, Titu Cusi Yupanqui, el *Ollantay*)». *Lexis* 1 (1985): 61-85.
- Lohmann Villena, Guillermo. «El Testamento inédito del Inca Sayri Túpac». *Historia y Cultura* 1 (1965): 13-18.
- Martínez, José Luis. «El fracaso de los discursos: el desencuentro de Cajamarca». *Los Andes: cincuenta años después (1953-2003). Homenaje a John Murra*. Lorandi, Ana María, Carmen Salazar-Soler y Nathan Wachtel (Compiladores). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003: 171-205.
- Mazzotti, José Antonio. *Coros Mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Millones, Luis. «Un movimiento nativista del siglo XVI: el Taki Onqoy». *Revista Peruana de Cultura* 3 (1964): 134-140.
- _____. «Nuevos aspectos del Taki Onqoy». *Historia y Cultura* 1 (1965): 138-140.
- _____. «Taki Onqoy». *Cielo abierto* 28 (1984): 9-15.
- _____. «Introducción» [separata]. Titu Cusi Yupanqui. *Ynstrucción...*, 1985.
- Molina, Cristóbal de. *Ritos y fábulas de los incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1959.
- Pease G. Y., Franklin. *Los últimos incas del Cuzco*. Madrid: Alianza Editorial, Alianza América, 1991.
- _____. «Los Incas en la Colonia». *Revista Histórica* XXXVII (1990-1992): 45-57.
- Porras Barrenechea, Raúl. «Tres Cronistas del Inkario (Juan de Betanzos, Titu Cusi Yupanqui y Juan Santa

Cruz Pachacutic). *La Prensa*, Lima, 1 de enero de 1942: 5.

_____. *Cartas del Perú (1524-1543)*. Lima: Sociedad de Bibliófilos Peruanos, Colección de Documentos Inéditos para la Historia del Perú, 1959.

_____. *Cronistas del Perú (1528-1650)*. Lima: Sanmartí y Cía., 1962.

Regalado de Hurtado, Liliana. «Estudio preliminar». Titu Cusi Yupanqui. *Instrucción*, 1992a: IX-LVIII.

_____. *Religión y evangelización en Vilcabamba (1572-1602)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992b.

Rostworowski de Diez Canseco, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983.

Szemiński, Jan. «El único español bueno es el español muerto: maten a los españoles». *Pishtacos. De verdugos a sacaojos*. Juan Ansión (Compilador). Lima: Tarea, 1989: 19-60.

Titu Cusi Yupanqui, Diego de Castro. «Relación de la Conquista del Perú». *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú*. Edición de Horacio Urteaga y Carlos A. Romero. Primera serie, Tomo II. Lima: Sanmartí y Cía., 1916.

_____. *Relación de la Conquista del Perú*. Prólogo de Francisco Carrillo. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1973.

_____. *Ynstrucción del Ynga don Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui para el muy ilustre señor el licenciado Lope García de Castro, gobernador que fue destes reynos del Piru, tocante a los negocios que con su Magestad, en su nombre, por su poder a de tratar; la qual es esta que se sigue (1570)* [en cuadernillos]. Introducción de Luis Millones. Mapa actual de Cusco-Vilcabamba. Lima: Ediciones El Virrey, 1985.

_____. «Instrucción del inga Don Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui». *El encuentro de dos mundos. Los incas de Vilcabamba*. Martín Rubio, María del Carmen (Editora). Prólogo de Francisco Valcárcel. Madrid: BAE, Ediciones Atlas, 1988.

_____. *Instrucción al licenciado don Lope García de Castro (1570)*. Estudio preliminar y edición de Liliana Regalado de Hurtado. Paleografía de Deolinda Villa E. Índices de Juan Dejo B. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

_____. *La instrucción del Inca Titu Cusi Yupanqui*. Edición crítica, prólogo, notas y cronología de Alessandra Luiselli. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Varón Gabai, Rafael. «El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial». *El retorno de las huacas. Estudios y documentos del siglo XVI*. Millones, Luis (Compilador). Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1990: 331-405.



Galeón de libros

as & Zs

Universidad Central de México de San Marcos
Instituto de Estudios e Investigaciones Lingüísticas



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

Mutatis mutandis. El mundo signico de Mario Bellatin

Mario Bellatin.
Jacobo el mutante.
México, Alfaguara, 2002.

Víctor Quiroz

Mario Bellatin (México, 1960), a diferencia de los escritores inscritos dentro del canon (perpetuo) realista de nuestra tradición, ha forjado un discurso que no solo muestra un elevado grado de conciencia formal sino que señala una de las vías más interesantes de la narrativa latinoamericana contemporánea. Esta línea se opone a la de aquellos que exportan la violencia como un *souvenir* de consumo internacional y a quienes, en su afán por alcanzar grandes mercados, descuidan el trabajo con el lenguaje y proponen estructuras narrativas sencillas que no exigen mayor competencia al lector. Esta propuesta estética, caracterizada por la continua experimentación de las posibilidades de la ficción, dialoga con una postura que ha cobrado fuerza en las últimas décadas: el reconocimiento del lenguaje como sistema semiótico autónomo que no representa el mundo real sino que disemina sus propios significados los cuales construyen diversas realidades.

Intentemos señalar algunas de las características formales presentes en la última producción novelística de Bellatin: el intento por desestabilizar las fronteras entre el mundo real y los mundos ficcionales, la no profundización en la psicología de los personajes, la frecuente utilización de metatextos y, recientemente, su relación con otros sistemas semióticos (fotografías). En este sentido los vasos comunicantes entre la obra de Bellatin y novelas como *El cuerpo de Giulia-no* (1971) y *Primera muerte de María* (1988) son evidentes (cfr. Sergio Ramírez Franco. *A favor de la esfinge. La novelística de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: UNMSM, 2000).

Jacobo el mutante comparte el mismo eje temático de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*: el examen de la obra/vida de un escritor.

La novela se configura como un gran metatexto que examina una inédita e inconclusa novela del escritor austriaco Joseph Roth, denominada *La frontera*. Ésta, a su vez, narra la historia de Jacobo Pliniak, judío poco ortodoxo y dueño de una taberna ("La frontera") que funciona como refugio de los judíos que escapan de los pogroms rusos de fines del s. XIX. Pero en un punto de este relato, inexplicablemente, Jacobo aparece en Estados Unidos y allí sufre una inversión carnavalesca: se convierte en su hija adoptiva, Rosa Plinianson "pero no en la niña que hasta ahora se ha conocido, sino en una anciana de más de ochenta años de edad" (30). Luego esta anciana deberá luchar por preservar las tradiciones judías en su comunidad amenazadas por la aparición de innumerables academias de baile. Por su parte el enunciador/hermeneuta intenta encontrar los posibles sentidos que encierra el imbricado sistema alegórico de este texto. Sin embargo esta tarea no puede dar los frutos deseados puesto que algunos fragmentos de *La frontera* han sido robados.

Este tipo de estructuración narrativa demuestra que Bellatin se reafirma en la utilización del recurso de la seudointertextualidad o la alusión a "fragmentos de una obra inexistente, para lo cual se inventa entonces tanto un autor como el conjunto de la obra de este, o, en otros casos, se escribe hasta un estudio sobre un escritor inexistente y, al hacerlo, se desarrolla una amplia argumentación" (Pavao Pavlicic. "La intertextualidad moderna y posmoderna" en *Criterios* 30, 1991, 65-87) ya que aparece esbozado en *El jardín de la señora Murakami* (2000), en tanto traducción de una obra inexistente, y explotado en *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Este rasgo opone a la noción moderna de autoría el libre juego de las intertextualidades llevándolo a niveles climáticos: la ficción no imita la realidad ni tampoco se conforma con dialogar con otros sistemas semióticos ficcionales (mimesis de la ficción) sino que cuestiona también el estatuto de la mimesis planteando otras posibilidades como la pseudomimesis de la ficción ya que en *Jacobo el mutante* se examina una novela que sólo existe dentro del mundo representado: *La frontera*.

Estas estrategias discursivas están íntimamente vinculadas a la metaficción. En primer lugar se destaca el nivel de *autoconciencia* en la novela al privilegiar el metatexto invirtiendo la jerarquía tradicional narración/digresión y se intercambian los roles entre creador (autor) y crítico (lector): es este último el que guía la novela, el enunciador principal del discurso. En esta perspectiva, en un nivel extratextual, se podría afirmar que, al igual que Mario Vargas Llosa en *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, la novela analizada (*La frontera*), es utilizada por Mario Bellatin como pretexto para explorar su propia poética. En segundo lugar, otro punto de reflexión en torno a la representación lingüística se manifiesta en la *autorreferencialidad* del mundo representado: el lenguaje solo puede referirse al lenguaje mismo y no puede aprehender en su red simbólica al mundo real. Por un lado la novela no se enmarca en un contexto determinado (rasgo permanente en la obra de Bellatin) y, por otro, contiene su propio referente (la supuesta novela de Roth).

En tercer lugar, se privilegia la *auto-reflexividad*. Por un lado se tematiza el proceso de producción y recepción del texto literario. Se juega con el circuito de la comunicación literaria (autor-texto-lector) planteando una relación circular infinita contenida desde un principio en la novela. Por otro lado, a nivel pragmático, se genera una fricción entre los distintos actos de habla que subyacen al texto. Así se mezclan dentro de la ficción tanto los enunciados del autor (Roth) como los del exégeta. En esta lógica ninguno de ellos puede poseer mayor validez que otro: se desautorizan los comentarios del crítico. La ilusión ficcional del plano del enunciado se va desmontando en el plano de la enunciación. Esto, a su vez, se presenta en un segundo nivel puesto que el intérprete intenta exponer aquello que debería permanecer oculto: los mecanismos de producción del relato de Roth.

Todo ello queda enmarcado dentro de una reflexión mayor: las tensiones entre el mundo real y el mundo ficcional (la cual está signada por el nombre de la novela objeto del metatexto) ya que el enunciador intenta en todo momento desestabilizar sus fronteras problematizando las relaciones entre literatura/

vida y autor/héroe. Esto se manifiesta en el hecho de que se apelen constantemente tanto a los biografemas (hechos biográficos comprobables) del autor austriaco Joseph Roth (1894-1933) como a sus obras literarias para examinar la novela en cuestión y las acciones de Jacobo Pliniak. Pero este Joseph Roth al cual nos enfrentamos en la novela no es más real ni menos imaginario que Jacobo Pliniak, su supuesto personaje, porque ambos pertenecen al mundo posible de *Jacobo el mutante*. En este caso se establece una relación especular o de interdependencia entre estos dos actores. Así, Roth puede cambiar de rol actancial según el plano en el que se le ubique: será autor en el del enunciado y personaje en el de la enunciación.

Por último estos cuestionamientos sobrepasan el diálogo entre texto y metatexto y se instalan dentro de *La frontera*, así los personajes de la novela de Roth "parecían preguntarse cómo era posible que la niña adoptada Rosa Pliniak se hubiera convertido en la honorable dama Rosa Plinianson. Más de una vez se cuestionaron también la verdadera existencia de una aldea como la de Korsiakov. ¿Será real?, preguntaban sin ponerse de acuerdo" (56-57). De esta manera se juega con la existencia ficcional misma: no es posible distinguir entre lo existente y lo inexistente dentro del mundo representado.

La escritura descentrada, los continuos intercambios de roles y las complejas relaciones especulares dialogan con el concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari: esa red infinita en la que cada sector puede relacionarse con cualquier otro.

La metaficción presente en esta novela (y en *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*) señala la consolidación de una poética que se centra "en la tensión entre la construcción de la ilusión del mundo ficcional y el rompimiento de esa ilusión" (Carlos Rincón. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995), de una propuesta estética que demuestra la equidad entre la construcción de la realidad y la ficción.

Si bien en esta novela aparecen otros rasgos de la novelística de Eielson como lo contrafáctico (la mutación) y la acausalidad, no

podemos concluir sin señalar la diferencia radical entre ambos autores: mientras que en Eielson aún se encuentra el deseo de "aprehender la realidad" (Ramírez Franco: 51) la dicotomía

Los otros de la realidad

Julio Llerena.

Hechos reales.

Lima: Signo Tres Editores, 2003.

Luis Fernando Chueca

«Nada vas a encontrar allá afuera aprende // salvo el aliento de las calles / y la certeza de que a algún lado / vas a volver». Así leemos en "Lección", el penúltimo poema de *Hechos reales*; apenas cuatro versos, pero que encierran algunas de las claves para una posible lectura de este primer poemario de Julio Llerena.

Uno podría preguntarse dónde es "allá afuera". "Las calles", por supuesto, sería la primera respuesta. Las calles que conoce el individuo que habla en los poemas. Las calles de Miami, según anotan los comentaristas de la contraportada a partir de algunos datos explícitos en más de uno de los textos de este libro. Una ciudad en sordina que nos muestra, a contrapelo del estereotipo, su rostro en negativo. Así, quienes pueblan estas páginas, sobre todo en la sección inicial, «Collins Avenue», no responden a la imagen miamense que por estos lares nos creamos: felicidad plastificada, derroche, juventud. Aquí encontramos, más bien, un hijo que recibe la noticia de la muerte de su castradora madre con la alegría con que se acepta la libertad, para luego continuar su rutinaria e inútil existencia. Una anciana que ha perdido irremediablemente sus días de esplendor. Una alcohólica, un viejo iluso al borde de la muerte, un perro atropellado cuyos restos permanecen días y días ante la indiferencia y el asco de los transeúntes. Perdedores, abandonados, un tanto alucinados, todos estos personajes se presentan con un toque de ternura y una pizca de la maldad propia de quien sabe que está develando un secreto, sin escándalo aunque con algo de sorpresa, con la sobriedad de quien quiere alumbrar un territorio

mundo real/mundo ficcional no representa ningún problema para Bellatin quien decide permanecer dentro de su mundo de signos.

que se creía brillante y, tras un contacto más profundo, ve que ha perdido toda luz o que nunca la tuvo.

Tras estas visiones, el sujeto que mira sabe que lo único que lo deja a salvo es la seguridad de tener un lugar a donde volver. Sabe, según leemos en "Portería", que comparte con los personajes que presenta el espacio, que puede acceder incluso a ciertos nichos de su intimidad, que les hace los mandados o los ayuda con las exigencias de los ritos cotidianos. Pero está seguro de que no pertenece a ese lugar. Es el que guarda sus memorias. El que, admirado, lleva el registro de sus lentos procesos de degradación, de sus decadencias anunciadas, de sus patéticos amores. Pero no es de ahí. Su espacio es otro, quizás también algo oscuro o incompleto, como el de todo hombre que guarda buena parte de su pasado lejos del lugar en donde vive; mas está seguro de —a pesar de ese vacío inevitable— estar echando ya algunas raíces, nuevas, frescas, vivificantes, como es claro en el poema final, en el que una niña, su hija, le reclama que deje de dormir y la acompañe.

A partir de esta clave familiar, enfatizada paratextualmente por la dedicatoria del libro, el poema aludido al inicio de esta nota reclama, me parece, otra lectura. Una que le diera al libro más espesor, pues aleja al hablante de los poemas de la posición única de espectador que resulta aventajado en la comparación con aquello que mira y lo convierte en protagonista. "Allá afuera", entonces, no son solo las calles en su palpitante concreción, sino que es todo ese mundo al que el sujeto poético ha llegado. Miami, otra vez, pero ahora desde la perspectiva del que debe construir allí su nuevo espacio. Y el lugar al que puede volver no solo es la casa nueva, la mujer, la hija, sino también la casa originaria, el barrio de la infancia, la familia paterna, a la que vuelve, aunque sea por teléfono o mediante eventuales visitas, como queda

registrado en "Aviones", no por gusto también título de la sección final del libro. Esto, es cierto, podría tratarse biográficamente (y es obvio que existen estrechas relaciones entre el personaje que habla en los poemas y la persona que los escribe, y hay de sobra una tradición peruana del exilio de los poetas), pero es oportuno seguirlo abordando desde la realidad textual diseñada en el poemario.

En la segunda sección, justamente la que lleva como título "Hechos reales", son varios los poemas que ubican sus acciones en lugares que parecen proponerse, sin mayor duda, como limeños. En uno, «Sarmiento», cuya trama y tiempo construyen una imagen de la ciudad de la infancia del hablante, leemos: «el verano entero (o era invierno) / la calle Sarmiento fue una ruina / pero de noche los niños volvimos a casa / exhaustos de horas de una calle / sin autos. // algunos vecinos reclamaron al alcalde / el trabajo llevaba algunas semanas de retraso / pero un día aparecieron las máquinas / y velozmente recogieron la tierra / y luego llegaron la brea y el asfalto. // nosotros vimos con honesta desazón / la inesperada llanura de la calle / y el paso de

los carros / pero pronto aprendimos a pintar el pavimento / y a bloquear las esquinas para el juego de futbolito». El poema termina con lo que me parece más importante, aquello que recuerda, desde su nuevo hábitat este observador que, así, decide también ponerse, él mismo, bajo el lente de su cámara: "sobre ese asfalto me caí cientos de veces / todavía conservo algunas cicatrices".

Con este poema queda claro que el yo lírico de *Hechos reales* entrega una trama que, sutilmente, lo involucra hasta la médula. El libro habla, en apariencia, de otros, de realidades ajenas: este rostro un tanto ajado de Miami. Pero aborda, sobre todo, el asunto crucial de la construcción de la identidad de quien entre uno y otro espacio (y uno y otro tiempo) mueve su existencia. Los hechos reales para quien ha decidido que mudarse de lugar –de país– no es abandonar las huellas que ha dejado impresas en el cuerpo la vida recorrida; pero que sabe también que cada nueva circunstancia vivida u observada –que indefectiblemente se guarda en la memoria– es parte irremediable de uno mismo.

Al rescate del cocodrilo

Rosario Fraga de León.

Felisberto Hernández. Proceso de una creación.

Lima: Fondo Editorial de la Pontificia

Universidad Católica del Perú, 2003.

