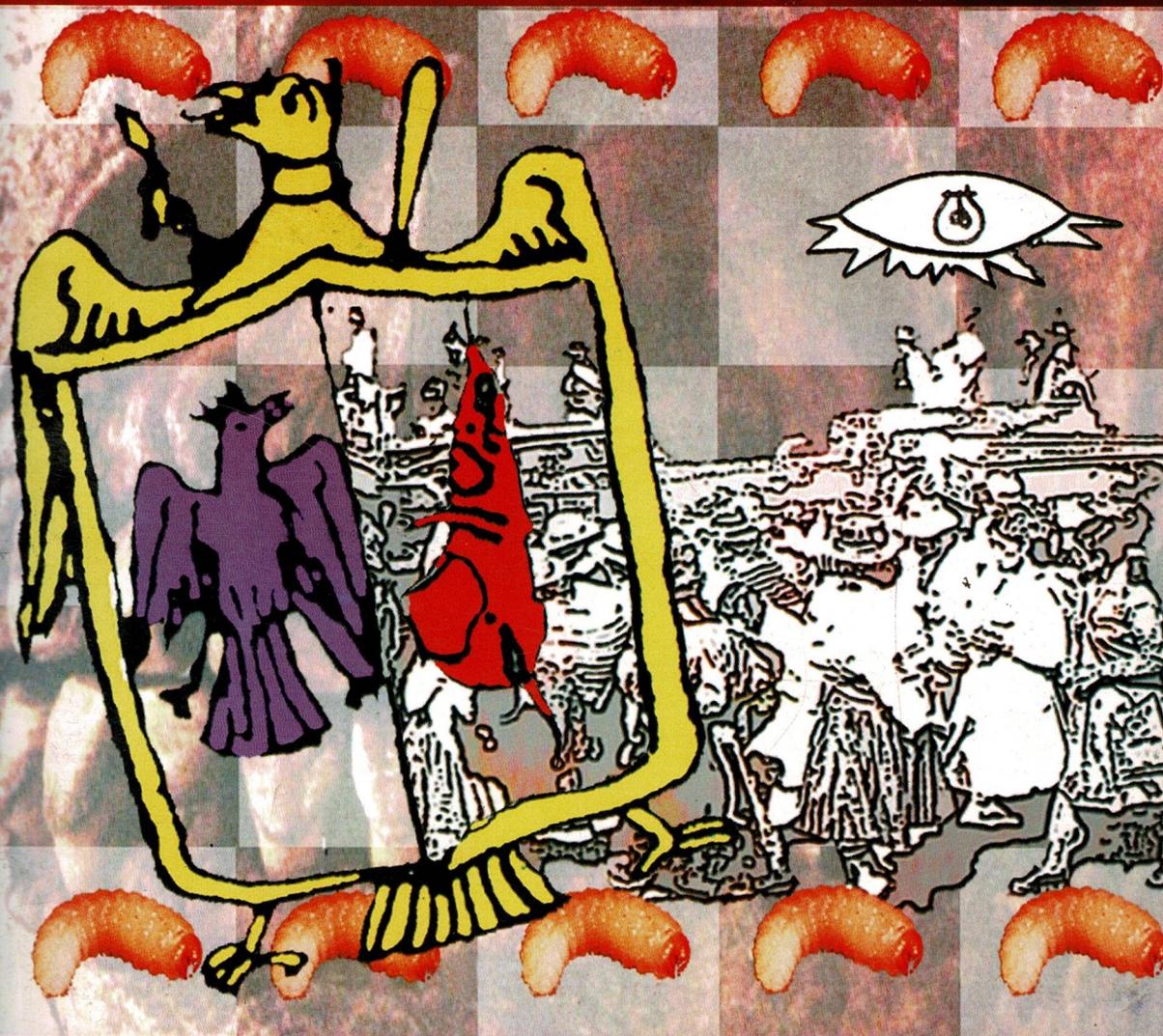


Ajos & Zapiros



- Literatura sobre el conflicto armado interno: ensayos / entrevista / cuento
- Crónica de una década subversiva ■ Pablo Guevara, in memoriam
- Poesía alemana contemporánea ■ Galeón de libros
- Orígenes del cuento decimonónico de horror en el Perú

Zurita / Colchado / Prochazka / Sumalavia / Timo Berger / Rabí / Barrientos

as & zs

Ajos & Zapiros



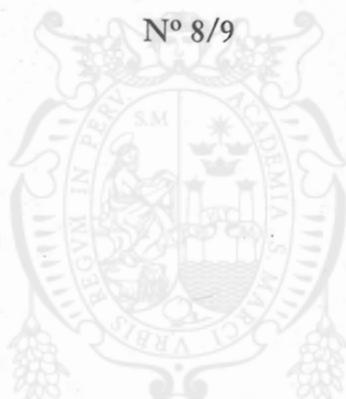


Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Nº 8/9



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

Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Directores

José Cabrera Alva
Agustín Prado Alvarado

Subdirectora

Frida Poma Escudero (Coordinadora General)

Comité Editorial

Claudia Berríos Campos (Coordinadora)
Américo Mendoza Mori
Lis Arévalo Hidalgo
Nehemías Vega Mendieta
Christian Bernal Méndez

Ilustración de carátula y viñetas interiores

A imagen y semejanza

Diseño de carátula y diagramación:

Igor Poma Escudero

Multimedia:

Igor Poma Escudero
José Cabrera A. / Frida Poma E.