Fernando Rodríguez Mansilla

Poco difundida y mucho menos estudiada en nuestro medio, la obra de Felisberto Hernández aparece en una primera lectura como insólita y prácticamente inasible. En su estudio ya clásico sobre la *Nueva narrativa hispanoamericana*, Donald Shaw coloca a Felisberto a la par de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, considerándolo un precursor del rechazo al realismo convencional, aunque sin proponer una cabal caracterización del arte felisbertiano a causa de su rareza. El mismo Hernández describió cierta vez un cuento suyo

("Hace dos días") como "la historia de unos momentos extraños"; en realidad, tal afirmación podría aplicarse a toda su narrativa. Frente a este panorama, el trabajo de Rosario Fraga, profesora uruguaya radicada en Lima, tiene propósito doble: explicar la singularidad de la obra de Felisberto Hernández, contemplada como un permanente "proceso", una elaboración dinámica, factor que impide su encasillamiento en las tendencias literarias o "ismos" de su época; y, por otro lado, mediante la demostración de su singularidad, colaborar en la difusión del autor en nuestro medio.

En primer lugar, Fraga elabora una periodización de la obra felisbertiana. Esta empieza con textos breves que se suceden entre los años 1925-1931, caracterizados por poseer en germen varias de las constantes del autor: el humor y el erotismo, el desdoblamiento del yo, la filosofía, etc.; se trata de escritos que

permanecerán casi desconocidos hasta su recopilación a fines de los sesenta, cuando Felisberto contaba ya con un prestigio bien ganado. La segunda etapa, que Fraga denomina "memorialista" dado su carácter introspectivo, cubre el periodo 1942-1944 e incluye novelas cortas como *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de memoria*, escrita en 1944, pero de publicación póstuma. La tercera y última etapa empieza en 1947, con *Nadie encendía las lámparas*, probablemente su libro de cuentos más popular (reeditado por Cátedra en su colección Letras Hispánicas) y libros posteriores como *La casa inundada*, *El cocodrilo*, etc., donde se incluyen varios de sus cuentos más reconocidos; en este periodo final Hernández consolida las características que la tradición crítica valora de sobremanera: la vena fantástica, la carga simbólica y el erotismo soterrado. Sin embargo, estos tres periodos que reconoce la autora no van a ser considerados –como se podría esperar convencionalmente– ejes temáticos de sus capítulos. Tampoco se plantean lecturas orgánicas de los relatos. En efecto, el estudio analiza textos de forma aleatoria y la interpretación global de los mismos se encuentra disgregada a lo largo de discurso crítico de Fraga. Los relatos y novelas son revisados como ejemplos funcionales de los argumentos que se van hilvanando. Lo mismo ocurre con el aparato teórico empleado, el cual también es múltiple: estilística, estructuralismo, psicoanálisis, etc.

Así, el primer capítulo nos ubica en el contexto histórico y literario de Hernández, aunque este se asume más como un pretexto (de allí su título "Pretexto para un contexto"), esto es, un recurso más para resaltar su condición de *outsider* –el autor no se vincula mayormente con círculos literarios que en su época florecían en ambos lados del Río de la Plata–, además del marcado autobiografismo de su narrativa. De allí que se resalten las experiencias del autor que se vinculan estrechamente con argumentos o temas de su obra: "El balcón", por ejemplo, sería producto de su contacto con centros psiquiátricos; la angustia del pianista de "El cocodrilo" habría sido también la angustia de Felisberto más de una vez durante su carrera de pianista itinerante. El aspecto más relevante del capítulo quizás sea

la presentación de Carlos Vaz Ferreira, filósofo uruguayo, amigo de Hernández, cuya decisiva influencia es desarrollada en el último capítulo del estudio de Fraga.

El móvil del segundo capítulo es la demostración de que "la obra de Hernández se resiste a los intentos de categorización" (41). Así, lo fantástico es amortiguado por el humor, que "degrada la atmósfera onírica" (51). Lo mismo ocurre con la etiqueta de "surrealista" que podría generar la lectura de algunos cuentos donde el absurdo es gravitante. Sin embargo, no hay tal automatismo psíquico, pues aparecen en el análisis estímulos cuya yuxtaposición genera el humor y la risa contra la extrañeza (cfr. 59). Es interesante para un lector crítico comprobar cómo, mediante un análisis formal, la aproximación estilística, el texto recupera su condición primera de enunciado lingüístico y se delata la vaguedad de términos de uso frecuente en los manuales de historia literaria. A razón de ello, Fraga insiste en que estas categorías, insuficientes por sí mismas, se vuelven influencias que forman parte del "proceso" que constituiría la obra felisbertiana. La única forma de entender la unidad de propósito que persigue Hernández es seguir de cerca sus escarceos narrativos que culminarán en los cuentos sorprendentes de la última etapa, menos ininteligibles para un lector habituado al género fantástico.

Pero la economía de recursos y motivos de la etapa final de Felisberto establece vasos comunicantes con su trabajo previo. Una de las constantes de su obra será la particular mezcla de humor y erotismo. Por ello, el capítulo tres se ocupa precisamente del lugar de esta dupla –en apariencia inaudita– a partir de ciertos cuentos como "El balcón", donde el primer elemento anula al último. Así, por ejemplo, cuando la chica enferma le dice al protagonista que lo espía mientras se desviste todas las noches, sus palabras delatan ternura: "Yo veo por la rendija el espejo y lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta" (cit. en 77). Esta operación se repite en varios otros relatos. Cabe resaltar que el empleo de la teoría psicoanalítica que ejecuta la autora es mesurado y se subordina al argumento que surca todo su trabajo: la preeminencia de la reflexión metaliteraria, del

acto creativo dentro del acto mismo. Por ende, el psicoanálisis es un recurso más para la exégesis. Una de las conclusiones más importantes de este capítulo es que el humor en Felisberto es un medio para limitar situaciones, como el riesgo de caer en el tráfago de un erotismo pleno, poco atractivo para quien, como el autor, persigue deformar la realidad. En su vocación por los estados anormales, el erotismo –que por sí solo ronda lo convencional- debe matizarse con picardía e ingenuidad. Quizás Juan Carlos Onetti ha sintetizado mejor que nadie esta actitud de Felisberto al denominarlo *naïf*, un niño grande.

El capítulo siguiente, “El universo disociado”, ahonda en las características esquizofrénicas que poseen algunas narraciones en las que se ofrece una escisión del yo. Mientras que los objetos inertes cobran vida a través del punto de vista del narrador (el balcón se “suicida”, el cigarrillo se niega a que lo fumen), este mismo experimenta la fragmentación o manifiesta la impersonalidad de sus congéneres humanos a través de descripciones vagas o simplemente omitiendo nombres propios. Siguiendo con la idea del narrador *naïf*, Fraga vuelve a recurrir a un concepto freudiano: la fusión de lo animado y lo inanimado en el estado infantil. La disociación del yo en un texto como “El diario de un sinvergüenza” –donde el narrador habla de su cuerpo en tercera persona- remite a Fraga a la “fase del espejo” lacaniana, concepto que ilumina acertadamente el relato. Paradójicamente, la disociación se configura como un elemento integrador de los relatos felisberteanos. El universo es “captado a través de la visión ingenua de un niño y de la angustia del adulto que la siente perdida” (114). Solo así podría entenderse el desgarrador final de “El cocodrilo”, donde la autonomía de los ojos es testimonio de la angustia del pianista pobre y frustrado en su intento de ser un burgués por la vía del éxito como vendedor de medias de mujer.

El capítulo cinco opera como síntesis de toda la exposición previa. Fraga rescata la influencia de Vaz Ferreira, quien plantea el *psiqueo*, definido como “el pensamiento antes de la cristalización, anterior a toda fórmula lógica y fermental y designa el poder generador que

estimula la respuesta viva y espontánea” (117). Como se verá, esta postura filosófica plantea una absoluta renovación de nuestro conocimiento de la realidad; no por nada a Vaz Ferreira se le ha denominado “Sócrates de la filosofía uruguaya” y probablemente el primer intelectual descolonizado de América Latina. Sus ideas llevan a Felisberto a crear una literatura egocéntrica, divorciada –como su filósofo mentor- de los “ismos” que venían del extranjero: “Parte de lo no conocido para arribar a la idea del proceso, del camino, más que del fin en sí mismo” (118). Trabajar “el mientras de las ideas” en palabras de Hernández. En el lenguaje literario, el *naïf* encuentra la posibilidad de interrelacionar dialécticamente pensamiento y realidad: Felisberto realiza en la práctica textual los postulados teóricos de Vaz Ferreira. Así, quizás sin habérselo propuesto, el cuentista uruguayo elabora una creación consciente de sí misma, infestada de pasajes metaliterarios, donde se propone acceder a la realidad no mediante las fórmulas canónicas sino a través de un lenguaje nuevo, chocante, inclusive. Esta operación exige al lector una decodificación más compleja del texto literario. Metaficcional y metaliteraria, la obra felisbertiana niega desde sus primeras manifestaciones la existencia de cualquier “a priori” y se impone el deber de la creatividad y la originalidad.

En ese sentido, el desarrollo del libro es fiel a su hipótesis central. Así como el aparato teórico es heterogéneo y funcional, no se presentan lecturas cerradas de los textos, sino que estas se desplazan, recreando tal vez aquel “proceso” que singulariza la obra de Hernández. Dicho proceso, en conclusión, empieza por el periodo evocativo de sus primeros libros (*El caballo perdido*, *Por los tiempos de Clemente Colling*), pasa por el introspectivo (“Historia de un cigarrillo”, “La casa de Irene”) y nos conduce a la metaficción, la creación ficcional conciente de sí misma. Fraga afirma en esta caracterización, ya que en esta singularidad, la preferencia por el “mientras” o el “proceso” (antes que lo “acabado” o “finiquitado”) vuelve al autor difícil, poco accesible al lector promedio. Asimismo, la autora responde a una cuestión –casi una carta de desafío- lanzada por Shaw en su discusión sobre Hernández: “El problema, todavía sin resolver, es el de la relación entre

los cuentos cuyo tema principal es la memoria y el funcionamiento de la conciencia y los cuentos extraños de *Nadie encendía las lámparas* y *Las hortensias*" (*Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 35). La respuesta de Fraga está expuesta en este libro: la relación está dada por el proceso creador, que incluye los textos citados por el crítico anglosajón. Finalmente, recordemos que probablemente sin

De la evanescencia de Laetitia

Rafael Espinosa.

Book de Laetitia Casta y otros poemas.

Lima:edición del autor, 2003.

José Cabrera Alva

Desde su primer poemario (*Reclamo a la Poesía*, 1996), Rafael Espinosa demostraba que su mayor poder de persuasión estaba dado por el flujo plural de sus imágenes. También que este funcionaba mejor cuando su poesía, enhebrada a partir de un registro que prolongaba los versos y los poemas mismos, le permitía liberar su propia palabra y hacer de ella un *continuum* de la forma y de la sensación. Acaso el mejor ejemplo de eficacia a ese nivel sea *Pica pica* (2002).

El *Book de Laetitia Casta y otros poemas*, confirma a su autor en el diestro manejo de esos husos de imaginaria verbal. Recostada en la sinestesia, su poesía parece fluir siempre a partir de la evanescencia: el presente es la morada de la fuga; la fuga, la configuración de la sensación ("aquí todo es fuga aunque no exista la búsqueda", "los pájaros de fuego de la sensación carbonizan aquello que picotean"). Bachelard escribió en *La intuición del instante* que "el tiempo es una realidad cercada por el instante y suspendida entre dos vacíos" nada más cercano a la poética del *Book*...

Este libro, cuyo poema central está escrito a partir de la figura de Laetitia Casta –modelo francesa, según consta en la reseña que el autor del poemario adjunta– entrama relaciones a partir del ritmo, el movimiento y la forma, que se nos muestran como re-

Felisberto Hernández no tendríamos a Julio Cortázar y su patafísica: este último escribió una "Carta a mano propia" a manera de prólogo a la antología de Felisberto Hernández, *Novelas y cuentos*, en la Biblioteca Ayacucho. Lo único observable del texto de Fraga es la cantidad de erratas, subsanables claro está, en una próxima edición de este volumen valioso.

presentación de la armonía a partir de la voluptuosidad. En ese sentido la modelo hace las veces de mediadora entre el cuerpo que es instante y "el relámpago de aspereza" (9) que es el mundo. El cuerpo –lo sensorial– se vuelve así la única trascendencia ("Nada es perfecto sino tu trasero") y la realidad un juego de correspondencias que tiene a Laetitia como espejo ("coreográficamente la realidad es perfecta").

Si la forma y el ritmo se construyen en el poema es a través de la modelo, que es objeto de deseo y el deseo mismo, posibilidad de forma y forma en tanto tal. Todo ello más allá del entendimiento ("no quiere entendimiento; desea el cuerpo del deseo, el agujero negro"). No es que no esté presente la verdad ("Tú me estás enseñando a discernir valores de verdad") sino que la verdad última es la de los sentidos, tornándose así en una efímera revelación ("los flashes de los tumultuosos fotógrafos (...) son efímeras revelaciones con que te enceguece Dios"). Por eso lo único que queda es el instante, lo que acontece en él y luego ya no está ("es tan hermoso el presente"). Desde el devenir que nunca acaba, el instante nos arrastra a la desposesión: "El instante es ya la soledad" (Bachelard). Esa es la relación que se configura entre el yo poético y Laetitia, el de la seducción que en él instaura la modelo pero que está siempre al borde de la *disjunción* "todo desgarró se mantendrá" (12-13) haciendo de la palabra misma una peregrinación del sentido y un prisma de la evanescencia.

Desde la voluptuosidad y los sentidos, este poema que presta su título al poemario, es de un virtuosismo inusual en la poesía peruana de los últimos años, lástima que los "Otros

poemas" que lo acompañan sean solo eso: otros poemas, que nos recuerdan que Espinosa requiere de la amplitud de los versos para poder desplegar plenamente ese diestro uso de imágenes que domina como pocos. Pese a todo,

Globalización e imaginarios colonizados

Luis Nieto Degregori.
Cuzco después del amor.
Lima: Peisa, 2003.

Dixa Bustamante Rodríguez

Luis Nieto Degregori, inscrito en el neo-indigenismo, al igual que Félix Huamán Cabrera, Edgardo Rivera, Óscar Colchado, Dante Castro y otros, posee una producción literaria en la que predominan los sujetos y escenarios andinos. Entre sus obras destacan *Harta cerveza y harta bala* (1987), *Con los ojos para siempre abiertos* (1990) y *Señores destos reynos* (1994), todos ellos conjuntos de cuentos. Su incursión en la novela no le ha brindado los contundentes resultados obtenidos por su producción cuentística previa: *Cuzco después del amor* (2003) es una vacilante e iterativa novela que narra una desvaída historia que se construye sobre la indagación de una leyenda local (voces de fantasmas en la iglesia).

El cuerpo principal de la novela es una analepsis que pretende explicar vanamente las causas del intento de asesinato de una mujer y su posterior muerte por causa propia. *Cuzco después del amor* nos presenta la historia de Martín Hernández (desde inicios de los 80 hasta 1994), arquitecto talentoso para la restauración de monumentos históricos, pero inconforme e insatisfecho con sus relaciones personales. Paradójicamente, Martín, quien debería dedicarse a la creación, se obsesiona con la restauración de una ciudad signada por sus ruinas.

El personaje es testigo de los cambios que se producen en el Cuzco (deja de ser una provincia y se convierte en una ciudad cosmopolita) y los rechaza. Sin embargo, después de viajar a Italia para seguir cursos de especialización, observa al Cuzco y justifica su

estamos ante un libro notable, ajeno a las modas que en poesía seducen sin poder liberarse del cautiverio de la impostación, "Más allá del instante no hay más que prosa", ya lo dijo Bachelard alguna vez.

transformación acorde con las ciudades y el estilo de vida europeos. Hay una colonización del imaginario en la que lo europeo valida lo andino. Martín se arroga una autoridad, a partir de su formación académica, que le permite establecer distinciones y emitir juicios de valor con respecto al Cuzco.

Cuzco se ha dividido entre lo tradicional y lo moderno: por un lado tenemos los restos históricos y una parte de su población que vive añorando las grandezas del pasado; y, por otro, los nuevos centros de reunión con sus respectivas actividades. Ambas caras de la ciudad atraen a los turistas. Encontramos una dialéctica entre lo global y lo local. Ambos confluyen en Martín para construir al nuevo sujeto que será el eje articulador de la narración.

En el texto, el valor estético de la ciudad radica en los vestigios materiales, no en sus habitantes ni en las prácticas de estos que con su forma de rememorar el pasado imperial lo único que consiguen es caricaturizarlo. Martín no se siente a gusto con estas falsas representaciones de la grandeza del Cuzco, las observa con suspicacia y las desprecia.

Se alude a la crisis de finales de los 80 e inicios de los 90. Martín se ha convertido en un sujeto cosmopolita y como tal, ciertas prácticas sociales en la ciudad se hacen indispensables. Acontecimientos como el fujishock, la aparición del cólera, y el terrorismo generan cambios en los circuitos de sociabilidad nocturna. El turismo decae notablemente y los cuzqueños recuperan los espacios que habían perdido años atrás. Esta problemática sociocultural afecta y desestructura a los personajes, principalmente al protagonista, quien se siente descolocado.

Martín tiene grandes planes para la recuperación del centro histórico, pero en el intento se estrella con el aparato político. Cuzco

es una ciudad construida en el pasado, por lo tanto, lo que Martín propone es la reconstrucción de edificios que mantengan la esencia y la estética de la ciudad. Sus intentos fracasan y se inicia un proyecto de «modernización» del Cuzco que consiste en la construcción de estatuas y fuentes. Martín busca inventarse una ciudad híbrida en la que sólo las viejas casonas y construcciones incaicas y coloniales sobrevivan, y los habitantes abandonen prácticas propias de la cultura andina para cosmopolitizarse. Es decir, Martín quiere desandinizar el Cuzco.

Gran parte del texto nos narra los encuentros sexuales, generalmente insatisfactorios, de Martín. Ni el amor ni el sexo construyen horizontes que integren la lógica del deseo del sujeto, que discurre como un signo vacío que se aferra en última instancia a su obsesión por la ciudad. Acaso Cuzco guarda la cifra de Martín o Martín es la cifra del Cuzco. Él ha convivido con una alemana (Ilse), pero la relación fracasa y Martín continúa con su incesante búsqueda. Tenemos a un personaje incapaz de mantener una relación de pareja en todas sus dimensiones. La sexualidad está presente a lo largo de toda la historia, en muchos casos es recorrente y repetitiva, esto hace que no aporte elementos nuevos a la construcción del personaje.