© 2007, Ajos & Zafiros

Reservados todos los derechos.

Hecho el depósito legal N° 99-4740

ISSN 1684-7806

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

Correspondencia

Avenida Canadá 3847, San Luis, Lima 30 – Perú
Teléfonos (51-1) 358 8825 / (51-1) 799 7569 / (51-1) 898 11138

E-mail: ajosyzafiros@terra.com.pe

La revista de literatura *Ajos & Zafiros* es una publicación indexada a la MLA International Bibliography y a sus distribuidores (OCLC, Ebsco, Gale, CSA, ProQuest).

Agradecemos a Rossanna Alva por su colaboración con la edición de este número, así como a Patricia Colchado y a María Isabel Gómez por su colaboración con la zona de traducción.

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. Todos los textos publicados en *Ajos & Zafiros* son rigurosamente inéditos.



as & zs

Ajos & Zafiros
Asociación cultural y educativa para
el desarrollo de las literaturas peruanas

SUMARIO

PRESENTACIÓN		11
LA PIRA DE LOS SENTIDOS		
Dossier: 8 ensayos de interpretación de la literatura del conflicto armado interno en el Perú		
Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso	Santiago López Maguña	15
¿Literatura de la violencia política o la política de violentar la literatura?	Miguel Ángel Huamán	31
Violencia y crítica postcolonial en <i>Rosa Cuchillo</i>	Victor Quiroz	41
Identidad y diferencia: un acercamiento al conflicto armado de la década de los 80 representado en cinco novelas peruanas contemporáneas	Néstor Savedra Muñoz	55
Desentierros, des-identificaciones, desapariciones Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes	Luis Fernando Chueca	69
Interacción con los guetos. <i>Heterotopías y heterocronías en la gestación simbólica de la barbarie</i> desde la narrativa peruana breve de los 80	Alberto Valdivia Baselli	87
Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno	Percy Encinas Carranza	101
La Cantuta: poéticas del fragmento y el desecho	Victoria Guerrero	121
Entrevista: La violencia y el escritor: una entrevista con Óscar Colchado Lucio		141

El Huacrayo Óscar Colchado Lucio 155

COROS DE LA PIEDRA

Poesía

El ojo de cera... Violeta Barrientos 161

Las mujeres araña... Anna Pinotti 162

Heracles / Medusa Nehemías Vega 163

Moby Dick Marín (QEPD) ve sus grasas como países
flotando / Antonioni, Fellini Federico, Visconti filman
los países muertos / Y en la ventana el rostro de tu madre
gritándole a Dios que te perdone / Y todos vieron
entonces los países muertos / El nuevo estrecho Raúl Zurita 165

Narrativa

Pacientes Ricardo Sumalavia 171

El segundo reino Johnny Zevallos 177

Smisek en la casa Miró Enrique Prochazka 183

Psicología Daniel Soria 189

MIL LENGUAS DE DISTANCIA

Poesía alemana contemporánea

1. Poemas antologados por Timo Berger

«Las hijas de Freud» de René Hamann Susana Romano 195

«Gran cine» de Björn Kuhligk Ariel Magnus 196

«Artilería liviana» de Nikola Richter Cecilia Pavón 197

«La parte central de un poema» de Tom Schulz Nicolás Gelormini 198

«Parada» de Tom Schulz Timo Berger 200

«A los perros de Kreisau» / «Apéndice a los perros de
Kreisau» de Uljana Wolf Cecilia Pavón 202

«Visión <i>to go</i> » de Ron Winkler	Cecilia Pavón	204
«Ubicación» de Nora Bossong	Silvana Franzetti y Timb Berger	205

2. Otros poemas

«Idiomas previos» de Ulrike Draesner	Fabio Morábito	206
«A veces duerme junto a mí un poema» de Daniel Klaus	Patricia Colchado	208
«Abschied» de Cornelia Eichner	Patricia Colchado	209
«Balletteuse» de Maik Lippert	Patricia Colchado	210

OTROS ECOS HABITAN EL JARDÍN

Las máquinas de escribir tampoco arden. Testimonio sobre el <i>zeitgeist</i> cultural limeño de los ochenta	Javier Garvich	213
---	----------------	-----

FANTASMAS DE PAPEL

<i>Una noche de delirio</i> (1869): Una breve aproximación a los inicios del género fantástico y de horror en el Perú	Elton Honores Vásquez	227
Una noche de delirio	H. Feydeau	237

NOTICIAS DEL CORSARIO NEGRO

Recuerdo de Pablo Guevara	Alonso Rabí do Carmo	249
---------------------------	----------------------	-----