Una de las principales relaciones amorosas que mantuvo fue con Cleo. Si ella representa el lado popular y andino del Cuzco, nos encontramos con que Cleo puede burlar al cosmopolita porque lo engaña respecto de sus fantasías sexuales. Esta situación alegoriza cómo el Cuzco tradicional podría burlar al Cuzco cosmopolita, pero esto conduciría a una parodia que desencadenaría la confusión, el caos y la locura. Finalmente, él la abandona porque salen a relucir conductas populares agresivas: «Desconcertado ante este estallido, Martín creyó por un momento que Cleo estaba jugando, exagerando bastante pero jugando. No podía creer que tras la mujer que él conocía estuviese escondida una placera de mercado» (237).

Ilse, europea, representa el lado cosmopolita del Cuzco. Cleo, casada, sensual,

poco atractiva y, a veces, vulgar, representa el lado del Cuzco del que quiere desligarse. Eso se hace evidente si tenemos en cuenta que cuando Ilse queda embarazada, a Martín no le disgusta la idea de comprometerse. Con Cleo sucede lo contrario. Queda embarazada, pero para Martín es impensable que ese niño nazca, lo ligaría irremediablemente a Cleo, a esa parte del Cuzco de la que él preferiría deshacerse: «Un hijo no deseado, se dio cuenta Martín, era como una condena a cadena perpetua, era un castigo del que jamás se podía escapar» (255). Lo que Cleo y su hijo representan equivale a la herencia que el Cuzco debe arrastrar, pero que, a su vez, es parte de la misma configuración de la ciudad. Martín pone en manifiesto su deseo de impedir la reproducción de lo andino y lo popular en el Cuzco.

Martín intenta asesinar a Cleo, pero es ella la que resbala del techo de la iglesia de la Compañía. Él es condenado a diez años de encierro en un hospital psiquiátrico porque, aparentemente, ha perdido la razón. Nuestro personaje, a lo largo de la narración, ha dividido su identidad: anhela lo cosmopolita y admira el pasado reconstruido, pero rechaza la cultura andina local del presente. Martín actúa como una metonimia del Cuzco que se deja atrapar en su propio narcisismo y es condenado a la locura.

El narrador es heterodiegético y posee casi siempre una focalización omnisciente. Observamos una prosa descuidada, el empleo de un lenguaje estándar y sin brillo, pero se incluyen frases coloquiales y vivaces en el habla de determinados personajes. La coda final sucumbe a la ingenuidad de intentar explicar las motivaciones del narrador para contarnos su historia o por falta de sutileza y ausencia de registro irónico pierde la oportunidad de añadir o convertir el estrato metaficcional en parte de la historia.

Cuzco, ciudad esplendorosa en el pasado, crucial en el Virreinato, marginal en la República, aparece como el punto de encuentro de los flujos globales y locales. Los sujetos que habitan la ciudad son fantasmas que ya han muerto y solo nos dejan las huellas y las muescas de su desconcierto.

Paratextos de memoria e identidad

Christian Fernández.

Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad.

Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

Christian Bernal Méndez

Tarea difícil es enfrentarse al análisis de un clásico como los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. La falsa creencia de que ya todo se ha dicho sumada a la abundante bibliografía muchas veces impide nuevos abordajes al texto. No es este el caso del libro *Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad* de Christian Fernández. La lectura novedosa de lo aparentemente accesorio o ya interpretado, sin ningún tipo de concesión frente a la crítica tradicional, constituye su finalidad principal. Para alcanzar este propósito se inclina por un estudio atento y minucioso de algunos paratextos (el título de la obra, el nombre y el escudo de armas del autor) de los *Comentarios reales*, al mismo tiempo que va reelaborando los procesos de construcción de la identidad y de la memoria en el Inca Garcilaso.

El primer capítulo «El concepto de comentario en los *Comentarios reales*» es el más ambicioso en tanto debate intertextual con la crítica canónica. Estudia varias propuestas con respecto al concepto de comentario en Garcilaso, pero lo hace en tanto que marca su distancia. Para lograrlo vuelve a los textos relacionados con este concepto propios del renacimiento (*De ratione dicendi* de Juan Luis Vives y *Contra Rufinus* de San Jerónimo). Se llega a la conclusión de que Garcilaso no usa ningún tipo de comentario descrito anteriormente sino que se reapropia de una serie de características pertenecientes a variados tipos de comentarios, encaminándolos hacia una finalidad pragmática: obtener la nobleza, el honor y la fama negados. Se establece que los *Comentarios* no es un comentario filológico porque no usa un “mastertexto”, o texto base, como lo hacían los comentaristas bíblicos. A pesar que comenta filológicamente un numeroso léxico quechua (que actúa funcionalmente como la lengua sagrada a revelar) es innegable que su función principal es la narración. Por lo cual tendría puntos de contacto con el comentario

histórico, o más precisamente con los *Comentarios* de Julio César, tanto porque en la segunda parte narra hechos contemporáneos como por el uso de una retórica altamente propagandística. Pero el mayor aporte de este capítulo lo constituye la relación que establece entre Garcilaso y San Jerónimo. Ambos (que corrian el riesgo de ser acusados de herejes o subversivos, respectivamente) pasaban la responsabilidad de lo dicho al “prudente lector” quien, supuestamente, en última instancia determinaba la verdad en las variadas versiones que se le proporcionaba, ocultando la selección y manipulación que realizaba el autor del texto.

En el segundo capítulo «Discernimiento del nombre, la firma y la bio/grafía del Inca Garcilaso de la Vega» se estudia el permanente acto auto/bio/gráfico en los constantes cambios de nombre que realiza Garcilaso. Se estudia la importancia del acto de nombrar en el renacimiento. Época de origen del individualismo moderno y del indeterminismo subjetivo, es decir, la idea de que toda persona puede formarse a sí mismo como individuo; periodo marcado por la teatralidad, en donde la prudencia de una adecuada simulación y disimulación garantizaba el éxito social. En donde el “nombre” jugaba un papel importante, basta revisar *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León para constatarlo. El nombre, se decía, no era arbitrario sino que se relacionaba con la esencia de las cosas. Luego se estudia el nombrar andino. Precisa que fray Domingo de Santo Tomás en su *Grammatica o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Perú* menciona que los indígenas tenían por costumbre cambiarse de nombre aproximadamente a los veinte años (Garcilaso lo hace a los 24). Igualmente se menciona que Pablo José de Arriaga denunciaba que los indios, haciendo caso omiso de las prohibiciones, no sólo se seguían nombrando con nombres indígenas sino que incluso llegaban al extremo de anteponer este nombre al nombre español; como lo hizo Garcilaso. Se llega a la conclusión de que el nombre “El Inca Garcilaso de la Vega” determina la estructura de los *Comentarios reales*. La primera parte de su nombre como de su obra reivindican sus orígenes indígenas (sin importarle que estaba prohibido, su uso invierte la carga axiológica negativa y peyorativa que el término tenía). La segunda parte de la obra y de su

nombre hace lo propio con su ascendencia española deshonrada.

El tercer capítulo «Mito y memoria simbólica: Hermenéutica e iconografía en los *Comentarios reales*» se dedica al análisis de la iconografía presente en el escudo de armas publicado en los *Comentarios*. El lado derecho representa los emblemas de las familias españolas de las cuales Garcilaso desciende. En el lado izquierdo se nota una división tripartita: el *hanan pacha*/mundo de arriba (el *Inti*/sol y la *Quilla*/luna, arriba), el *kay pacha*/mundo de aquí (el *cuicchu*/arco iris/*Illautu* y la *mascaypacha*/borla imperial al centro con tendencia hacia arriba) y el *urun pacha*/mundo de abajo (dos *Amarus*/serpientes coronadas y entrelazadas abajo y con presencia al centro). Christian Fernández menciona la larga tradición que la figura del *Amaru* tiene en la cultura andina, dios menor pero con templos e incluso barrios (*Amarucanchas*) consagrados, como el de Huayna Cápac en el Cuzco (del cual Garcilaso reclamaba ser familiar); dios relacionado a Manco Cápac (según Guamán Poma), a Pachacútec y al mito en el que Atahualpa, transformado en serpiente, escapa de Huáscar. No olvidemos, además, el nombre del último Inca: Túpac Amaru y, finalmente, que era un dios reestablecedor del orden perdido. Los que nacían bajo el signo del *Amaru* (como símbolo del dios "trino" *Illapa rayo/trueno/arco iris*) estaban destinados a ser sacerdotes y amautas. Lo cual se relaciona con la tradición occidental también presente en esta figura. Las serpientes entrelazadas recuerdan la figura del caduceo, por consiguiente al dios Mercurio de la tradición grecolatina, del cual León Hebreo, en su *Dialoghi de amore*, que Garcilaso traduce, nos dice que es el dios de la elocuencia y de la prudencia, relacionado con la verga y con la lengua. Ambas al moverse producen hijos, corporales uno, espirituales el otro. La frase que rodea al escudo del Inca: "con la espada / y con la pluma" (la primera parte a la derecha y la segunda a la izquierda) confirma la referencia a Mercurio y a los *Amarus*, y quizá haga referencia a las plumas de la *mascaypacha* como símbolos de poder. Se concluye que la iconografía presente en el escudo de Garcilaso se correlaciona con los propósitos pragmáticos que su libro quería lograr: elocuencia, prudencia, sabiduría, reivindicación, recuperación del orden y poder.

En el cuarto capítulo «La textualización de la memoria andina en los *Comentarios reales*» se estudia cómo la memoria oral andina sufrió su textualización en la fijación escritural. Para esto retorna al antiguo debate en torno a la veracidad histórica del Inca. Hasta el siglo XVIII fue considerado la fuente principal para los estudiosos, luego fue rechazado. Sin embargo, se plantea que considerar a la historia como un discurso de la verdad no conduce a nada. Se opta por estudiar cómo se rearticula la historia en la dialéctica del olvido y la memoria. Garcilaso no sólo estaba inscrito en el mundo del renacimiento, también actuó dentro del mundo andino y participó de su tradición oral. En donde la verdad no importaba, sino que correspondía a los intereses del momento y de quién lo enunciaba. Dentro de esta perspectiva la memoria selectiva del Inca permitió construir identidades para el futuro. El discurso garcilasista se opuso a las manipulaciones de un grupo de cronistas al servicio del virrey Toledo que buscaban legitimar la conquista. Lo apreciamos en la segunda parte de los *Comentarios reales*, en donde se reitera que la riqueza de España se debe a su posesión del Perú; se enfatiza la inteligencia de Atahualpa, quien descubre que Pizarro no sabe leer y que cualquiera puede aprender esta habilidad; se critica al virrey Toledo; y se indica la magnificencia del Inca Túpac Amaru, que con un sólo movimiento de mano hace callar a todos antes de ser ejecutado. Se señala también que el texto de Garcilaso es uno de los pocos que ha vuelto a reingresar al circuito comunicativo de la tradición oral andina, permitiendo la reformulación y el reacomodo de la memoria andina. Por otra parte, su influencia también llegó a otros ámbitos, incluso Vizcardo y Guzmán en su *Carta a los españoles americanos* (manifiesto fundacional de la independencia criolla) lo llega a utilizar. Finalmente, se concluye que los *Comentarios reales* han servido desde su publicación como base para la formación de una identidad nueva, peruana e hispanoamericana.

A pesar del tono sumamente polémico, que usa principalmente al inicio, este libro constituye toda una provocación e incitación para releer la obra del Inca Garcilaso por caminos y perspectivas nuevas, ya que al ser un libro sumamente denso abre toda una serie de

posibilidades a desarrollar más adelante. Son muy importantes el protagonismo que otorga al lector en la lectura del texto, la explicación del sentido reivindicativo en el nombre del Inca, los rasgos pragmáticos y subversivos que presenta la heráldica de Garcilaso, la construcción de

identidades que los *Comentarios* realizaron a través de la historia, y los vasos comunicantes que establece entre estos puntos y la estructura, y propósitos, de los *Comentarios reales de los Incas*.

Las aporías del cielo

Víctor Coral.

Cielo estrellado.

Lima: El Santo Oficio, 2004.

José Cabrera Alva

¿Quién es el que habla cuando la función del habla es su disolución? El conflicto de lo que se enuncia, cuando el yo poético se disuelve en esquivas y a partir de su pluralidad escinde la palabra misma, es algo más que un nuevo viejo problema, uno de los muchos a partir de los cuales intentamos decir. Y sabemos que la metáfora (Ricoeur) nos espera siempre por las puertas del nacimiento o por las puertas de la muerte. Explosión e implosión no son sino los rastros de una fisura: ese cuerpo amputado que es la poesía contemporánea. Desde allí, el yo poético de *Cielo estrellado* (¿habría que decir esa pluralidad poética que es más que un yo?) corta sin rodeos la rama en la que estamos sentados.

El discurso poético de Coral desenmascara las pretensiones de conocimiento y la muelle asunción acrítica de las armas de la tecnología y de la globalización, pero lo hace desde su propia plataforma: el engranaje de un discurso plural en el que la presencia de los diceres del coloquialismo, la cotidianeidad y la frontera misma del lenguaje, así como los usos que la computadora permite, le otorgan una representación cercana a los discursos *mass-mediáticos*.

El quiebre de la enunciación y los rastros del sentido configuran imágenes que tienen una dirección doble: marcan la escisión de las palabras como formas del decir («todo será añico

y soledad», «tengo vidrio en los ojos», «la nada ha roto un silencio») y a la vez intentan atravesar la diseminación para nuclearse a partir de lo sagrado como espacio del orden perdido por oposición al éxodo de sentido que sería la marca de este tiempo («de antiguo/ luchábamos con gracia y poder», «de antiguo/ no había nada light/ si eras religioso lo eras/ si eras un héroe lo eras»). Así, se torna paradigmática la imagen que da título al poemario *Cielo estrellado*: el cielo se estrella, se desgarran lo sagrado, el conocimiento al estrellarse se transforma en esquivas. Aunque esto tenga también su reverso, el deseo de jugar al pastiche, de ironizar. La imagen *cielo estrellado* puede sonar manida para el lector no avisado sin embargo su función no es baladí. Basta rastrear en el texto para encontrar signos que, como quien manipula una imagen primaria en computadora, encuentra el envés de ese primer material. Ese es el uso de la intertextualidad que se da en el poemario, introduciendo aun un "poema de un almanaque de a luca" y erosionando tópicos de este tiempo («¡somos nuevos!/ ¡viva el papel reciclado el aire reciclado el amor/ reciclado! vamos hombre/ toma tu mail y no me jodas!»)

La escisión del yo se da tanto a nivel elocutivo cuanto espacial: fisuras, espacios en blanco, tipos diversos de letras, engranaje de intertexto, hacen de este poemario una partitura escrita desde la diáspora de la significación. La *mise en page* hace que en un primer nivel el espacio sea otro, pero en el fondo lo que se nos sugiere es que en última instancia no hay otro espacio para la palabra que la negación del espacio y de la palabra misma que así se descentra, si bien aspirando al espejo clarificador de lo sagrado, del conocimiento verdadero. A ese nivel funciona la oposición luz/noche en el poemario, asociándose el primer

elemento a lo antiguo, lo sagrado, el conocimiento verdadero, y el segundo a lo que podríamos denominar como la aporía del decir y del conocer de esta época («aquí se ha ido la luz», «Llegó tu noche/ ya no serás de mitra o de varuna/ ya no sabrás los vedas», «se nos vino la noche», «sopla la vela del ser/ y enciende tu miseria»). Desde la noche del significado, una identidad fragmentada nos remite a nuevas relaciones de representación cuyo marco es horadado precisamente por la ausencia de espacio para la representación. La poesía de Coral, construida a partir de la destrucción de su propia palabra, abre un agujero en el significado para desde allí girar hacia un relevo metafísico que no hace sino descentrar la lógica de la enunciación. La

Literatura aimara

José Luis Ayala

Literatura y Cultura Aimara.

Lima: Universidad Ricardo Palma, 2002.

Dorian Espezuía Salmón

La Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma ha publicado dos de tres volúmenes dedicados a las culturas y literaturas nativas: *Literatura y cultura Aimara* de José Luis Ayala (2002) y *Literatura Quechua* de Edmundo Bendezú Aibar (2003). Este interesante proyecto debe terminar con el esperado texto de Pedro Falcón sobre la *Literatura y Cultura Amazónica* de próxima aparición. Para enmarcar estas publicaciones se hace necesario recordar el esquema propuesto por Antonio Cornejo Polar quien sostiene que en el Perú coexisten tres sistemas literarios: El de la literatura ilustrada o "cultura" escrita en español por la élite anclada en el centralismo limeño que tiene conexiones con el circuito internacional de producción y circulación de bienes simbólicos hegemónicos. El sistema de las literaturas populares que produce textos también escritos en español por intelectuales provincianos que han construido su propio circuito de producción y circulación de su capital simbólico emergente. Y el sistema literario de las lenguas nativas que, por supuesto, también tiene su propio circuito de producción y circulación de discursos marginados, orales y residuales. Los discursos

cópula del ser con el desierto de sentido adopta una construcción que atestigua la refracción de la palabra cuando se desgarran a sí misma. Perforar el decir se vuelve de este modo un punto de apertura en el lenguaje, para dejar que el delgado filo del conocimiento entre como un arma en la piel de lo que no se puede decir más que en su negación. Acaso lo más próximo a la poética de Coral sea esa vieja imagen que retoma Derrida, el *pharmakon*: antídoto y veneno, crispación y circunvolución, sutura y fisura, constituyendo además a su autor -luego de esta segunda entrega- en una de las voces más importantes en el difuso cielo de la poesía peruana última.

en lenguas nativas son compuestos, transmitidos y consumidos fundamentalmente de forma oral y auricular y no tienen una concepción estrictamente literaria, más bien, forman parte de alguna actividad cultural (ritual religioso, actividad agropecuario, canto, danza, festividad, etc.) que integra lo discursivo. Sin embargo, Cornejo Polar reconoce que el sistema literario producido en lenguas nativas tiene, a su vez, un sistema letrado que corresponde a los textos escritos por sujetos bilingües que tienen acceso a la escritura y, por lo tanto, al reconocimiento y la legitimación de los otros sistemas literarios. Así, tenemos que la mayoría de los discursos en lenguas nativas no pertenecen al sistema letrado, lo que no impide reconocer que hay un grupo minoritario de discursos en lenguas quechua y aimara fundamentalmente que son considerados canónicos.