GALEÓN DE LIBROS

Rocío Quispe-Agnoli. <i>La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala</i>	Christian Bernal Méndez	255
José Watanabe. <i>La piedra alada</i>	Alberto Valdivia Baselli	257
Cecilia Podestá. <i>La primera anunciación</i>	Érika Rodríguez	261
Bruno Mendizábal. <i>Otras canciones</i>	Milagros Lazo	262

Grecia Cáceres. <i>En brazos de la carne</i>	Marie Jammot	264
Leonidas N. Yerovi. <i>Leonidas Yerovi. Obra Completa</i>	Christian Bernal Méndez	266
Mariela Dreyfus. <i>Pez</i>	José Cabrera Alva	269
Santiago Roncagliolo. <i>Abril rojo</i>	Victor Quiroz	271
Alonso Cueto. <i>La hora azul</i>	Irene Cabrejos	274
Miguel Ildefonso. <i>El Paso</i>	Claudia Arteaga	276
Fernando Iwasaki Cauti. <i>Mírame cuando te ame</i>	Lizbeth Katty Talledo Gamarra	279
Clemente Palma. <i>Narrativa completa</i>	Moisés Sánchez Franco	283
Mario Vargas Llosa. <i>Travesuras de la niña mala</i>	Jéssica Rodríguez López	285
Romy Sordómez. <i>Présago</i>	Moisés Sánchez Franco	286
José Carlos Yrigoyen. <i>Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen</i>	Érika Rodríguez	289
Eduardo Chirinos. <i>Nueve miradas sin dueño. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española.</i>	Allan Silva	291
Datos de los autores		295



PRESENTACIÓN

Un fantasma recorrió el Perú, el fantasma de la violencia política; desde los límites de la escisión, todas las letras se transformaron en abismo: hubo cuerpos que se quebraron, personas cuya lengua se transformó en esquirra; todos los ojos y los labios fueron de la muerte. Desaparecida fue la palabra porque ante el horror, el nombrar no puede ser sino el espejo de un alfabeto imposible. Como si no existiese sino una única fisura atravesando cada uno de nuestros cuerpos, las astillas de lo innombrable rasgaron todas las formas de la piel. Anudada a las aporías de la patria, la escritura implosionó en millares de ramas negras: todo quiso ser reflejo de ese rastro de sangre.

Con los ojos abiertos hacia esa edad de la violencia, *Ajos & Zafiros* articula su dossier central en «8 ensayos de interpretación de la literatura del conflicto armado interno en el Perú». El debate se ha iniciado, pero el delgado filo de lo que vivió nuestro país aún aguarda que las palabras nombren aquello que, en algún momento, el estremecimiento de la muerte no dejó nombrar. Atravesando el exilio del significado, se espera que las manchas que abolieron el territorio dejen de deslizarse en nuestra piel. Acaso la piel del texto nos devuelva a ese espejo donde se acaban los espejismos. Acaso hemos de intentar articular lo que solo fue un mapa simbólico de fragmentos en cada resquicio de la piel. Una entrevista con Óscar Colchado Lucio nos aproxima a las aristas de esa época violenta, que él ha recreado en su obra y a partir de la cual nos ofrece un cuento inédito, mientras que nuestra zona de crónicas, *Otros ecos habitan el jardín*, termina de configurar el panorama de esa década flébil.

Nuestro espacio *Fantasmas de papel* ausculta los inicios del género fantástico y de horror en la literatura peruana, mientras que en *Coros de la piedra*, la poesía se enciende desde Raúl Zurita hasta los pliegues del novísimo Nehemías Vega y la narrativa va desde Prochazka hasta Johnny Zevallos. *Mil lenguas de distancia* se refracta en traducciones de poesía alemana última, en tanto que nuestro *Galeón de libros* fluye entre las aguas de lo publicado en tiempos recientes. *Noticias del corsario negro* rinde homenaje a nuestro

recordado Pablo Guevara y las imágenes de este nuevo número están a cargo del colectivo «A imagen y semejanza» que rastrea lo acontecido en esa época de guerra interna.

Una vez más, el nombrar es la vigilia alada de lo que más allá del nombrar mismo permanece, una vez más, hemos de ir en pos de la quimera íntima de nuestra sensibilidad; más allá de las fracturas y desde las fracturas, más allá de la diáspora entre ensayo y creación, como un mismo fuego instintivo que desde la letra permanece, se transforma en página inscrita y nos rasga la piel.