Reseñar libros representativos de las culturas y lenguas andinas es una tarea reservada para críticos que manejen muy bien las lenguas nativas. En cualquier otro caso estamos frente a una opinión de segundo orden. Es imprescindible que quienes se dedican a la crítica de textos en lenguas nativas hablen o aprendan quechua, aimara o lenguas de la Amazonía Peruana. Es claro que en el Perú las literaturas nativas carecen de un aparato crítico adecuado y de críticos competentes en idiomas nativos. Los críticos ejercen la crítica sobre el texto traducido y no sobre el texto original. El

problema es que en el proceso traductológico hay muchos elementos que se pierden si tenemos en cuenta que toda traducción pasa por un *filtro* que deja pasar algunos elementos pero que retiene otros. La traducción de los discursos en lenguas nativas nos proporciona textos adecuados al contexto de destino. Lo que intento decir es que la crítica, y a veces los mismos escritores que son sus propios traductores, familiarizan lo exótico para poder mostrarlo y al familiarizar homogeneizan la diferencia. La familiarización de lo exótico es un proceso que implica una adaptación a los esquemas mentales, lingüísticos y culturales de la cultura de destino. En esa línea, toda traducción es una interpretación y toda interpretación es una traducción.

De más está subrayar la importancia capital de este volumen puesto que es fuente invalorable para los estudios literarios sobre los sistemas literarios en lenguas nativas y, específicamente, sobre la cultura y literatura aimara. Quizá la mayoría se acuerda de los aimaras a partir de los sucesos violentos de llave o como víctimas de la violencia política que asoló el país en la década 80-90. Los aimaras se han convertido en objeto de estudio de las ciencias sociales desde una perspectiva distante. Pero los aimaras están volviendo a repoblar un territorio que antes era suyo a través de migraciones a los Departamentos de Arequipa, Tacna, Moquegua o Lima; los aimaras y quechuas hace tiempo ya que cercaron Lima y las principales ciudades de la costa asentados en los llamados Pueblos Jóvenes. Estos aimaras y quechuas, que son distintos a sus ancestros porque usan gorros, blue jean, zapatillas y son comerciantes o van a la universidad, están cambiando el rostro cultural del país creando una cultura nueva llamada "chicha" o "combi" que integra diversas tradiciones culturales. A partir del choque de civilizaciones es difícil identificar a un jaque o runa cultural y lingüísticamente puro como es difícil identificar un discurso aimara o quechua que esté libre de contaminación occidental puesto que la recopilación y la escritura son elementos que permiten transculturarse o transducir un discurso. Los jaques o runas contemporáneos y cosmopolitas son sujetos sincréticos en los que el aimara y el quechua no permanecen inalterables.

El libro de Ayala nos presenta una serie de discursos representativos no sólo de la literatura sino también de la cultura aimara. Este solo hecho convierte su texto en un documento importante para el rescate y mantenimiento de las culturas y lenguas oriundas del país en el marco de políticas culturales que no hacen nada serio para conservar y desarrollar las lenguas y las culturas nativas. En ese sentido, sigue siendo prioritario el proyecto anacrónico y homogeneizador de las capas dirigentes que promueven la desaparición de las culturas andinas en vez de promover nuestra heterogeneidad lingüística y cultural. El libro está segmentado en diecisiete secciones que abarcan: pensamiento mítico y leyendas, narraciones orales, narraciones real maravillosas, cantos y canciones, kajelos, poesía popular, poesía moderna en aimara, fábulas, teatro y radioteatro, testimonio y asedio a la realidad, adivinanzas, pago a la pachamama y etnosiquiatría, ensayo, política e ideología, historia, idioma aimara y mitología y jaquisofía. Además tiene un tímido prólogo de Martha Hardman, la palabra de aimara de José Luis Ayala donde se exponen ideas discutibles, una addenda confesional reveladora de la técnica usada para recopilar los textos, una presentación prescindible, un texto sobre refonemización donde no se explica qué es y como se ha aplicado el concepto y una bibliografía básica. Esta pretensión totalizadora es, paradójicamente, su principal limitación puesto que por querer abarcar el bosque se pierde de vista el árbol. Desde mi punto de vista y para evitar el desconcierto Ayala debió limitarse a presentar aquellos textos que considera representativos del arte verbal aimara. El proyecto de estudiar y mostrar la totalidad cultural aimara requiere de un trabajo interdisciplinario en equipo que trascienda el esfuerzo de una persona.

La pretensión totalizadora hace que los criterios de selección sean indefinidos y contradictorios. En efecto, no está claro si los criterios de selección son de orden cronológico, genérico o lingüístico. A pesar de que hay textos que datan del periodo colonial y textos contemporáneos, éstos no están ordenados siguiendo una línea temporal. Tampoco el criterio genérico está claro ya que se presentan

discursos que provienen de áreas tan diversas como la historia, la lingüística o la política. El afán de presentar todo hace que los límites entre género y género sean difusos de modo que, por ejemplo, las narraciones orales son también narraciones real maravillosas y a veces fábulas. Por otro lado, es discutible la existencia de una *jaquisofía* dado que, como el propio Ayala lo dice, no hay una adecuada bibliografía sobre filosofía andina escrita en aimara (431). En todo caso, la propuesta no deja de ser interesante aunque puede dar pie a que también se hable de *runasofía* o *asháninkasofía* de modo tal que se disgregue algo que ya está reunido por el término filosofía andina. El criterio lingüístico es el más contradictorio de todos. Por ejemplo, Ayala sostiene que no importa que Churata u otros ensayistas no sean precisamente aimaras; lo que interesa es que conociendo el idioma nos den una visión objetiva de una cultura que ha podido sobrevivir a la Colonia y a la República (365). De este modo, el propio recopilador sostiene que muchos de los textos recopilados por él pertenecen a autores que no escriben en aimara y no son –digamos culturalmente hablando– aimaras. Un ejemplo de ello es que, según Ayala, la obra cumbre aimara fue escrita por un hispano-aimara que no hablaba aimara (Gamaliel Churata). Sin embargo, la pretensión del recopilador es la de presentar textos aimaras escritos por aimaras monolingües de modo tal que tampoco están quienes escriben esporádicamente en aimara (440). Luego, Ayala reconoce que hay muchos textos que han sido escritos en español y traducidos después al aimara (441). A estas alturas es inevitable reconocer que los escritores en lengua nativa son en realidad sujetos transculturados, bilingües y biculturales de manera tal que no podríamos hablar de una literatura aimara plenamente aimara en la que sean los propios yatisis, paqus, qulliris, ch'amakanis y laicas los que se expresen de modo que podamos tener una visión de adentro hacia fuera" (321). Ayala, refiriéndose a la literatura aimara, nos dice lo siguiente: «Es conveniente empezar afirmando que la visión del mundo es radicalmente distinta del aimara que vive en una estancia, *aillu* o comunidad campesina, a la de una persona que vive en la ciudad y ve el universo andino desde afuera. Hay muchos testimonios de quienes hablan desde afuera, desde la periferia, desde

el punto de vista de la sociedad criolla, pero muy pocos acerca de una visión de adentro hacia fuera, del eje a la superficie. En otras palabras, la visión de la cultura dominante es absolutamente diferente de la cultura andina en permanente lucha por no dejar de ser lo que es». (25)

La cita de Ayala no deja de ser prejuiciosa y anacrónica por cuanto: Apela a oposiciones indigenistas como centro y periferia, ciudad y campo, dentro y afuera, universo andino y sociedad criolla, olvidando que en la actualidad es imposible hablar en términos de pureza racial o cultural y olvidando también los procesos inevitables de transculturación, sincretismo o hibridización. Ayala parece sostener lo insostenible, es decir, la permanencia inalterable de una lengua y una tradición cultural que como sabemos no permanece inalterable. Si alguna característica tiene la tradición es la de ser cambiante. La tradición andina incorpora y desecha los elementos que considera convenientes. En ese sentido, lo andino es también lo occidental o, dicho de otro modo, no hay una tradición andina que esté al margen de los contactos con la cultura occidental.

Por otro lado, Ayala, que es un escritor orgánico, sostiene que las literaturas nativas no nacen de escritores orgánicos que se proponen escribir usando papel y lápiz, máquina de escribir o computadora, sino de *literatos orales* con gran capacidad de retención, recreación y comunicación, que no se preocupan por el registro gráfico. Según Ayala estamos frente a una: «...literatura de carácter esencialmente rural, cosmogónica y sideral que no ha sido concebida para representar a través de una realidad verbal la vida interior o social de un escritor, sino que resulta de la acumulación, depuración y transmisión generacional de una serie de vivencias colectivas o personales y que han pasado a ser en su mayoría anónimas» (27). Sin embargo, la mayoría de los textos recopilados por Ayala pertenecen a autores bilingües letrados que escriben en aimara. En esta lógica, uno no deja de sorprenderse cuando constata que algunos críticos provincianos no aceptan que se incorpore la escritura o el concepto de *autoría* en el sistema literario andino cuando ellos mismos se reclaman quechuas o

aimaras y escriben y publican libros o antologías con su nombre propio. Estos mismos críticos reclaman en nombre de una pureza que no hay y que no representan, de una oralidad que si no se escribe se desvanece, de una colectividad que está conformada por creadores individuales. Yo no creo en la existencia de autores colectivos especialmente en los discursos aimaras contemporáneos. Desde mi punto de vista cada discurso tiene un autor, un intérprete o ejecutante cuyo nombre no se conoce porque el discurso ha sido internalizado en la conciencia de cada poblador de la comunidad. En este sentido, es insostenible que la asimilación de la escritura sea perjudicial para el mantenimiento de la "pureza" aimara o que la literatura aimara debe permanecer en la oralidad o el anonimato siendo el vehículo de expresión de los jaques.

Estoy de acuerdo con que es necesario efectuar la más grande acción de catastro y registro de la literatura oral para recoger todos los géneros, pero no veo cómo se podría penetrar mucho más allá de las apariencias y signos del mundo aimara para llegar a la composición, al núcleo, a las zonas del inconsciente de la vida síquica de un pueblo que habita, en su gran mayoría, a más de 3300 metros sobre el nivel del mar (32), más aún si los propios antologadores son sujetos sincréticos, bilingües, mistis, q'aras, transculturados, híbridos o como quiera llamarseles que se arrogan la representación de la voz de los jaques o runas en lo que constituye un ejercicio de violencia simbólica. La posición del sujeto antologador se hace manifiesta cuando, por ejemplo, en su discurso alterna el nosotros inclusivo y el ustedes segregacionista o cuando se juzga los discursos nativos con categoría occidentales. Es claro que muchos recopiladores o antologadores cometen los mismos errores que critican puesto que ellos mismos no son lo que reclaman, es decir, traductores oficiales del aimara al español o del español al aimara.

Me sorprende que Ayala, que en su texto incluye una sección de poesía moderna en aimara, sostenga que no se puede hablar de poetas aimaras porque éstos no se han propuesto escribir poemas y libros (27) o que

sostenga que tenemos que esperar un tiempo más todavía para que podamos tener una narrativa aimara y un narrador de cuentos o novelas. Ayala, siendo un hispano-aimara, minusvalora la producción aimara insistiendo en que hay que seguir esperando la llegada de los grandes escritores de la literatura aimara (129) o afirmando que la poesía popular aimara está exenta de rigurosidad técnica de modo tal que su finalidad es la simple expresión metafórica de emociones que produce la vida. Sin embargo, el libro está lleno de textos de la más alta calidad estética y técnica que nos prueban que la literatura aimara no tiene nada que envidiar a las otras literaturas. Lo mismo se repite cuando, refiriéndose al teatro en aimara, afirma que no hay un escritor de teatro porque no hay una tradición cuando líneas antes afirma que los escritores de teatro son los docentes de primaria en las escuelas rurales (265). El objetivo de su libro es demostrar que es posible escribir en aimara: poemas, cuentos, novelas, fábula y filosofía, lo que evidencia que se trata de una lengua viva, en constante cambio y fijeza (35). Si esto es así, entonces cómo podríamos tener acceso a los textos "sagrados" de la cultura aimara teniendo en cuenta que estamos hablando de una sociedad ágrafa en la que la oralidad tiene una absoluta vigencia, debido a que la escritura no ha penetrado (felizmente) la médula donde se guardan las narraciones orales más hermosas que explican los orígenes de la humanidad, sus conflictos y esperanzas. (65) Parece que el objetivo inconsciente es el mantenimiento de los discursos aimaras al margen de la escritura en un espacio inaccesible y mítico del que no podrían hablar ni los propios recopiladores. En ese caso, ¿cómo conservaremos esas narraciones orales hermosas sin algún tipo de registro que impida que desaparezcan?

La recopilación de Ayala generará estudios sobre los diversos aspectos de la cultura y la literatura aimara a pesar de que muchos textos que integran esta muestra no son confiables por carecer de fuentes confiables. El propio autor confiesa, tácitamente, carecer de técnicas apropiadas para la recopilación de textos orales cuando dice que: «Es verdad que muchos textos no tienen por ejemplo citas o fuentes directas. Ocurrió simplemente que los textos originales

acumulados durante muchos años lamentablemente se borraron en un accidente en el que el agua inundó la biblioteca. En eso apareció Gregorio Quispe y nos ayudó a recuperar textos que estaban pegados o borrosos» (441). A veces es inevitable que en la recopilación, transcripción y traducción de las literaturas nativas se usurpe la palabra del otro porque no basta con conocer una lengua nativa para hacer una recopilación o antología, también hay que tener competencia académica para realizar tan importante trabajo.

El libro de José Luis Ayala rescata, por un lado, el sistema literario en lengua nativa en su vertiente «culta» o «escrita» conectada y reconocida por el sistema ilustrado aimara y, por otro lado, la vertiente popular propiamente oral. Este libro es la prueba de que lo que Edmundo Bendezú, siguiendo a Fernández Retamar, llama la «folklorización» entendida como la apropiación simultánea de código y formas literarias que ha producido discursos quechuas y aimaras de altísima calidad. Ayala, sin tener la

intención, nos demuestra que las literaturas en lenguas nativas se han enriquecido con la apropiación de la escritura, con la adaptación y apropiación de formas literarias y con la asunción del nuevo rostro andino conectado con lo occidental. En efecto, con la escritura los discursos nativos, recobran actualidad y pasan a ser vehículo de expresión literaria lo cual significa, según Julio Noriega, reconocer la existencia de otras literaturas nacionales por un lado, y por el otro, reafirmar el poder escritural de la ciudad letrada. En todo caso, lo que queda claro es que los discursos en lenguas nativas entran en contacto con intelectuales de frontera que incluyen estos discursos dentro de la institucionalidad literaria. La interacción de sistemas literarios nos hace suponer la influencia mutua que ejerce un sistema en el otro y viceversa, de tal manera que los discursos pueden ser alterados o contaminados por un proceso natural de diglosia lingüística y literaria. Evidentemente el sistema literario hegemónico tiende a manipular el periférico con el poder de la escritura.

Lo que le queda a la actual literatura española y lo que nos puede dar

Javier Cercas.

Soldados de Salamina.

Barcelona: Tusquets editores, 2001.

Javier Garvich

Para nadie es un secreto que la narrativa española contemporánea está en franca decadencia desde hace casi veinte años: Hipercapitalismo del género, aburguesamiento de su intelectualidad, cobardía de las editoriales, premios literarios de dudosa calidad, cuando no abiertamente amañados, pura falta de imaginación de las sociedades postmodernas... la lista de causas se extiende mucho más allá. Lo real es que la Península ha visto a jóvenes promesas disolverse dulcemente con los años (Jesús Ferrero), viejas glorias que abandonaron sus iniciales (y provocadoras) armas literarias en aras de otras causas, sean políticas o meramente personales (Juan Goytisolo, Félix de

Azúa), aceptables escritores demasiado sobrevalorados por los complejos multimedia que los apadrinan (Antonio Muñoz Molina), malos escritores descaradamente promocionados por otros complejos multimedia (Juan Manuel de Prada), irregulares imitadores de literatura postmoderna (Ray Loriga, José Ángel Mañas) amanerados *best-sellers* empalagosamente sentimentales (Antonio Gala), escritores lo suficientemente pesados como para ser bastante leídos en Alemania (Javier Marías)...amén de un largo etcétera de escritoras de mediana edad escribiendo para ellas mismas, políticos metidos a narradores, plutócratas que escriben para combatir su ociosa levedad, intrusos del mundo audiovisual y periodistas que incursionan repetidamente en el género.

De estos últimos vamos a hablar. A ellos no les gusta que les llamen periodistas, aunque se ganen la vida en ese medio. Se consideran *escritores de periódicos*, redactores de la sección cultural, reseñadores de libros,

entrevistadores de intelectuales, tertulianos que firman en la página de opinión y hasta *free-lancers* que hacen reportajes sobre algún congreso o una exposición. Es decir, usan muchas técnicas periodísticas (de no hacerlo, sólo tendrían cabida en las revistas de corte académico) aunque dan a entender que eso del periodismo es un arte menor destinado a los egresados de las Facultades de Comunicación. En ese rubro está Javier Cercas, cuentista desconocido hasta que publicó *Soldados de Salamina*, novela de excelentes ventas y aplaudida por la crítica. Y posiblemente el libro español de más éxito en este nuevo siglo.