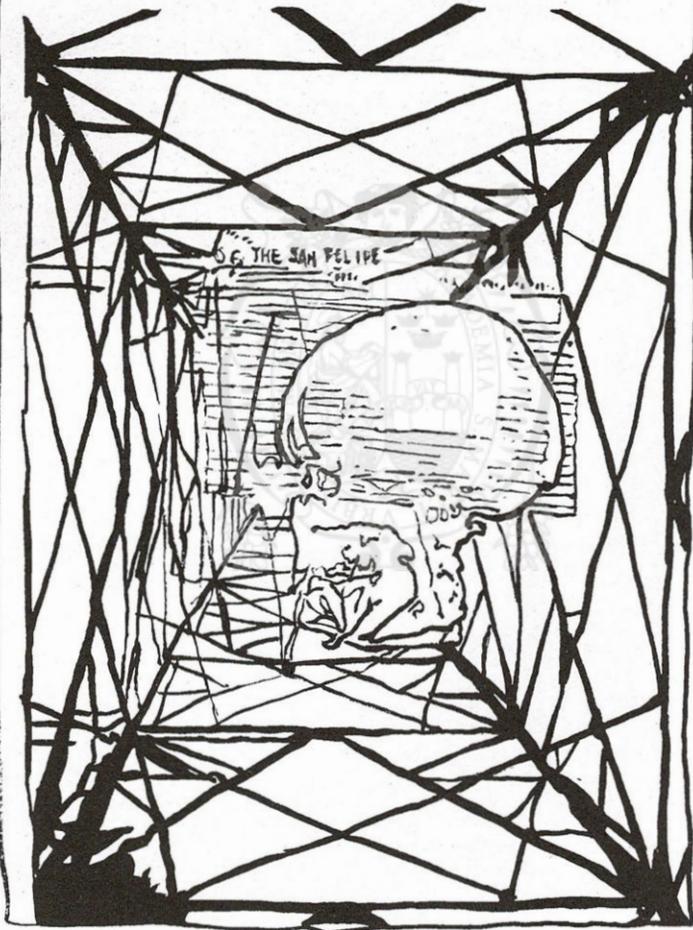
La pira de los sentidos



as & zs

Departament d'Història i Geografia
Universitat de Zaragoza

DEL ORIGEN DE LA VIOLENCIA
IMAGEN/PLAGA



PODER Y COMPROMISO EN EL DISCURSO DE SENDERO LUMINOSO

 **Santiago López Maguiña**

EL PODER NACE DEL FUSIL

El conflicto armado interno que viviera el Perú durante la década de los ochenta, principalmente, es un evento cuyos efectos aún persisten, es más, todavía constituye una presencia latente. Se halla marcada en los cuerpos y en los sujetos, y los sigue marcando. La presencia del conflicto, desde este punto de vista, no sólo aparece en las fantasías temibles, según las cuales los terroristas continúan al acecho y pueden volver a intervenir con sus coches bomba y con sus ejecuciones selectivas, sino en su referencia repetida a la hora de hacer diagnósticos sociales y proponer medidas políticas. Desde luego, las marcas de la guerra son llevadas por los damnificados, por las víctimas y los mismos victimarios. Pero se hallan inscritas sobre todo en el imaginario colectivo. La guerra es una herida todavía no suturada. Parte de ello son las narraciones, cuentos, novelas y poemas que se ocupan del evento de la guerra y de sus consecuencias.

El evento del conflicto armado no es un acontecimiento único, sino formado por diversas acciones e incidentes que pueden esquematizarse. En ese horizonte, la categorización del poder en el discurso de Sendero Luminoso es uno de los elementos más importantes que en este ensayo nos proponemos examinar. En la orientación de Sendero, el poder es una potencia de dominio que nace del poderío de las armas. Los militantes de esa organización repetían a menudo la frase de que «el poder nace del fusil», atribuida a Mao Tse Tung. Abimael Guzmán, el presidente Gonzalo, líder del grupo terrorista, y sus seguidores la usaban asimismo como epígrafe de sus discursos. Pero la frase no debe tomarse literalmente. El fusil del que nace el poder es, precisamente, un componente de la violencia, que mantiene con esta una relación tipo sinécdoque. Es la parte que está en lugar del todo. La violencia de ese modo aparece como una categoría

más amplia, que incluye a las armas de fuego y a otros, muchos, medios de destrucción, de control y de disuasión. Uno de esos elementos significantes son las bombas y los coches bomba, extensamente expresivos e intensamente afectivos, por sus consecuencias eufóricas. Las bombas hacían vibrar de entusiasmo el alma de los subversivos, tal vez de la misma manera que lo hace la quema que explosivos de menor intensidad en los pobladores de las regiones andinas durante sus fiestas cívicas y religiosas.¹ No debemos olvidar que entre las armas se encuentran asimismo medios premodernos, o como en el decir de Mario Vargas Llosa, medios bárbaros o primitivos; tal es el caso de las piedras, los mazos y los machetes empleados en las ejecuciones, sobre todo los que hacen intervenir al cuerpo propio de modo inmediato. Las ejecuciones individuales y en masa, en ese sentido, son parte del conjunto de la violencia, tal como los castigos y la imposición de normas y leyes.