De prosa limpia y estilo ágil (ya pueden suponer donde perfeccionó sus bondades literarias) este libro nos cuenta, en primera persona, cómo un periodista-escritor se lanza a la investigación de un oscuro hecho de la Guerra Civil española: La misteriosa puesta a salvo del escritor fascista Rafael Sánchez Mazas, llevado a un campo de fusilamiento republicano durante los últimos días de la guerra. Al parecer, un soldado de la República destinado a *repasar* a los fusilados, le perdonó la vida. Buena parte de la trama está en esa búsqueda informalmente policial acerca de quién fue ese soldado, si aún vivía y porqué hizo lo que hizo. Lo cual lleva al descubrimiento de un viejo luchador republicano (uno de tantos) jubilado y residente en Francia, que le cuenta -entre otras historias ya tópicas de exilio antifranquista- que él formó parte de la primera acción de un destacamento de la Francia Libre gaullista contra el Eje. Además, en esta novela aparece el malogrado escritor chileno Roberto Bolaño, *as himself*, como un personaje más de la obra, quien entrega su propio testimonio de luchador, exiliado, perdedor y memorioso.

El indudable éxito de esta novela radica, además de su fácil lectura (menos de una jornada me costó, mientras yacía en un hospital recuperándome de una pancreatitis) en la variedad de *grandes temas* que ofrece en sus páginas, aunque tratados sin pedertería ni moralina: La piedad (el valor de no ultimar un fusilamiento ya vano) la intensidad de la vida (al viejo jubilado le gustan el vino, el tabaco y las mujeres ¡olé!) y la dignidad del perdedor (quien

alguna vez dio sus mejores años a las mejores causas, pese a la escasez y al olvido, siempre caminará con la cabeza bien alta por el mundo). El amor es un tema menor y se circunscribe a los escarceos y chapes del autor con su teórica amante a quien, para darle cierta notoriedad en la novela, la dibuja como una chica vital pero inculta que se gana la vida como adivina para la televisión (no, no la busquen, ese personaje no existe en absoluto en España).

¿Por qué *Soldados de Salamina*? Allí está otro gran tema: La Historia, así, con mayúscula. El título de la novela alude a un discurso fascista («a veces el destino de la civilización depende de un pelotón de soldados»), citando el combate de Salamina, donde salió victoriosa la *civilización* helénica frente a la *barbarie* persa. Por ironía de los hechos, no fueron los grandes ejércitos del Eje los aludidos. A lo mejor lo fue ese oscuro pelotón de la Legión Francesa -donde combatía el antiguo soldado republicano- quienes al realizar la primera ofensiva contra el Fascismo en un agujero del frente norafricano, nos salvaron a todos de las cámaras de gas, las SS y todas esas cosas malas que hacían los nazis. Bonito final para cerrar el libro con ese placer que uno siente cuando le cuentan bien una buena historia.

Porque esa es la principal virtud y el principal defecto de la narrativa de Cercas: Él mismo cuenta cómo esta historia forma parte de una serie de reportajes que publicó en el periódico español *El País*. Su novela no es otra cosa que la recreación literaria de un buen reportaje para la edición dominical de ese diario. Recreación avezada de un relato al cual, además del diligente manejo narrativo, se le agrega una impecable corrección política, un aire de buen rollito y una clara intención de contarte la Guerra Civil en clave de cuento infantil: Los buenos al final ganan, la violencia siempre es mala, el tiempo lo cura todo, sé bondadoso con los semejantes y no seas rencoroso. La mención negativa sobre Hemingway (calificado como «menudo payaso» por uno de sus personajes) colabora en la tarea de despolitizar la Guerra Civil, de quitarle ciertos iconos ya incómodos para nuestros días, de buscar un final menos vindicativo y mucho más integrador.

Estos matices, en buena medida, rompen con una tradición de casi cincuenta años de narrativa española sobre la Guerra Civil, cuyo rasgo más llamativo fue la exaltación de la tremenda injusticia que significó el triunfo de Franco, el triunfo de la España más negra frente a una República que simbolizaba la inteligencia y la libertad. Allí está la formidable trilogía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, *El pianista* de Manuel Vázquez Montalbán, la tetralogía bélica de Max Aub, *La plaza del diamante* de Mercè Rodoreda, la memoria amarga de la postguerra que recrea Joan Marsé en (casi) todas sus novelas. En fin, el Paraíso del Pueblo y del Ciudadano cercenado por un monstruo alimentado por la indiferencia y la hipocresía internacional. Como supondrán, es un discurso que en los tiempos que corren ha sido criticado de ingenuo y maniqueo, cuando no de azuzador de odios. Cercas intenta comprender al enemigo, repartir culpas sin señalar, buscando conscientemente la moraleja de la reconciliación final, de echar el cierre al pasado y sólo aprender de él lo jodido que son las guerras y la necesidad de no volver a caer en ellas. Una declaración de principios muy edificante y muy postmoderna.

Incluso uno desearía que así terminaran las historias de los narradores peruanos acerca de nuestra guerra interna, pero no creo que sea posible. ¿Por qué? Pues porque aquí todavía tenemos memoria y demasiados muertos encima como para creer que las guerras civiles son apenas malentendidos y no las grandes

Heavy Metal

Mirko Lauer.

Musa Mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana.

Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Marcel Velázquez Castro

En los últimos años se ha renovado significativamente el estudio de la poesía vanguardista peruana. Del nuevo corpus crítico, destacan los libros publicados por Mirko Lauer. El primero fue *Nueve libros vanguardistas* (2001), victoria de la memoria poética que nos

epopeyas/tragedias de los procesos sociales.

Allá en la Península hace tiempo que la memoria se ha ido apagando. Incluso los que sufrieron esos años terribles y aún viven (Jorge Semprún) han ido decolorando su mensaje en aras de un discurso *light*, sin meterse casi con nadie y más bien ajustando cuentas con las fantasmás de su propio pasado. Los jóvenes españoles de hoy ven la Guerra Civil como si fuera un acontecimiento del Medioevo, les cuesta creer que antes la gente se mataba por sus ideas. Y me parece que Cercas conecta (si no comulga) con esa visión.

Y es que la novela de Cercas es un excelente espejo frente a lo que nosotros escribimos o alguna vez escribiremos en torno a la hoguera de luchas, sufrimiento y cadáveres que ardió durante casi quince años en el Perú. ¿Es el reportaje recreado la mejor manera de aproximarnos a la historia? ¿Qué valor tienen la piedad en un país donde la vida casi no vale nada? ¿Es necesario el aplastamiento de la ira, aunque esto sea a costa de la memoria? ¿Cómo contarle a los que vendrán la historia de nuestra guerra, sin caer en el olvido, sin endosar culpas y castigos a las generaciones posteriores, sin traficar con el remordimiento y el odio?

Dentro del páramo de la actual narrativa española, la celebrada novela de Cercas nos puede dar alguna orientación sobre el tiempo en que vivimos y las decisiones que tomamos. Bueno, para eso también sirve la literatura.

devuelve maquinarias textuales que en la década de los veinte realizaron audaces invenciones en el plano léxico, morfológico, sintáctico, semántico y gráfico. El segundo, *Antología de la poesía vanguardista* (2001) que precedida por una exposición global de dicho campo poético ha permitido destruir la visión parcializada y fragmentaria del vanguardismo peruano. El tercero, *La polémica del vanguardismo* (2001) realiza una metacrítica de los textos que reflexionaron, elogiaron y atacaron dicho fenómeno literario. Todo ello ha permitido trazar una renovada cartografía de la producción, recepción y significado de la

vanguardia: sus iniciales conexiones con el modernismo y el postmodernismo, las tensiones de originalidad e imitación, provincia y cosmopolitismo, y su relación con la ciencia y la técnica moderna.

Este cuarto libro, *Musa mecánica*, sostiene principalmente que la vanguardia poética de 1916-1930 fue el síntoma de "un desencuentro entre la cultura peruana y el conjunto de tecnologías que habían empezado a definir la modernidad en el hemisferio norte desde fines del siglo XVIII" (12). La centralidad de las máquinas en el vanguardismo poético peruano movilizó pulsiones profundas en los autores, pulsiones que estuvieron asociadas a un horizonte de deseos asentados en la modernización y la novedad, y que desembocaron en deseos sin horizonte al estrellarse con la realidad socioeconómica del país. Por ello, nuestros vanguardistas seducidos por el presente perpetuo de la novedad no se atrevieron a condenar nuestro pasado histórico ni a soñar el futuro.

En el aspecto del plano del discurso, el tímido y precario experimentalismo visual significó una fallida liberación literaria: la página en blanco del poema y el soporte material del libro nunca llegaron a ser plenamente cuestionados. En contraste, el poemario como película en el caso de Oquendo y la generalizada aceleración del lenguaje poético son algunos de los rasgos propios del vanguardismo que sí logran un pleno desarrollo.

Comentaremos dos argumentaciones de este libro tan rico en sugerencias y en la apertura de líneas de investigación.

A) En la última sección del libro "la cosecha mecánica", se plantea una disyunción sobre el significado de la poesía vanguardista: o fueron adalides de la modernidad o involuntarios heraldos de la reproducción de las relaciones internacionales que subordinaban y reproducían el atraso de los países periféricos. Los vanguardistas fascinados por los procesos de la modernización y sus objetos emblema no participaron activamente en la lucha política por un país moderno (sus militancias apristas y comunistas parecen ser solo un signo más de

cosmopolitismo y articulación con la política internacional). Con algo de amargura se afirma que solo fueron "el último eslabón en una larga cadena de importaciones culturales". Creo que hay dos variables importantes para calibrar plenamente la experiencia vanguardista peruana: a) la modernidad del subdesarrollo, b) la consolidación de un campo específicamente artístico que genere la autonomía del artista moderno.

La parcial y desigual modernización del siglo XIX no desembocó en una modernidad plena ni siquiera para la elite cultural y letrada. Entre una modernización insuficiente y una modernidad frustrada, los jóvenes artistas de inicios del siglo XX imaginaban ingenuamente la modernidad allende los mares y afirmaban desesperadamente su subjetividad e individualidad en los sonos modernistas. Poco después, Eguren en la poesía y Valdelomar en la prosa constituyen momentos de ruptura y el inicio del largo proceso de institucionalización del campo literario y la forja de la autonomía del escritor.

Los procesos de creación de una esfera independiente del arte se dan casi simultáneamente con la experiencia vanguardista que es un cuestionamiento a la institucionalidad del campo artístico. La modernidad (experimentación de lo nuevo, la promesa y la amenaza como horizontes para un mundo en perpetua transformación, y esferas especializadas en la ciencia, moral y arte), la modernización (educación generalizada, urbanización, industrialización y mayor racionalización de la sociedad) y la crisis de la modernidad (fracaso del proyecto emancipador de la ilustración, razón instrumental, y deshumanización del hombre) son tres procesos que emergen, se cruzan y se enfrentan en el campo sociocultural peruano de la década del veinte. Quizá la experiencia vanguardista constituye el mayor y más dramático testimonio de estos discronismos en el campo cultural.

Siguiendo los planteamientos de Marshal Berman podemos plantear que el modernismo del subdesarrollo explica esta simultaneidad y la exacerbada intensidad de procesos culturales en países periféricos. En nuestra tradición, la

formación de la subjetividad negativa moderna está casi completamente sepultada por los panegíricos a la modernización y la vacilante posición ante la modernidad. Sin embargo, asoma sobre todo en el indigenismo vanguardista del *Boletín Titikaka* una incipiente conciencia crítica hacia la modernidad en una sociedad premoderna.

Estos vanguardistas enamorados de los raudos automóviles, los deportes, las nuevas máquinas y el cine formalizaban las aporías y las contradicciones mentales del sector ilustrado peruano (el racismo y homofobia de Hidalgo son un buen ejemplo). La república aristocrática negaba la calidad de ciudadanos a la masa indígena y a la mujer, las ciudades todavía reproducían las rígidas jerarquías sociales y la mayoría del público letrado seguía prefiriendo los poemas de Chocano y otros poetas innombrables. Sin embargo, simultáneamente existía un reducido grupo de poetas que ya estaba dudando de la capacidad de representación del lenguaje e iniciando una aventura estética seducida por la vertiginosa modernización que se vivía en los espacios culturales centrales. La modernidad de estos vanguardistas estaba solo en la superficie del papel; por ello no se consiguió la fundación de un orden literario moderno, sino meros desplazamientos en los espacios de enunciación/producción de bienes simbólicos. La distribución y el consumo siguieron los patrones tradicionales. Tampoco se creó una sólida tradición vanguardista que pudiese socavar los fundamentos culturales, sino solamente textos insulares inscritos en los márgenes y en la periferia del sistema literario por muchos años.

La fragilidad del vanguardismo peruano es responsabilidad de sus enemigos, sin una articulada tradición literaria como digno oponente, la ruptura vanguardista se convierte en una amenaza inútil, en un parricidio sin padre. Sin una institución literaria celosa de sus fueros, el indeclinable furor y el ruido corrosivo que caracterizan a toda vanguardia se convierten en desechable energía y vanos sonidos.

B) El segundo punto que quería discutir es la posición del vanguardismo dentro de

nuestra historiografía literaria poética. El esquema macro secuencial establece el siguiente orden Romanticismo-Modernismo-Posmodernismo-Vanguardismo.

Nuestro romanticismo fue un tigre de papel alimentado por el Estado y las regalías burocráticas; por eso, jamás logró un tono radical ni pudo liquidar plenamente a la poesía neoclásica y prefirió la convivencia con ella. Nuestro tardío y prolongado modernismo, cuyos mayores frutos son los poemas olvidados de González Prada, las letras de la canción criolla y una edulcorada sensibilidad que todavía impera en muchos lugares letrados y no letrados, funcionó casi como el romanticismo europeo: cuestionamiento de los valores burgueses, afirmación de un espacio nacional y una identidad mestiza que no dejaba de ocultar la desigualdad entre los sujetos sociales. Dentro de una visión tradicional y diacrónica de la historia literaria, el posmodernismo es un periodo de tránsito o una zona residual donde se ubican textos menores que amplían las formas y los temas del modernismo sin aventurarse por los espacios conquistados por el vanguardismo. Sin embargo, en nuestra tradición el posmodernismo es altamente significativo por la figura de Eguren y la porosidad entre los límites del «posmodernismo» y el «vanguardismo», y es en estos textos donde también vamos a encontrar respuestas a las problemáticas planteadas por los escritores vanguardistas.

En la poesía de Eguren o en el primer poemario de Vallejo encuentro una conciencia mayor que en la de muchos poetas vanguardistas sobre el doble carácter de la modernización (liberación/opresión) y las promesas y amenazas de la vida moderna.

Por otro lado, a diferencia de nuestros tardíos romanticismos y modernismos, nuestro posmodernismo y vanguardia se producen casi simultáneamente con el posmodernismo hispanoamericano y la vanguardia poética de las principales ciudades occidentales. Esta articulación global del discurso poético vanguardista colocó por primera y creo que por última vez en el siglo XX a una generación de poetas en diálogo sincrónico con los discursos culturales de los centros occidentales.

Finalmente, debemos destacar la capacidad teórica del autor para establecer filiaciones y genealogías conceptuales entre los debates y las problemáticas de los maravillosos años 20 y algunos de los problemas contemporáneos, principalmente los derivados de la modernidad periférica y la posmodernidad en la globalización. Quizá un recorrido por el arte actual nos permite comprender mejor la voluntad de los vanguardistas de humanizar las máquinas y maquinizar al hombre. Seguramente la conocida figura y *performance* de Starlec hubiera cautivado a los viejos vanguardistas. Por otro lado, el propio discurso crítico de Lauer se convierte en un collage de razonamientos altamente fragmentados: más de veinte estaciones temáticas con cierta pretensión de unidad autotélica cada una de ellas. Destellos de argumentación que están articulados por la tesis principal y el objeto de estudio claramente delimitado. Todo el libro resplandece indeclinable curiosidad intelectual, ingenio verbal, agudeza irónica y corrosivo humor.

Dos objeciones tangenciales a los planteamientos de Lauer: a) el escaso espacio asignado en el libro a la experiencia del

Heridas en la memoria

Félix Huamán Cabrera.

Candela quema luceros. 2da. edición.
Lima, Editorial San Marcos, 2003.

Víctor Quiroz

El conflicto armado interno ocurrido en nuestro país ha dejado incurables heridas en nuestra memoria. Parte de esta catástrofe social (sobre todo el papel de la etnicidad y la violenta represión por parte de las fuerzas armadas) sirve como referente para el aterrador mundo posible que nos propone Félix Huamán Cabrera (Canta, 1943) en *Candela quema luceros*.

Precede al relato un texto denominado «Palabras para José María Arguedas» con el que establece un diálogo a nivel temático y discursivo. El enunciador de este texto busca el reconocimiento de dos figuras paternas. Por un lado, demanda al Otro (Estado) una solución a

vanguardismo indigenista que reproduce una lectura desde el centro hacia los márgenes del discurso poético vanguardista. Quizá uno de los méritos de los vanguardistas fue justamente disolver estas dicotomías al construir centros en los márgenes y márgenes en los centros; b) se siente la ausencia de una mayor correlación entre la escena política y la poesía vanguardista. En el plano político, el proyecto modernizador de Leguía que pretendía por lo menos formalmente un desarrollo moderno de la emergente clase media convivirá con las críticas a la sociedad moderna encarnadas en las figuras de Haya y Mariátegui; por ello, hubiera sido interesante discutir las tradicionales adscripciones del vanguardismo cosmopolita y el indigenista en estas disyunciones sociopolíticas.

El ciclo de estudios que ha llevado a cabo Mirko Lauer sobre la poesía vanguardista peruana constituye una revolución teórica y metodológica en nuestra escuálida y sosa tradición crítica poética. Además este libro es una señera provocación a los interesados en seguir explorando estos años metálicos y a veces brillantes de la poesía peruana.

los vejámenes sufridos y, por otro, busca validarse como un sujeto capacitado para denunciar dichos actos de represión apelando a la figura de José María Arguedas, su padre ausente.

Si bien se presenta explícitamente a Arguedas como «hermano» (como un otro) postulamos que, en el discurso latente, se le configura como un padre portador de una voz autorizada para representar su problemática. Asimismo el locutor reconoce la capacidad de Arguedas para rebatir los argumentos discriminadores asignados por el Otro los cuales actualizan el tópico indigenista del enfrentamiento entre un NOSOTROS y un ELLOS. Además, si estuviese presente, este padre podría denunciar el abandono de su comunidad, y, perlocutivamente, lograr que el Otro interlocutor solucione este problema: «No sé si a buena hora te fuiste, pero si volvieras / (...) / arreglarías el grito de los falsos, / de aquellos

que nos dicen ignorantes, engañados / retrasados, / para decir que nos hemos muerto solos, con nuestros / propios gusanos, / que en nuestra soledad nos condenamos» (11).