El universo de la violencia es, como se ve, heterogéneo, pero el fusil es el significativo más representativo; más que las bombas, a pesar que la fuerza destructiva de estas es mayor. Entonces, ¿cuál es la razón por la que el fusil resulta siendo la figura significativa por excelencia? De hecho, el fusil es un arma individual, respecto de la bomba, que tiene rasgos más colectivos, considerando la relación de posesión y de permanencia que establece con su usuario. Una bomba, de acuerdo a estos criterios, es un arma no individual. No es poseída de manera exclusiva. No es dada a un sujeto para que la use y la cuide. ¿En qué medida ese rasgo de individualidad en su uso y en la responsabilidad de su mantenimiento hace del fusil el parangón de la violencia? Quizás el motivo se halle en el compromiso que portar esa arma implica para quien la lleva. Tomar las armas y, en este caso, tomar el fusil significa, en primer lugar, haber asumido el principio ideológico de la necesidad de la revolución democrático-popular y de los medios violentos que se suponen indispensables para llevarla a cabo. De modo que portar un fusil indica, para el sujeto y para los otros (es decir, para el Partido, para los compañeros, para el pueblo y para los enemigos), haber tomado la decisión de ser parte del Ejército Guerrillero Popular, brazo armado del Partido Comunista del Perú. El fusil, de hecho, representa lo que es, un arma de fuego de uso personal, pero, en segundo lugar, y de una manera no menos importante, representa un compromiso individual.

Hay que añadir a esos rasgos distintivos otra propiedad significativa: la potencia destructiva que se presume, respecto, en este caso, a armas menos potentes como son los machetes, los picos, las hachas (también instrumentos agrícolas), los cuchillos, los mazos, las piedras, etc. Con relación a estas últimas, el fusil muestra una diferencia técnica: es más eficaz. Permite la destrucción de blancos situados en puntos más distantes con relación al centro de referencia en que se sitúa el fusilero. No puede dejar de advertirse, por otro lado, que el fusil hace de la destrucción y la muerte, a la que puede dar lugar, un acontecimiento más impersonal e incluso menos descarnado. Con las armas de mano, el sujeto que menoscaba a sus víctimas se pone en contacto inmediato con

ellas: las toca, hunde, por ejemplo, el puñal en sus cuerpos, las aplasta, etc. Mario Vargas Llosa insinúa, con respecto a este rasgo, que las armas de fuego y las armas de mano se diferencian sobre el eje de la oposición Civilizado vs. Salvaje, que es homóloga en su discurso a la oposición Moderno vs. Arcaico (Vargas Llosa 1990). Las armas de fuego son signos de civilización y de modernidad, en tanto que las armas de mano lo son de salvajismo y de antigüedad. Es seguro que este mismo pensamiento corriera en el imaginario senderista y las armas de fuego fuesen ubicadas en la categoría de lo moderno, aunque no compartieran con el escritor exactamente la misma concepción de modernidad ni de civilización. Las armas de fuego expresan con relación a las armas de mano, ideas y estados de ánimo de progreso, categoría esta última que, desde el punto de vista de liberales y de comunistas, es encarnada por figuras que integran el universo de la técnica y la industria, que incluyen instrumentos y artefactos que facilitan el dominio de la naturaleza. Esquemáticamente, sería válida también para el pensamiento de Sendero Luminoso la ecuación semisimbólica: *técnica industrial : técnica artesanal :: modernidad : tradición*.

El fusil y con él las armas de fuego en general, como significantes de la modernidad, son igualmente significantes de una fuerza cuantitativamente más concentrada que las armas de mano o de la falta de armas lisamente, que equivale a la fuerza del pueblo o de las masas, y que en el imaginario del marxismo maoísta de Abimael Guzmán es una fuerza revolucionaria.

A través de las armas de fuego se transmiten y condensan una serie de contenidos, cuya articulación es conveniente realizar. Antes nos queda un punto que considerar, las armas de fuego, cuya presencia instrumental tiene para Sendero Luminoso una importancia tan intensa que su ausencia material es simulada (intentan ocultar su falta mediante un engaño). Esas armas se ubican entonces en la dimensión del parecer, que es la dimensión de la extensión material de las presencias, en el lenguaje de la semiótica tensiva, bajo cuyas categorías vamos a examinar sus posiciones significativas y, entre ellas, la del fusil en especial, en el horizonte perceptivo de Sendero Luminoso, ubicado en posición de centro de referencia.

En algunos pasajes de las novelas que sobre el conflicto armado se han publicado, se descubre que en ocasiones las armas que llevan los guerrilleros de Sendero Luminoso son simulacros de madera. Obviamente, la intencionalidad de la simulación es engañar a los antagonistas, pero, al mismo tiempo, es crear una ilusión de poderío para los mismos portadores. Es decir, asegurarse que por ello serán vistos como fuertes y, además, creer verse a sí mismos con algún grado de supremacía armada. De esa manera las simulaciones de armas de fuego, más allá de su sustancia, de su constitución material, son figura o expresión visual de fuerza destructiva y de dominio. Puro símbolo en este caso, que tiene significado aun sin mantener relación con una correspondiente materia; cuya significación,

en otras palabras, no nace de su conexión con una sustancia, sino de su posición en una configuración determinada, esto es, de su vinculación temática con otras figuras. En este sentido, el fusil, entre las armas de fuego, por su carácter individual, por su simplicidad mecánica y su carácter moderno, es destacado en el discurso de Sendero Luminoso como la figura más representativa, como el mejor ejemplar de poderío efectivo. Por lo tanto, es percibido eufóricamente como un valor de fuerza y, también, cuantificado como una presencia concentrada. Así pues, el fusil, arma de fuego por excelencia, impone de esta manera su presencia sobre las otras armas, al mismo tiempo que se impone a otros medios, principalmente la palabra, capaz de convencer y de persuadir.

El bien precioso del nuevo orden económico y político al que aspira Sendero Luminoso, que presupone la certidumbre de saberse conductor de las clases revolucionarias (por ser el poseedor del arma teórica para lograr tal fin: el marxismo-leninismo, pensamiento Mao Tse Tung, continuado por el pensamiento Gonzalo, fiel intérprete y genial continuador en el Perú y América de esta teoría), no se logra sólo a través de la persuasión y la seducción de quien se considera la clase destinada a hacer la revolución, o de la clase que en un país como el Perú, semifeudal y semicolonial, es la fuerza principal de la revolución democrática-popular (es decir, el campesinado), sino también mediante la compulsión de la violencia. Esto se da, en primer lugar, por medio de la exhibición de las armas; la sola presentación de estas tiene un sentido intimidante, tentador y provocador; con ellas se desvaloriza al enemigo y a las propias fuerzas de sustento. Una vez descartada la actividad persuasiva como medio de convencimiento y de transmisión de conocimientos, Sendero Luminoso hace saber con la exhibición de las armas que nada es superior al poder revolucionario que ellas materializan, pues por su intermedio será posible la primera fase necesaria de toda revolución, la destrucción de todo lo viejo y podrido del régimen semifeudal y burgués burocrático. Con las armas, por fin, se provoca al contrincante, haciéndole saber que no tiene el poder suficiente para vencer.

En segundo lugar, mediante la exposición visual y sonora de las armas y su uso directo, Sendero Luminoso es capaz de aplicar sus principios de orden, sin consultarlos con quienes serán sus destinatarios. En este sentido, las armas sostienen la convicción de que su saber no sólo es superior a cualquier otro, sino de que es irrefutable. Para Sendero Luminoso el marxismo es una ciencia que tiene la aptitud suprema de proporcionar, de modo incuestionable, todas las respuestas a todas las preguntas, aunque no sea muy convincente por sí misma. Cabe, sin embargo, que haya conflicto y contradicción entre militantes. En el interior del partido se libra una lucha ideológica entre dos líneas: la línea revolucionaria y la línea reaccionaria, aun cuando sea una lucha en la que forzosamente triunfa la tendencia que tiene la perspectiva correcta, la revolucionaria, encarnada por el líder que nunca se equivoca, y que los derrotados deben acatar. Siempre hay debate en el partido, siempre se convoca a los militantes a participar en las discusiones y se organizan asambleas y congresos para tomar decisiones, pero en todas las ocasiones se aprueban las tomadas por el Comité Central, las cuales siempre emanan del presidente

Gonzalo (nombre de guerra de Abimael Guzmán), personaje dotado de suma capacidad de conocimientos y visión. Sin embargo, estos conocimientos y esta visión que no son suficientes para calar en la conciencia de todo el mundo; sólo lo hace, en unos pocos que, a su vez, tienen el don cognitivo, aunque también corporal, que les permite acceder y asimilarse a ese saber.

En *Rosa Cuchillo* (1997) de Oscar Colchado Lucio, el comandante de una columna guerrillera narra de este modo la aparición de Sendero Luminoso:

La tierra había demorado diez, quince mil millones de años, compañeros, para llegar a la luz que era el Partido Comunista del Perú dirigido por el pensamiento del camarada Gonzalo (...). Durante el incanato existieron ciertas tiranías y por eso habían perdido ante los españoles. (...). Luego éstos, los españoles y sus descendientes (...) se apoderaron de las tierras de los naturales, hasta que en 1980 un sol rojo iluminaba el planeta, y ese es el Partido, que iba a iniciar el largo camino de la liberación. Pues en la China de Mao Tse Tung (...) había durado veinte años; aquí continuaría hasta las últimas consecuencias a fin de consolidar la República Popular de Nueva Democracia sobre las ruinas del Perú actual. Iban a abatir (...) el capitalismo burocrático y el semi-feudalismo (105).

Es un discurso en el que no se narra un proceso de sentido cíclico, sino la historia evolutiva y progresiva del mundo que tiene dos fases: una caracterizada figurativamente por las sombras, que expresan el estado de sujeción de las clases explotadas por parte de las clases explotadoras, y otra caracterizada por la luz que expresa la liberación. La luz que estalla, brilla, alumbrando es una presencia cuya fuente de irradiación es el Partido; y además de expresar la liberación de la explotación y la opresión de unos sobre otros, lo que equivaldría a la igualdad y la solidaridad de todos con todos (luz : sombras :: liberación : sujeción), expresa al mismo tiempo el saber, la ciencia, cuya única concreción es la del marxismo-leninismo, pensamiento Mao Tse Tung, pensamiento Gonzalo. La relación entre luz y saber, propia del renacimiento y del iluminismo, es correlativa de la relación sombra e ignorancia (luz : sombra :: saber : ignorancia), como es bien sabido, y se asocia con otras correlaciones simbólicas; por ejemplo, con la ceguera como expresión de ignorancia, opuesta a la visión como expresión de saber (visión : ceguera :: saber : ignorancia). Esta visión, que se opone a la alucinación —un obstáculo que distorsiona la realidad—, es la capacidad para ver rectamente la realidad (visión : alucinación :: realidad : ilusión), siempre y cuando la visión se halle determinada por el pensamiento Gonzalo y todos sus antecedentes y fundamentos.