Pero esta apelación al padre ("Arguedas nuestro",9) no es sino una forma de validación (por filiación) del locutor quien se identifica imaginariamente con él: Arguedas es el yo ideal del enunciador. Este desea ser el sujeto (d)enunciador de los actos violentos sufridos por la comunidad a la que pertenece: «No me explico porqué vino de esta manera la maleza con / metrallas, con balas y con botas... / Y dicen que son patria, que defienden las leyes, / la nación peruana. / Pero si en la escuela el maestro Ricardo nos decía que el / Perú era cada sitio donde Pedro, Viscencio, María vivían» (10).

Solo en este fragmento el locutor expone la falla estructural del Estado-Nación moderno: paradójicamente, aquello que marca el fracaso de la modernidad (el exterminio de personas por medio de la ciencia y la tecnología) es lo que garantiza el orden del Estado-Nación, de la "patria".

Por otro lado el hablante condena al Otro por manipular, distorsionar y silenciar la información: «Que engañan diciendo que en Uchuraccay el pueblo había / matado a sus propios hermanos, / (...) / ¡Qué tal maldito, hermano! / Y así quiere ser cantor del pueblo» (11).

En este caso es evidente la alusión a Mario Vargas Llosa quien presidió la comisión que "investigó" la matanza de los periodistas en Uchuraccay.

Finalmente, en tanto que el reconocimiento de Arguedas proviene fundamentalmente del Otro (la academia, la ciudad letrada) podemos postular que este significante (Arguedas) es un medio para que el locutor dirija su demanda al Otro: «Disculpa, José María, por no llorar he escrito, pero las lágrimas me / ganan con cuanta rabia al ver cadáveres y niños sin nombre en nuestra / tierra peruana» (12).

Esta escritura catártica quiere dar testimonio sobre aquellos que no son reconocidos (o son marginados) por el Otro: el Estado-Nación peruano. De esta manera, el enunciador asume la responsabilidad de solucionar la situación de orfandad del NOSOTROS: asume la falta del Otro.

Candela quema luceros cuenta la historia de la matanza de la comunidad de Yawarhuaita por parte del ejército peruano a causa del no entendimiento/ reconocimiento entre dos semióferas culturales: una de raigambre andina tradicional y otra de carácter occidental encarnada por el juez y el comisario. Esta imposibilidad de diálogo es, en esencia, el origen del conflicto: Mientras que los comuneros de Yawarhuaita denuncian el asesinato de un ente mítico (la niña Sarapalacha) por parte de un habitante de otro pueblo (Gelacho), las autoridades mencionadas tomaron la acusación de manera literal (creyeron que se había matado a una niña). Al llegar al lugar del crimen (una cueva) y no encontrar el cuerpo del delito (ya que no entendían por qué los comuneros señalaban como víctima a una piedra) estos asumieron que se trataba de una burla y apresaron a los dirigentes de la comunidad. Ante el fracaso de la comunicación, el pueblo se levanta en armas, se libera a los dirigentes y se pretende castigar al asesino. Al enterarse de la insurrección, las autoridades envían un parte policial a Lima que tergiversa los hechos con el objetivo de pedir "refuerzos bien armados para sofocar la desobediencia" (183). Se efectúa la matanza pero queda un sobreviviente, Cirilo, quien empieza a desenterrar a las víctimas de la fosa común. Finalmente este es ninguneado (tomado por loco) por la comisión que investigará el hecho.

En la novela, la fosa común remite a la idea de "agujero" (hueco, vacío). Esta idea es el eje articulador tanto del plano del discurso como del plano de la historia. En primer lugar, a nivel cronológico, la novela está estructurada de manera hiperbática: cual cuento policial, la novela empieza cuando el crimen (la matanza) ya ocurrió, cuando ya se borrarán las evidencias. En este caso se genera un vacío en la historia,

ya que se han cubierto las huellas del hecho. El lector asiste a su reconstrucción. En segundo lugar, el acto de desenterrar a los cadáveres produce en Cirilo un trauma, una grieta en su psique ya que en ese momento fracasa la representación simbólica y aparece lo Real pero Cirilo lo niega tal como lo demuestra el diálogo que sostiene con el moribundo Anjicho: «¡despierten ya, es la hora de trabajar! (...) Cuando reconozco a alguien le habla como si fuera ayer (...) ¿No hay ninguno vivo? Todos están vivos lo que pasa es que se hacen los dormidos» (29). Estas configuraciones discursivas permiten articular los efectos de la represión tanto a nivel social como en la psicología de los personajes. En este sentido, no compartimos la crítica al carácter estático de la organización discursiva del relato planteada por Escajadillo (cfr. Tomás Escajadillo. La narrativa indigenista peruana. Lima, Amaru Editores, 1994) ya que a partir de esta supuesta falencia podemos explorar la vinculación entre el plano del enunciado y el plano de la enunciación.

De otro lado, en la novela se produce una escisión, una hiancia entre un discurso público y un discurso secreto que se asocia al conflicto oralidad/escritura. *Candela quemá luceros* es una novela eminentemente dialógica. En ella se realiza una ficcionalización de la oralidad ya que destaca la utilización del monólogo, del diálogo y la constante interpelación a un narratario (gran parte del texto es enunciado utilizando la segunda persona). Estas operaciones discursivas exponen la presencia de voces a lo largo del texto que al principio son silenciadas por los agentes de la represión (el ejército). Como hemos señalado, la causa de esta matanza radica en la incompreensión entre los sujetos de las semiósferas culturales en contacto, la cual se formaliza en el conflicto entre la oralidad y la escritura. Estas dos tecnologías manifiestan dos sistemas de pensamiento: uno de carácter mítico y otro signado por la racionalidad instrumental.

El problema (lo Real) surge cuando se devela la falla en el marco comprensivo del Otro que estructura la red simbólica a la que pertenecen el juez, el subprefecto y el comisario: aquellos códigos que comparten los miembros

de la comunidad de Yawarhuaita que se resisten a ser simbolizados por el Otro aludido. El levantamiento de la comunidad es la causa explícita de la matanza pero ello indica que se ha asumido que el otro goza demasiado y esto es insoportable para las autoridades mencionadas ya que, desde su perspectiva, todo se debió a una burla de los comuneros. Para ellos, la comunidad encarna a la Cosa: lo insoportable, lo imposible, lo prohibido. De esta manera, la escritura no solo margina las demandas o acusaciones orales de los comuneros sino que se configura como una tecnología al servicio de la represión ya que es utilizada para destruir a la comunidad, tal como se evidencia en el parte policial enviado a la capital: «Pueblo de Yawarhuaita se rebela contra el gobierno y las autoridades. Cientos de campesinos toman la provincia y dan libertad a los presos. Urge envío inmediato de refuerzos bien armados para sofocar la desobediencia, y controlar la situación y hacer respetar las leyes'. Firmado: Juez, Fiscal, Subprefecto, Alcalde y Oficial» (183).

En este texto se revela la cara perversa y obscena de la ley entendida como el crimen universalizado. En este punto aparece la oposición entre el discurso público y el discurso secreto. En el primero el Estado ("gobierno") lucha contra aquellos a quienes configura como subversivos, aquellos que amenazan la paz, la unidad y el orden establecido. El segundo (el reverso y la condición de posibilidad del primero) está formalizado en el mundo representado de la novela: es el discurso de la violenta represión que permite transgredir las leyes y los derechos humanos para proteger a la Nación, discurso que todo el mundo conoce y teme pero del cual no se puede hablar públicamente (Slavoj Zizek. *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. Buenos Aires: Paidós, 1998).

Los personajes se debaten entre una muerte real y una muerte simbólica. Esto se articula con el proceso de recuperación o liberación de memorias (cuyo correlato es el desentierro de los muertos) que cuestionan el discurso público y la historia (o versión) oficial de los hechos. Cuando Cirilo encuentra a Gelacho se dirige a él verbalmente culpándolo

por lo sucedido. Luego, en el siguiente capítulo (III), se quiebra la verosimilitud del relato puesto que Gelacho toma la palabra: "con el rostro así desecho no siento que Cirilo levanta mi cabeza y me habla, dice que me llevé sus bueyes, pero yo no fui (...) Cirilo, no te confundas"(33).En este caso, en el plano del enunciado, no hay diálogo pero en el plano de la enunciación Gelacho responde a la interpelación y a pesar de la imposibilidad de comunicación entre ellos, Gelacho logra instalar su testimonio, su verdad, en este plano venciendo las fronteras de la vida y la muerte ya que él está vivo simbólicamente y habita en el mundo de los signos. En Cirilo se da el proceso inverso: es un muerto en vida ya que solo ha muerto simbólicamente. Exterminando a su comunidad lo han matado a él puesto que ya no pertenece a ningún grupo ni a ningún lugar: es un Waqcha. Sin embargo, debemos precisar que Cirilo muere simbólicamente en el momento en que ya no puede negar más lo Real, cuando esto se introduce de manera monstruosa: una vez que desentierra a su familia.

Finalmente, se cuestiona la capacidad y la representatividad de la comisión asignada para investigar esta matanza colectiva ya que esta no incluye a los involucrados (partícipes directos

Érase una vez Cajamarca

Juan Manuel Chávez.

La derrota de Pallardelle (La edad del olvido). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, Antares Artes & Letras, 2004.

Jaime Vargasluna

Los sucesos ocurridos en Cajamarca la tarde de la fallida reunión entre Fray Valverde y el Inca articulan *La derrota de Pallardelle*: cuarenta mil indios en la plaza, ciento setenta españoles, uno de ellos, sabiendo que es imposible la victoria, da media vuelta en su caballo y huye, iniciando una errancia imposiblemente larga. Siglos después, a finales del siglo XX o a principios del XXI, se suicida un profesor de Historia de San Marcos en la fiesta de fin de año en la que acaba de oficializar su candidatura presidencial. Dos cabos sueltos que

o testigos) entre sus miembros y solo está conformada por sujetos (letrados) que silencian las voces y las memorias de las víctimas: "... la comisión que ha venido a investigar los sucesos dice: en Yawarhuaita no ha quedado nadie, sólo un loco que no informa nada" (189).

La totalidad solo puede ser concebida imaginariamente. Lo imaginario debe velar el vacío inherente a toda estructura, ese lugar que alguna vez ocupó un elemento que debió ser expulsado para permitir que los demás se articulen en un sentido determinado.

En la novela esta premisa se articula al silenciamiento de memorias (voces) que intentan socavar el discurso (o la historia) oficial. También se vincula a la falla en la construcción de la Nación en tanto comunidad imaginada que sutura la expulsión del sujeto subalterno ya que el Estado opresor pretende exorcizar sus demonios con el exterminio de quienes encarnan la falta y el fracaso en el proyecto moderno. En el plano ideológico esta obra se opone a este discurso autoritario, develando la ausencia en la dimensión estructurante de la estructura, el vacío en la totalidad.

se irán acercando hasta entrelazarse, a lo largo de trescientas cinco páginas.

La novela tiene varios niveles de lectura. En un primer nivel se lee la historia del español que al huir en Cajamarca se *desidentifica* de su grupo obligándose a errar en su búsqueda por atrapar un Inca rebelde que le restituya su identidad como conquistador «Matar al Inca, quiso pensar Joaquín, sería su retorno al lado cristiano con una hazaña trascendente para la fe que recompensaría una a una sus pasadas faltas» (127). En este nivel también está el relato de la vida del candidato presidencial y profesor de Historia de San Marcos, obsesionado con la conquista del Perú, vida que se reconstruye a través de largas analepsis a raíz de su temprano suicidio en la novela. Estas dos historias se entretrejen hasta volverse una, cuyo hilo conductor es la búsqueda de identidad e identificación.

En un segundo nivel *La derrota de Pallardelle* describe, a través del recorrido por sucesos claves de la historia nacional como la conquista española, el arribo de San Martín al Perú, la declaración de Independencia y la Guerra con Chile, el proceso histórico de construcción del país, todo narrado –y enjuiciado– desde una perspectiva lateral a los hechos. En este nivel las historias de los personajes funcionan como parte de una gran metáfora sobre la identidad nacional que se resuelve en el suicidio del profesor candidato.

En un tercer nivel de lectura, la novela se presenta como un texto biográfico por parte de un personaje que permanece encubierto la mayor parte de la misma, convirtiéndose en el protagonista oculto de la historia y revelándonos una personalidad ególatra y obsesiva por parte de éste, que se incluye como personaje menor pero imprescindible de su propia novela, iniciando un juego que se extiende a varios niveles diegéticos, a la construcción de los cuales contribuye el relato coda “Siempre es de noche” incluido al final del volumen. Este nivel de lectura transforma a la novela en una excusa para revelar las obsesiones de su autor (intradiegético), dejando recaer sobre éste la responsabilidad del lenguaje artificial e impostado de los personajes de la novela así como la falta de profundidad de los mismos (que giran siempre y solo alrededor del protagonista). Estas características de la novela revelan en este nivel de lectura, por un lado que la obsesión del narrador (intradiegético) por su genealogía lo ha llevado a influenciarse del lenguaje arcaico e impostado de los archivos históricos y, por otro lado que su egolatría es tal que ha convertido a sus personajes en meros estereotipos dispuestos como sombras para engrandecer al único real protagonista de la historia. Este último nivel propone una nueva resolución del problema de la identidad: el de la proyección de la identidad deseada sobre la ficción.

La derrota de Pallardelle está dividida en cinco capítulos (subtitulados el primero, el tercero y el quinto («En el nombre del padre», «En el nombre del hijo» y «En el nombre del Espíritu Santo», respectivamente) y un cuento breve a manera de coda. En su construcción se sigue con éxito al Vargas Llosa de, por ejemplo,

La guerra del fin del mundo: largas secuencias narrativas que van entretejiendo la trama en forma paralela pero complementaria, acciones narradas por diversos personajes que, sin embargo, dependen de la voz de un narrador heterodiegético (en un párrafo narrado por Ginés dice por ejemplo: «Si ganamos, tendré así la contundente prueba que necesito; si perdemos, no será necesaria prueba alguna, no la necesitan los muertos. Perspicaz el buen Ginés» (27)), pero como en las novelas de éste, sus personajes son generalmente planos por estar demasiado sujetos al coherente desarrollo de la trama, menos compleja sin embargo la de *La derrota de Pallardelle* que la mayoría de las de MVLI. Los personajes de la novela corresponden además a una jerarquización estereotípica de las clases sociales en el Perú.

La novela alterna narradores, dependientes siempre de un narrador omnisciente y heterodiegético que, además de controlar el relato, lo enjuicia. En el plano temporal el discurso se separa por capítulos, los pares se sitúan en un pasado inmediato y los impares se relatan, el primero y el tercero a través de largas analepsis y el último en el presente. La narración es fluida y la historia atrapa al lector pero el tejido de la novela la hace previsible y el lenguaje de los personajes, si bien encuentra una explicación en el tercer nivel de lectura, resta verosimilitud al tono de la narración. De otro lado el cruce entre niveles diegéticos y las repeticiones intencionales evidencian oficio: el autor, aunque falla en la caracterización de los personajes, revela una gran capacidad para la concatenación de sucesos y para la narración.

La derrota de Pallardelle es, principalmente, una novela sobre la identidad desde la perspectiva de la obsesión: un personaje busca incansablemente completar el sueño que repite noche a noche para comprenderlo y comprenderse, otro busca resolver en su genealogía la veracidad de las historias que le contaban de niño, se busca también alcanzar a un Inca rebelde para recobrar la identidad perdida, etc.

Al problema de la identidad, presentado en los tres niveles de lectura, la novela propone,

por lo menos, dos soluciones: una es el suicidio del profesor de Historia al reconocer en sí el rasgo identificatorio que buscaba, suicidio que puede ser interpretado como una derrota, asociándose el hecho con el título del libro (el profesor de Historia vive en la calle Pallardelle), o de otro modo a partir de la última frase del capítulo inicial «La cabeza brutalmente destrozada nunca permitirá afirmar sobre su rostro imposible, como diría el atento poeta: *qué última palabra / queda fijada para siempre en la boca abierta y muerta del macho. / Nosotros no debemos negar la posibilidad de una palabra de agradecimiento*» (47). La otra es la de la invención de una identidad proyectada sobre la ficción pero que modifica la realidad, como sucede en los diversos niveles diegéticos de la novela.

La propuesta de la novela es vasta: pretende abarcar quinientos años de historia peruana mostrando el proceso de formación de la sociedad actual a través de la puesta en discurso de personajes de distintas épocas y que, por tanto, debieran poseer distintos imaginarios. Elabora discursos acerca del destino, del amor, del tiempo, de la religión y de los límites entre realidad y ficción, entre otros temas, no pudiendo resolver todos con igual destreza. El protagonista de la novela, único personaje que llega a delinarse con rasgos propios en la historia no está a la altura de sus propias circunstancias narrativas, desaprovechando el autor la oportunidad de crear un personaje excepcional (debiera serlo por estas mismas circunstancias) en la literatura peruana.

La derrota de Pallardelle constituye un lugar nuevo en nuestra tradición literaria, en tanto novela fantástica, según la definición de Borges (cfr. su *Antología de la literatura fantástica*) y a la vez de corte histórico. Tanto temática como formalmente sigue, sin embargo, la línea trazada por Vargas Llosa, pretendiendo abarcar y resolver una totalidad histórica. A diferencia de éste y como en la mayoría de los escritores peruanos recientes, en la novela de Chávez no hay una preocupación por renovar el lenguaje, éste es sólo un instrumento para

contar una historia que, si bien novedosa, se presenta a la manera de la novela clásica. En este sentido puede parecer algo anacrónica, y es que Chávez parece más interesado en el placer de narrar una historia que en la exploración de nuevas posibilidades narrativas.