La luz de la liberación es manifestación que no cubre la tierra de inmediato, sino en un largo proceso. Su progresión, sin embargo, no comporta un movimiento de iluminación que se desarrolle de un estallido hasta el alumbrado pleno y definitivo; es, más bien, un estallido que transita al alumbrado de un modo inmediato, pero sin alcanzar las conciencias de todo el mundo en forma mecánica. Las tinieblas de la ignorancia moran en la conciencia de la mayoría de un modo resistente, debido a la fuerza de las ideologías retrógradas,

conservadas gracias a la violencia de las clases dominantes, a través del ejército y la policía y de sus instituciones políticas, educativas y religiosas, encargadas de sembrar creencias y sentimientos de sumisión. La violencia por eso, en vez de la persuasión y la educación, es el medio más eficaz para encender y mantener la luz de la liberación, que brilla en la conciencia de los militantes gracias al pensamiento Gonzalo, síntesis y superación del marxismo-leninismo, pensamiento Mao Tse Tung.

Sendero Luminoso, sin embargo, sostiene que las masas explotadas reúnen las condiciones necesarias para participar en la subversión revolucionaria, por la posición económico-social que ocupan en el proceso de producción. A pesar de ello, son fuerzas que necesitan de una dirección (jefatura en su lenguaje), de un grupo de dirigentes que la propia lucha determina y selecciona, los cuales constituyen el Partido y dentro de él al Comité Central, del cual a su vez surge la jefatura, el líder supremo, dotado de unas capacidades excepcionales que lo distinguen de todos los demás, en términos de saber, de poder y de creer. Él no solo es quien ha asimilado del modo más óptimo el marxismo-leninismo, pensamiento Mao Tse Tung, sino que cuenta con los mejores medios intelectuales para aplicarlo y desarrollarlo. Esa competencia, lógicamente, se percibe como una poderosa fuente de luz y como una capacidad visionaria, soberana, insuperable, magnífica y hasta todopoderosa, que se transmite al Partido y que «tiene mil ojos y mil oídos» cuando se trata de vigilar a los militantes y a la población liberada. Se trata de un saber que al mismo tiempo es sólido, amplio e intenso, de una intensidad que nunca decae o declina; por eso, se lo identifica con un faro poderoso. La luz que alumbra de un modo constante, infinito, desde lo alto y de modo orientador es la principal figura con que se expresa ese saber. Hay que señalar, sin embargo, que también se trata de un saber que emana de las masas oprimidas y, en tal medida, tiene un contenido colectivo. No obstante, es un saber que se va consolidando y concentrando a medida que se individualiza y se encarna en el líder; en efecto, el líder es el cuerpo en el que el saber se hace carne, tornándose de esa manera en su fuente. El saber tendría, entonces, una primera fuente en las masas, con una presencia difusa y débilmente intensa, que apunta al líder como su blanco afectivo. Una vez alcanzado y elegido el cuerpo del líder por la práctica revolucionaria de las masas y por la historia, operando como controles de los afectos revolucionarios, aquél se convierte en fuente orientadora y control de las fuerzas revolucionarias (el campesinado y la clase obrera). Faro y guía, que no solo fija los trayectos para llegar a la meta, la toma del poder y la instauración de un nuevo orden, sino que precisa los contenidos del objetivo final.

Las masas depositan en el líder su saber y le proveen de un poder absoluto, pero no a causa de una decisión arbitraria, sino de una necesidad y de una ley histórica y natural: un saber y un poder reguladores y determinantes que se sustentan en un proceso de selección natural. En esa posición y con esas condiciones, el líder aparece como un actor que ve y siente por las masas, más de lo que ellas podrían ver y sentir. Se presenta entonces como su cerebro (órgano de las funciones intelectuales) y como su corazón (órgano al que se atribuye figurativamente la sede de las funciones afectivas).

El desempeño y la identidad del líder en el discurso del Partido Comunista del Perú, conocido como Sendero Luminoso, tienen un contenido modal que no es únicamente de orden cognitivo. También se encuentra dotado, por supuesto, de un valor modal de carácter político; el líder tiene un "poder-hacer" que concierne a la capacidad de decisión y de valoración. El Partido tiene una organización piramidal en la cual se sitúa al Comité Central y a la Jefatura en la cúspide, que es la posición que hace de los actores ubicados en ella verdaderos sujetos de la acción, en la medida que ella se rige por una toma de decisión, la cual es una asunción ética. Esta asunción en el discurso de Sendero Luminoso supone un antagonismo entre un creer y un saber, entre las creencias impuestas en los individuos y en las masas como consecuencia del estado de sumisión (explotación y opresión) que sufren ellas. Estas son creencias referidas a la inalterabilidad de la historia, a la subordinación inevitable de unos hacia otros, de los trabajadores respecto de los patrones, y el saber referido al cambio, al hecho ineluctable de la liberación. Se trata, por lo que se ve, de una confrontación que tiene una resolución prevista, en la que necesariamente termina imponiéndose el saber. De todos modos, en el imaginario senderista, la consecuencia anticipada pasa por un enfrentamiento con las creencias de las clases dominantes injertadas en la mentalidad de las masas.