La derrota de Pallardelle es un libro polémico. El largo tiempo que abarca: casi quinientos años, la mezcla de acontecimientos históricos con construcciones ficcionales – algunas contrafácticas además –, el empleo de un lenguaje artificioso y arcaizante por parte de los personajes así como las sentencias desplegadas por el narrador omnisciente de la historia obligan al lector a tomar posición respecto de lo narrado, aunque ésta sea una postura de franca discrepancia. La novela estimula varias interrogantes importantes acerca de la necesidad o no de verosimilitud en el lenguaje, a partir de la voluntaria artificialidad de la voz de los personajes «Tal vez por eso, el primer capítulo del libro ya no necesite que las frases de mis españoles sean decires renacentistas [...]; tal vez por eso, mi verdad sea sólo un juego, y mi verdad de palabras, un antojo que se ampara en anacronismos para explicar lo imposible» (296), así como del proceso de formación de la sociedad actual, cuestionando principalmente nuestra fundación española, ¿fue una circunstancia azarosa la llegada de los españoles en momentos de guerra civil? «Contados meses de excepción histórica en una civilización signada por el orden y la verticalidad, esperó el arribo de Francisco Pizarro, quien llegó a terciar en ese tiempo improbable. Seis meses antes, seis meses después, conjeturen por matar el ocio, cuál sería el panorama político y social de esta región» (63).

Si bien *La derrota de Pallardelle* evidencia debilidades ante una lectura exigente, éstas son producto de la voluntad altamente abarcadora de la propia novela, la cual es sin embargo sugerente y, principalmente, satisface las necesidades fundamentales del lector: es fluida y narra una historia lo suficientemente interesante como para mantener atento al lector a lo largo de trescientas cinco páginas.

Epístola a la muerte de los cerdófagos

Ronaldo Menéndez.

De modo que esto es la muerte. Toledo: Ediciones

Lengua de trapo, 2002.

Kerberethrou

Y sí pues. De modo que esto es, señor R.M. La barrera contra el mundo que nos envuelve, el acto de reconocimiento y de comunicación absoluta. E incluso de ecuación, aunque sepamos que sólo lo igual *se encuentra entonces verdaderamente*, pues en lo suyo hay tanta voluntad por anudar y galvanizar como en uno mismo por inquirir y/o presentar las armellas por separado. Y entonces, no propiamente como una igualdad que contiene incógnitas, quizá más bien como el enfrentamiento de lo equivalente o, si se quiere, la inversión, la esfinge negra quita sus patas de la caja que ya extravió su semblante-pandora para ser la caja china desconocida, esa que, desplegada como rosa-viento por armas sutiles y punzantes, se abre, sí, pero esta vez hacia adentro. Y en un doble *entonces*, que entronca el hambre, no con la saciedad, sino con el otro hambre, el mayúsculo, ésta muestra lo suyo en un, en primera instancia, doble juego de abanicos, pues así podrían ser los ojos que se advierten en su fondo, pero también (de modo igual o parecido) aquellos recogidos en nuestros propios platos dispuestos a la mesa. ¿Cuán servidos (como el agua sucia o las aguas subálveas) se requiere que sean esos ojos para satisfacer y engrandecer al comedor? Múltiplo al leerlo, señor R.M., uno va prendiendo cada uno de los convites a la parte de nuestro cuerpo rasgado o arrancado por el ejercicio meticulosamente deshuesador de su palabra. La voluntad mística de integración en lo *Uffo* sale. Sólo un sol en la boca queda. Degustadores de manjares selectos y del dizque abismamiento amor al en lo perverso, dada nuestra condición de cerdófagos, asistimos a sus emanaciones imagísticas. Y es menester ingresar de lleno a ese adversario del silencio que es la hondura de la caja, violentando sus compuertas y degustando sus aristas, para aleccionarnos con los ojos ahí avencidados. En un claro signo de ambivalencia, su extrema multiplicidad, amén de una invitación a la

virtualidad y a la simiente, tiende al entenebrecimiento de quien se asegura tales órganos, o los dispone, cual emblemas, a lo largo de su cuerpo-libro. Porque es claro que los ojos, licenciados de su comando original, ahora disueltos sobre otra entidad, pero autosuficientes en la lectura de su propia carnosidad y de la otra u otras, y en una actitud de canibalismo doble, perfilan y definen lo mirado: suerte de migas o, en este caso, retazos de lo visto, que, como en el cuento infantil, se van regando para hallar o reconfigurar el camino de regreso a casa. Sólo que aquí no hay casa, a la manera de una recompensa, hay hambre. Y hay una saciedad que sólo se avizora como una *isla esencial*, y donde la literatura —enhebramiento de las palabras, dosificación de las emociones, consideración por las formas, sistematización de las miradas, enajenación de los sentidos—, nos nutre plácida, fervorosa pero sobrecogedoramente de todo lo incierto (y a la vez prístino) que la insatisfacción provee. De una primera sección del cuerpo del animal beneficiado, en la que el hambre es un hambre liberado —círculo de la izquierda de la mandorla, región de la materia, dominio de lo somático y visceral, con inclinación hacia la insatisfacción orgánica más pueril, malentendiéndose *degenerada*— a otra en la que el hambre —vorá-gine de permanencias, sedimentación de ausencias— sigue estando ahí —círculo de la derecha de esa misma mandorla, región del espíritu, ámbito no de la negación de la presa entre dientes, sí de la asimilación discreta de un pensamiento igualmente mordaz, pero ahora irredento, nauseoso y fisiológicamente perturbador en la medida de su afán regurgitador, no vomitivo, de recusamiento orgánico en lugar de liberación abierta y explosiva—, este libro-viscera, como en la montaña doble de Marte, comporta también ese sacrificio perpetuo que da aire, sangre y fe a la fuerza creadora por la doble corriente del ascenso y el descenso (aparición, vida y muerte, evolución e involución). No resulta entonces extraño el caso del señor R.M., en la medida de A o Valdemar. Por la vía de la exposición, de la estratificación en hombres y cerdos, el señor R.M. hace, en primer término, lo que le ha sido dado hacer: concibe estancos y ghettos, disemina racismos, foetea al amor y sus pócimas, promueve devo-

rationes non sanctas, sobrevuela la isla y coloca certezas bajo su piel reptilesca. Los hechos en el caso del señor R.M. van más allá. Su hipnosis reclama de nosotros un uso del tiempo distinto, una especie de reloj embotado. Nos dice: la muerte apremia. Sin embargo, a pesar de él o a sabiendas de él, estamos

Antiguo resplandor

José Cabrera Alva.

Canciones antiguas.

Lima: Editorial San Marcos, 2004.

Selenco Vega

José Gabriel Cabrera Alva (Lima, 1971) es uno de esos poetas que, a contracorriente de la mayoría, evita los amagos parricidas en sus textos. Sus poemas se caracterizan por un uso más bien llano del lenguaje; hay en ellos un empleo sobrio y contenido de metáforas, sinédoques, metonimias, etc., imágenes que transmiten una emoción, no calculada, pero sí ponderada y próxima a la reflexión, en los lectores. Es lo que sucedía en su primer poemario, *El libro de los lugares vacíos* (Lima, Dedo crítico, 1999). Allí, Cabrera presentaba una propuesta unitaria, donde cada poema enriquecía a los otros y era, a su vez, alimentado por ellos, en una suerte de vasos comunicantes con un objetivo concreto: ir a la búsqueda de la sabiduría por medio de la contemplación y el equilibrio.

Canciones antiguas, su segundo libro, posee nexos de estilo y de composición con su poemario anterior, a pesar de que *El libro de los lugares vacíos* se encuentre dividido en secciones. Se trata de un conjunto de 26 poemas, más un texto introductorio y un *post scriptio*. Todos los textos son breves (el más extenso, "Conversación con Loyang", apenas alcanza los 19 versos), y están escritos, indistintamente, en arte mayor y menor.

Canciones antiguas, desde su propio título, remite a los lectores a una tradición perdida, la de las composiciones a una amada ideal, tan perfecta como irre recuperable en el

nosotros. La intuición merodeadora, el autoconvencimiento de la inminencia. Como el cerdo, como el hambre, como el cerdo-hombre o el hombre-cerdo, o como el hambriento que posterga su hambre o su muerte para decir: Y sí pues. De modo que esto es la excelencia, señor R.M.

tiempo. Y ocurre eso: aquel que dice yo en los poemas se dirige incesantemente a ese interlocutor, la mujer, la amada, ese ser tan entrañable como diáfano, de tacto sensible, o incluso evanescente, tan intensa como feroz: «Delicado el maquillaje / y el rubor de tu boca / apenas contornos blancos / con un toque de sepia / Agradable al tacto / como las ciruelas / Pero de tan cruel mirada...» (p.15).

Los vínculos que pretende establecer el poeta con la tradición son claros y aparecen desde los primeros versos. A diferencia de muchos poetas jóvenes (más que jóvenes, habría que decir cándidos, o insensatos), Cabrera es conciente de que, en poesía, la originalidad absoluta no existe, ni en estilo ni en temática. En vez de regodearse en amagos parricidas infructuosos, el poeta establece un diálogo interesante con muchas vertientes poéticas tradicionales. El propio texto introductorio remite al inicio de la *Odisea*, sólo que, en vez de la musa, es la *donna* aquella que otorga la facultad versificadora al poeta: «Háblame *donna* / del vestido correcto / para entonar unos cuantos versos / que te rediman de la muerte / Resucitemos así / con lozana fragancia / del cilicio del tiempo y el paso de los años / pues tu perfume ya no está aquí / y por todo eso siento gran congoja»(p. 7)

Tiene razón Washington Delgado cuando afirma que los poemas de este libro trasuntan un antiguo sentimiento, un temblor espiritual que aparece como una onda cálida, pero movida por una voz reciente. Hay una conciencia en el yo poético que lo hermana con una visión clásica, esa que creía que todo tiempo pasado fue superior a cualquier tiempo presente. En *Canciones antiguas*, esta concepción nace de una seguridad evidente, por parte del yo, en el

deterioro de su época, un deterioro irreversible, y frente al cual sólo vale oponer la fuerza de un pasado ideal: «Pues es esta una edad de descenso / inclínate con cautela / hacia mi comarca perdida / donde en otro tiempo / habitaron los dioses / e hicieron fiestas sagradas / que hoy yacen en olvido» (p. 9).

En este contexto doloroso, de pérdida, los elementos que pueblan el libro se constituyen en signos que permiten al poeta restituir -no siempre felizmente- la visión del pasado que fue, en especial la de la amada: «Las manchas en la pared / suelen parecerme / extraños fantasmas / de la que un día fuiste» (p. 19), «Acaso tu

recuerdo / sea ahora más tenue / como una máscara blanca / que se posa en la nieve» (p. 57), o estos otros versos, que dan título al libro: «Recostado en la hamaca / observo las plumas de los mirlos / y recuerdo canciones antiguas» (p. 21).

Todos los referentes del libro (laúd, cedro, boj, cernícalo, manzano, laurel, comarca, aldea, bambú) ayudan a reforzar la idea de un poeta de mirada actual, pero situado (senti)mentalmente en un tiempo antiguo, donde elementos y cosmovisiones estaban atravesados por un halo de orden y belleza ideales que, por desgracia, nuestro tecnificado siglo está muy lejos de poseer.

Lesley Gore en el infierno o el reino de la ambigüedad

José Carlos Yrigoyen.
Lesley Gore en el infierno.

Lima: Cepo de Nutria ediciones, 2003.

Ana Luisa Soriano

Lesley Gore en el infierno, es el tercer poemario de José Carlos Yrigoyen (Lima, 1976). En la primera parte («DIARIOS», «NOTAS», «CANCIONES»), el libro explora el espacio personal y familiar («Himno a Lesley Gore», «Autorretrato», «Poema de José Carlos», «Álbum familiar», «Buenos días tristeza», y «Dos hermanos»); en la segunda («Y LA FIESTA SIGUE»), recorre los bares, hospitales y calles, vinculándose de manera siempre conflictiva con el mundo («Lesley Gore en el infierno», «Diario de la mañana», «Lesión neural irreversible», «Otra vez el sol» ● «Hotel Amazonas», «Entrevista a Lesley Gore», «Sarduy», «Lesley Gore y la sicodelia»). El amor, el placer, el sufrimiento, la crueldad, la demencia, la homosexualidad, las drogas, padres, hijos y hermanos “disfuncionales” hasta la violencia y el incesto, desnudan su sordidez de la manera más cruda al ritmo de un lamento y una exaltación del dolor y la desesperación. El infierno no es el hogar o el hospital, el infierno viaja con el sujeto a todos lados; el poeta sabe que la orgía interminable a la que somos arrojados en contra

de nuestra voluntad, no tiene límites precisos, y que las únicas salidas son la extinción física o mental. El escepticismo y la furia se dirigen, entonces, contra las figuras de autoridad representadas en el imaginario del poeta, por la divinidad, los padres, los psiquiatras y los críticos de poesía. La poesía («El cuarto huele a basura: un nuevo canto ha comenzado») y el poeta mismo son cuestionados; se apunta a indagar el sentido y la utilidad de la poesía («para qué la poesía cuando se está solo»). Pese a esta negación y denigración, la poesía se constituye en la razón del ser y el poeta proclama su *ars poética*: (“hablar siempre, siempre sobre uno mismo, hasta hacerse daño”, o “Yo con esta manía de ir inventando historias / escandalosas para que la gente gire la cabeza / al pasar escuchándome contarlas en voz alta”).

Desde la difusa línea entre los géneros (de identidad y literario), hasta la difuminación de fronteras entre ficción y realidad, delirio y razón, verso y prosa, la ambigüedad es el eje articulador del poemario. El autor apela a un recurso dramático y perturbador: partiendo de una persona real, Lesley Gore, actriz y, sobre todo, compositora y cantante roquera surgida en la década del sesenta y todavía en actividad en el circuito musical norteamericano, se crea al personaje que da nombre al poemario, y a quien se evoca en la vigilia y en la ensoñación. Este personaje, unas veces femenino, otras

masculino, persona y personaje, creadora y creación, se fusiona con el yo poético y con el propio autor, celebrando sus viejas heridas. De allí las aparentes referencias a la intimidad del autor y a sus anteriores poemarios, publicados en 1997 y 1999, respectivamente: «¿Te gustó el Libro de las moscas? A mí me pareció un libro horrible» o «he aquí la última obra de Lesley Gore, El libro de las señales». En este juego de espejos entre realidad y fantasía, se alude al libro dentro del propio libro: «Ella conducía una larga camioneta negra, y yo, a su costado, / llevaba sobre las piernas el manuscrito de Lesley Gore en el infierno».

El componente dramático del libro, se complementa además, con una atmósfera farandulesca, los personajes se sitúan frecuentemente en el escenario, el auditorio o el micrófono. La estructura misma del poemario es planteada en términos cinematográficos en las dos partes del poema «Lesley Gore y la sicodelia»: «la pusimos en el primer plano del poema: Lesley Gore / saliendo del infierno... / en la continuidad del mundo como la proyección / de miles de películas en movimiento a nuestro alrededor, . . . -imagínate qué películas nos estaremos perdiendo / si es que no cambiamos nuestro camino para la otra esquina . . . Luego pondremos en segundo plano la propaganda / de un hotel sudafricano de los años setenta . . . / El tercer plano / puede ser un cuerpo que entra y sale de otro cuerpo». Porque, para el enunciadore poético, «Al fin y al cabo vivir es filmar una película / con un argumento que apenas alcanza para hacer una pintura».

Desde el punto de vista formal, el libro es tributario de la tradición anglosajona, sobre todo norteamericana, expresada en los versos largos y narrativos, en el ritmo elocuente, y en las citas en inglés provenientes del rock, entre ellas «It's my party», el primer y mayor éxito de la carrera musical de la Lesley Gore de carne y hueso, y que es el *leitmotiv* del poemario. La misma voz poética, nos dice: «no es cuestión / de inventarse una nueva sabiduría ni nada semejante, / sino de mantener el ritmo, la cadencia, cierta sensualidad, / y otras artes para las que definitivamente no he nacido». Las referencias al cine, la poesía, la música, al rock particularmente, canalizan los conflictos

interiores del sujeto poético y sus múltiples voces y otorgan sentido al caos infernal del propio vivir, impulsando al sujeto hacia la redención y a la búsqueda de sentido de la existencia. La imaginaria retórica se soporta sobre los íconos de los aspectos más decadentes de la cultura contemporánea: las drogas, la enfermedad, la locura, la desolación, el escepticismo y el desarraigo, revestidos de una exaltación lírica sostenida en la originalidad de sus imágenes oníricas inmersas en el contexto de un discurso coloquial, y en una estética de la crueldad (« luego de tu accidente / en la carretera, te observé cerrar y abrir los ojos echada / en una mesa de disección y veías luego de cada parpadeo / una imagen diferente. Tenías el cráneo abierto a la vista / como las entrañas de una máquina fotográfica»). Esta estética prefigurada ya desde el título, no sólo por la obvia referencia al mundo infernal, sino, principalmente, por la significación en inglés del apellido del personaje principal (*Gore*), que designa además, el particular estilo visual de aquellas películas de horror plagadas de sangre y vísceras humanas para sacudir al espectador mediante la repulsión, propone una visión marginal y decadente del mundo contemporáneo («encontré en una callejuela oscura / a dos tipos disputándose el cadáver fresco de una chica / para poseerlo y luego devorarlo, / y ambos tenían mejor corazón que tú?») que no excluye la ironía («por ejemplo en el fondo de una calle londinense donde un abuelo / se rompe la cabeza contra el venerable cemento de la acera»).

A diferencia de la rebelión de los *poetas malditos* del siglo XIX contra la estética y la moral de la sociedad de su tiempo, la aventura artística de este recorrido por el infierno no deriva en un renacimiento espiritual y en una nueva libertad, y por lo tanto, en una nueva moral. Todo lo contrario, los sentimientos culposos que recorren cada uno de los versos no logran ser exorcizados ni transmutados y, finalmente, se resuelven en los discursos más conservadores y convencionales. Esto es particularmente evidente en los temas relacionados con la identidad sexual, donde tanto la homosexualidad como la femineidad se conciben como desvalorizaciones o degeneraciones de la masculinidad («Y así las mujeres son hombres castrados que nos han enseñado el dolor», o

«tropezándonos de cuando en cuando / con rebaños de maricas que a nuestro lado pasaban riendo, . . . mientras yo les demostraba mi desprecio, / juzgándolos como hombres donde la duda había escarbado / y hecho su dominio de la misma forma en que una rata / destroza la pared acolchada del cuarto de un loco.»). El sujeto poético tiene conciencia de su incapacidad para procesar el conflicto («Este gusano pudo ser señal de una resurrección interior, de una limpieza. Pero soy duro para esas cosas: para mí es sólo el rastro de la antigua saliva del muerto que habita desde hace mucho tiempo dentro de nosotros, encogido, agachando la cabeza y abrazando sus piernas»). Es un mundo enfermo donde los cuerpos y las almas sufren, se corrompen y mueren; entonces surge el temor ante la muerte y sus misterios («Yo sé que me comprendes, oh fantasma de hospital / que vas cerrando mis párpados con tus dedos

huesudos, / justo ahora cuando debo hablarte de las dudas relevantes: . . . Siempre encontrarás el infierno entre una pregunta y una respuesta»). Ante este panorama desolador, es la dinámica del acto poético como vehículo de conocimiento y verdad, la catarsis que hace tolerable la existencia, a pesar de las limitaciones del yo y sus circunstancias.

Salvo algunos versos que sucumben al riesgo de transitar por las borrosas fronteras entre los géneros, entre lo prosaico y lo poético, nos encontramos ante un poeta en el que predominan notables aciertos expresivos, que sustentándose en la ambigüedad entre realidad autobiográfica y ficción, construye un universo caótico, impregnado sin embargo de armonía, que evidencia la fragilidad y vulnerabilidad de la experiencia humana y artística, pero también, y tal vez, por eso mismo, su grandeza.



DATOS DE LOS AUTORES

MONTSERRAT ÁLVAREZ (Zaragoza, 1969)

Estudió Filosofía en la Pontificia Universidad Católica. En 1990 obtuvo el Premio Poeta Joven del Perú. Ha publicado el poemario *Zona dark* (1991), la compilación de relatos *Doce esbozos haitianos y un cuento andino* (1994) y la novela *Espero mi turno* (1996).

LIS ARÉVALO HIDALGO (Lima, 1980)

Estudiante del décimo ciclo de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el 2002 obtuvo una beca de la UNMSM para estudiar francés en la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3 Francia.

VIOLETA BARRIENTOS SILVA (Lima, 1963)

Poeta. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y es Doctora en literatura por la Universidad de París. Es autora de *Elixir* (1991), *El innombrable cuerpo del deseo* (1992), *Tras la puerta falsa* (1994), *Jardín de las delicias* (2000) y *Tragic/comic* (2003).

CHRISTIAN BERNAL MÉNDEZ (Lima, 1983)

Estudiante del último año de Literatura de la UNMSM. Ha sido ponente en el Seminario sobre Estudios Culturales (UNMSM - 2003); en el

Coloquio Discursos Híbridos y Sujetos Migrantes en el Perú Colonial (UNMSM - 2003); en las VI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana-Estudiantiles (UNMSM-2004); y en el Seminario Internacional «Arguedas y el Perú de hoy» (Lima-2004). Asimismo, ha dictado conferencias en el Instituto Pedagógico Nacional Monterrico (2004) y fue uno de los ganadores del concurso de ensayo narrativo «Arguedas y mi mundo» (2004) organizado por SUR - Casa de Estudios del Socialismo, la PUCP, y la UNMSM.

DIXA BUSTAMANTE RODRÍGUEZ (Lima, 1983)

Alumna del octavo ciclo de la Facultad de Educación en la especialidad de Lengua y Literatura.

JOSÉ CABRERA ALVA (Lima, 1971)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los poemarios *El libro de los lugares vacíos* (1999) y *Canciones antiguas* (2004) y obtenido el Segundo Premio Adobe de Poesía con el conjunto de poemas *Música para una donna*. Poemas suyos han sido publicados en revistas especializadas y diarios del medio. Ha traducido además a diversos poetas franceses y realizado estudios de Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Se desempeña como docente en la UPCI.

GRECIA CÁCERES
(Lima, 1968)

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtiene el grado de Bachiller en 1992. Es mismo año viaja a Francia para continuar sus estudios sobre la poesía latinoamericana en la universidad Paris 8 Saint Denis. En el Perú publica únicamente poesía, *de las causas y los principios: venenos/ embelesos* (1992). Su primera novela *La espera posible* fue escrita en París. Sus tres novelas han sido traducidas al francés. Vive actualmente en París.

LUIS FERNANDO CHUECA
(Lima, 1965)

Licenciado en literatura por la PUC, donde también ha terminado estudios de maestría. Ha publicado los poemarios *Rincones (anatomía del tormento)* (1991), *Animales de la casa* (1996) y *Ritos funerarios* (1998). Diversos artículos suyos sobre poesía peruana e hispanoamericana contemporánea (sobre Luis Hernández, Jorge Eduardo Eielson, José María Eguren y Vicente Huidobro, entre otros) han aparecido en revistas académicas y literarias peruanas. Fue editor de *Flecha en el azul* y actualmente coedita el periódico de poesía *odumodneurtse*. Se desempeña como docente en las universidades Católica y de Lima.

ROXANA CRISÓLOGO
(Lima, 1966)

Cursó estudios de Literatura en San Marcos. Concluyó estudios de Derecho en la UNFV. Cursó una maestría en Derecho Internacional y Estudios de Género en la Universidad de Helsinki. Publicó los poemarios *Abajo sobre el cielo* (Editorial Nido de cuervos, Lima, 1999) y *Animal del camino* (El Santo Oficio, Lima, 2001). Tiene inédito el poemario titulado *El diario de Ludy D.*

MÓNICA DELGADO
(Lima, 1976)

Estudió Comunicación Social en la UNMSM. Publicó el poemario *electios* (Ed. Caparazón, 1998).

MARIE ELISE ESCALANTE

Licenciada en Literatura por la UNMSM. Becada por el CONCYTEC para realizar estudios de Maestría en la misma universidad. Ha culminado sus estudios de maestría y ha publicado en el fondo de la UNMSM un libro sobre el Inca Garcilaso de la Vega y Guaman Poma de Ayala. Actualmente se desempeña como docente en la UNFV y prepara su tesis de maestría sobre la idolatría en las crónicas de Acosta, Arriaga y Guaman Poma.

DORIAN ESPEZÚA SALMÓN
(Puno, 1967)

Es profesor en las escuelas de literatura de la UNMSM y la UNFV. Ha publicado diferentes artículos sobre literatura y cultura. Le fueron otorgados dos premios nacionales, uno en educación y otro en ensayo. Prepara un texto sobre la novelística arguediana.

GLADYS FLORES
(Lima, 1978)

Cáliz larvario de donde germinó su Lopétalo. De ascendencia risácea, nace prematura en las escamas de *Erlebnis* el 2003 (Lima, Ed. San Marcos). Sus sin par hojas dentadas hácele codirectora de *Homúnculus el revisto poética*. Con una rara coloración en sus pétalos hace saber su cabreo por el vejamen que le causa la publicación destos poemillos infantes sin rigores y sin purgas que desacredita su fama, la cual ha de recuperar batiendo sus filamentos en verbigracia de la censura.

ANA MARÍA GARCÍA
(Lima, 1948)

Licenciada en Educación por la Pontificia Universidad Católica del Perú y Licenciada en Humanidades y Teología por la Universidad de Salamanca (España). Máster en Educación de Adultos. Publicó *Hormas y averías* (1995) y *Juegos de mano* (1999).

JAVIER GARVICH
(Lima, 1965)

Sociólogo, cursó estudios en la Pontificia Universidad Católica de Lima. Ejerció el magisterio en la Escuela Superior de Periodismo Bausate y Mesa y en la entonces Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Exiliado en España durante el fujimorismo, fue fundador y después director de *Quipu*, la primera revista cultural para inmigrantes peruanos en España. Actualmente es columnista y colabora en *Expreso* con artículos sobre cultura y política internacional. Participa en la asesoría cultural de *Radio Unión AM* y es editor de la *Revista Peruana de Literatura*.

GILDA MANTILLA
(Los Ángeles, 1967)

Realizó estudios de pintura de la Universidad Católica del Perú de donde egresó en 1990. Obtuvo el grado de Bachiller con la tesis «Estética Portátil. Una aproximación a la estética popular urbana». Desde entonces ha venido participando activamente del medio artístico local a través de exhibiciones, proyectos conjuntos, publicaciones, entre otros. Formó parte de la representación peruana a la 50ª *Bienal de Venecia* donde presentó «Lima*Perú, Para Llevar», una serie de postales de circulación libre. Recientemente estuvo trabajando en Puerto Rico y España en colaboración con el artista Raimond Chaves con los proyectos «Estación Móvil» y «Hanguendo. Periódico con Patas». A fines de este año volverá a la Isla invitada a participar en la *Primera Trienal Poli/Gráfica de San Juan*.

GIULIANA MAZZETTI
(Lima, 1959)

Publicó *No entrará la luz* (Ediciones de los lunes, 1994). Fue seleccionada en la antología *Poesía peruana siglo XX* (Copé, 1999) de Ricardo González Vigil.

ALAN PISCONTE QUISPE
(1974)

Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y egresado de su programa de postgrado con una maestría en Historia de la Filosofía. Ha sido ponente en diferentes congresos y coloquios de la especialidad y artículos suyos han aparecido en diversas publicaciones académicas. Ganador de varias distinciones como el concurso de ensayo en Filosofía «Augusto Salazar Bondy» FLCH-UNMSM (2001) y el Concurso de Ensayo «Testimonio, ficción y otras miradas artísticas, ¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?», organizado por SUR, Casa de estudios del socialismo, modalidad de ensayo (2004).

GONZALO PORTALS ZUBIATE
(Lima, 1961)

Ha publicado los poemarios *Piedecuesta* (1994), *Confirmaciones de un descreído* (1995), *Casa de tablas* (1997), *Itinerario del cuerpo* (1998), *Histología* (2000) y *Por la boca, muertos* (2003). Publicó los libros de narrativa *Astro regente: luna* (1996), *El diseño 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 en 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*.

VÍCTOR QUIROZ
(Lima, 1981)

Cursa el último año de Literatura en la UNMSM. Ha participado en la organización de diversos eventos académicos (Primer Coloquio Nacional de Literatura Peruana «Emilio Adolfo Westphalen» UNMSM 2001 y en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana-UNMSM 2004). Ponente en el *Seminario sobre Estudios Culturales* (UNMSM 2003) y en las *JALLA-E* (UNMSM 2004). Panelista en la conferencia *Voces e imágenes del conflicto armado interno* en la Asociación Cultural Peruano Británica (octubre, 2004). Miembro del Taller de Estudios

de Psicoanálisis y Literatura y del proyecto de investigación *Las novelas del conflicto armado interno (1980-2000)* del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMSM.

ALONSO RABÍ DO CARMO
(Lima, 1964)

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el 2003 obtuvo un máster en Literatura Hispanoamericana en University of Colorado at Boulder (Estados Unidos). Es autor de los poemarios: *Concierto en el subterráneo* (1992), *Quieto vaho sobre el espejo* (1994) y *En un purísimo ramaje de vacíos* (2000). Desde 1989 ejerce el periodismo y actualmente labora en el diario *El Comercio*.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA
(Lima, 1979)

Es licenciado en Literatura. Hispánica por la PUCP. Actualmente es profesor ayudante y doctorando en el Departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de Navarra e investigador en GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro). Sus campos de interés son la prosa española de los siglos XVI y XVII, así como la literatura rioplatense de la primera mitad del XX.

DANIEL SALVO
(Lima, 1967)

Desde junio de 2002, inicia la publicación en internet de «Ciencia Ficción Perú», página web dedicada a la literatura y cine de ciencia ficción, fantasía y fantasía, con énfasis en el rescate de autores peruanos que han incursionado en el género.
(<http://espanol.geocities.com/cifiper2002>)

ANA LUISA SORIANO
(Lima, 1955)

Poeta y licenciada en Bibliotecología. Hizo sus estudios en la Escuela Nacional de Biblioteca-

rios y en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado artículos de su especialidad en *El Comercio* y la revista *Fénix* de la Biblioteca Nacional; y en coautoría, el «Catálogo de la literatura peruana» publicada en la revista *Mundial* (1920-1933), con prólogo de Luis Alberto Sánchez y el estudio preliminar de Andrés A. Aramburú Menchaca. Fue miembro del consejo editorial de la revista *Imaginario del Arte*, de 1993 a 1997. Ha publicado poemas, cuentos y ensayos en revistas y plaquetas y los poemarios *Numerales* (1995) y *Cuestión de hojas* (1998). Su obra ha sido considerada en diversas antologías: *Peruanas del siglo XX* (Lima, 1995), *Mujer y poesía* (Lima, 1997), *Alumbramiento verbal en los 90* de Lady Rojas Trempe (Lima, 1999), *Poesía peruana siglo XX* de Ricardo González Vigil (Lima, 1999), entre otras.

ALBERTO VALDIVIA BASELLI
(Lima, 1977)
aavbaselli@terra.com.pe

Ensayista, poeta y narrador. Ha publicado los poemarios *Patología* (osis, 2000 y Nido de cuervos, 2004) y *La región humana* (BCR, 2000). Su poesía ha sido incluida en antologías nacionales (*Poesía peruana siglo XX*, Copé 1999) e internacionales como *Aldea Poética* (Madrid, 1997) o *International Library of Poetry* (Maryland, Estados Unidos, 2002). Poemas suyos han sido traducidos al inglés, alemán y francés. Ha sido jurado en varios premios nacionales y universitarios (Juegos Florales en cuento y poesía de la Universidad de Lima 2000 y Juegos Florales Interuniversitarios 2001). Ha publicado ensayos, cuentos y poemas en diferentes publicaciones especializadas del Perú, como *Evohé*, *Hydra* o *Fórnix*; y del extranjero, como la revista *Tsé Tsé* (Argentina). Ha ejercido el periodismo cultural en medios como *El Peruano*, *El Comercio*, *Debate* o *Ideele*. Ponente en varios espacios académicos y universitarios, ha sido invitado a la próxima Bienal de Poesía de París 2005. Es docente en diversos niveles educativos y actualmente cursa estudios de Diplomatura y Licenciatura en Filología Hispánica en UNED, Madrid.

ANA VARELA TAFUR
(Iquitos, 1963)

Fundadora y miembro activo de la agrupación cultural «Urcututu» (desde 1979). Dirigió «Bubinzana», suplemento cultural de la revista *Proceso*; y *Varadero*. Su poemario *Lo que no veo en visiones* (publicado en 1992) obtuvo el Primer Premio de la Quinta Bial de Poesía Premio Copé 1991. Profesora de Literatura de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana. Publicó «Itinerario por las aldeas» en el díptico, con Percy Vilchez, *El sol despedazado* (1991). Publicó, asimismo, «Poemas de paso» en *Fragmentos de sol* (1994), *Voces desde la orilla* (2000) y *Dama en el escenario* (2001).

JAIME VARGASLUNA
(Abancay, 1980)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ex coordinador académico de las VI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana—Estudiantiles (Lima, 2004). Ha sido ponente en el Jalla-e de Bolivia (La Paz, 2002). Ha publicado en la revista argentina *Luz Lateral* y en la revista electrónica *El Hablador*. Tiene en preparación una tesis sobre la función de lo literario en el proyecto reformista del *Mercurio Peruano*.

MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO
(Lima. marcelvelazq@terra.com.pe)

Profesor de Literatura Peruana en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM y diplomado en Estudios de Género por la PUCP. Ha obtenido diversos premios de ensayos, entre ellos el Premio Nacional de Ensayo Federico Villarreal

(2001) y el Primer Premio del Concurso Nacional de Ensayo Jorge Basadre Grohmann (2004). Ha publicado el libro *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (Lima, 2002) y es el antologador del libro *Fuegos fugitivos. Antología de artículos de Corpus Barga (1949-1964)* (Lima, 2003). Investigador del CELACP. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales y extranjeras.

SELENCO VEGA
(Lima, 1971)

Profesor del Área de Humanidades en la Universidad San Ignacio de Loyola. Se licenció en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde también cursó estudios de Maestría en Literatura Latinoamericana. En 1994 obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de poesía «César Vallejo». En 1995 ganó el primer premio en el concurso de relatos «El cuento de las 1000 palabras» organizado por *Caretas*. En 1999 obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Poesía «El poeta Joven del Perú». Ha publicado los siguientes libros: *Casa de familia* (poesía) (1995), *Parejas en el parque y otros cuentos* (1998) y *Reinos que declinan* (poesía) (2001).

JOHNNY ZEVALLOS
(Huacho, 1974)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fundador y editor de la revista de Filosofía, Arte y Literatura *Apeiron*. Ha publicado relatos y artículos de crítica literaria en diversas revistas impresas y electrónicas de nuestro medio. Ha participado, además, en distintas ponencias sobre literatura en la UNMSM y en la PUCP.

MELKINPOWER®

MADE IN U.S.A

FUEL SAVER
AHORRADOR DE COMBUSTIBLE

Excelencia
en combustión

PARA TODO TIPO DE MOTORES
PRODUCTO ECOLÓGICO
GARANTIZADO
AHORRO HASTA 30%



Distribuidor
Exclusivo

INTRA GLOBAL COMPANY INC. S.A.

E-mail: gerencia@intraglobal-texas.com © 436-0871 Fax: 435-8387
intraglobalperu@yahoo.com Nextel: 814*4857 / 58
www.intraglobal-texas.com

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



El sexto número de *Ajos & Zafiros* se terminó
de imprimir en noviembre del 2004, en un tiraje de 500 ejemplares,
en los talleres gráficos de

Inter féminas

Con este número rendimos un silente homenaje a la memoria de
Washington Delgado, Javier Sologuren, Jorge Cornejo Polar
y *Jacques Derrida*.

Goffette / Vassiliou / Humeau / Toursky

Álvarez / Barrientos / Cáceres / Crisólogo / García / Mazzetti / Soriano / Varela

Rabí / Escalante / Espezúa / Chueca / Velázquez Castro / Portals / Valdivia Baselli



m'05

as&Zs