En el caso del líder, la lucha se desarrolla en un terreno estrictamente intelectual y aunque se despliega como una disputa intensa y plagada de obstáculos y pruebas difíciles (las viejas creencias tienen un arraigo muy fuerte en el ser de todo individuo formado en el sistema semifeudal y capitalista burocrático), el saber termina por imponerse a causa de su propia fuerza cognitiva (lo explica todo con irrefutable corrección), pero también a causa de las propias disposiciones excepcionales del líder, que lo hacen un ser preparado para la toma de conciencia que le permite encontrar en el marxismo-leninismo, pensamiento Mao Tse Tung, el saber supremo. Además, y de una manera no menos importante, contribuye al triunfo del saber la práctica revolucionaria de las masas (determinadas estas por su condición de explotadas y de oprimidas), de la cual ese saber emana. Hay lucha, con todo, pero una lucha desigual, puesto que la ideología revolucionaria es para las masas, sugestivamente más poderosas, como para el líder, cuya excepcionalidad se funda, entre otros rasgos, en la capacidad de interpretar lo que las masas desean.

Hemos insistido en señalar que el poder de decisión con que el líder cuenta proviene de un saber que se impone de una manera ineluctable sobre las creencias hegemónicas del viejo orden. Ha de precisarse, aun más, que la fuerza de sus determinaciones y modificaciones se encuentra regida por una voluntad, dirigida por el propio saber, lo que hace de él un predicado de sí y, en consecuencia, a la vez actante. Un predicado que se actúa por su propia fuerza, lo cual lleva a plantear, entonces, que lo hace por su propia decisión. ¿No es este modo de percibir el saber una forma de hacer de él un fetiche, un objeto capaz de actuar por su propia determinación, de la misma manera en que lo hace el dinero, según Marx, en el modo de producción capitalista? El saber, en efecto, puede moverse por sí

sólo, no siendo conducido y modificado por ninguna instancia distinta; es potencia que evidentemente sí tiene el poder de orientar la actuación de otros actores, predicándolos como sujetos de saber y dirigiéndolos como sujetos de deseo. Así conduce la actuación de la jefatura (liderazgo), mediante el hecho de su calificación, y en ese movimiento por la intervención voluntaria del propio saber, que más allá de instaurarla como sujeto, previamente la ha elegido para ese fin. En el horizonte de lo que podría ser la teoría general del Partido Comunista del Perú, los sujetos son criaturas cuya actuación responde a las determinaciones del saber obrero que se expone y sintetiza en el marxismo-leninismo, pensamiento Mao Tse Tung, pensamiento Gonzalo.

Sin embargo, se sostiene, al mismo tiempo, que el saber es consecuencia de la historia, que es la historia de la lucha de clases. Existe, por lo tanto, una instancia distinta y superior que lo determina. En efecto, es cierto, en el discurso del Partido Comunista del Perú, la lucha entre clases antagónicas es la que hace posible los cambios históricos. La actuación concreta de los actores colectivos, de acuerdo a la posición que ocupan en la contienda, sea como fuerzas liberadoras o como fuerzas conservadoras, es la que da lugar tanto a las creencias de que el orden social vigente es inmóvil, es eterno, como al saber de que tal orden, como todo lo material, es transitorio y cambiante. La historia en esa perspectiva es el destinador último de todo hacer y de todo ser en el mundo y más aun en el universo, incluso podría decirse de toda la cultura y de toda la naturaleza, porque también esta depende de la historia, esto es, de la contradicción entre tendencias naturales antagónicas e irreconciliables, puesto que siempre habrá una que domine y destruya a la otra para que haya movimiento. No obstante, tal percepción de la historia no es posible, sino gracias al saber que lo hace posible. Ciertamente, es un saber que procede de la historia, de la lucha de clases, pero ésta no puede descubrirse como la causa eficiente de todo lo existente, sino gracias al saber. A pesar de su toma de posición materialista, la ideología del Partido Comunista del Perú presenta de acuerdo a lo dicho, sin salirnos de su lógica discursiva, un carácter idealista.

El líder, elegido por la lucha de clases, esto es, por la práctica histórica de las masas explotadas y en especial por la clase obrera, y elegido por el saber que captura el verdadero sentido del devenir histórico, se muestra, en primer lugar, como paradigma o como parangón de la sabiduría. En él se concentran los conocimientos (tiene el instrumento para alcanzar tal nivel) con una fuerte intensidad. Él posee la capacidad de aprehender la unidad de lo diverso y un sentido de perspectiva, que hacen difícil o imposible que cometa errores. Por eso de él nacen los análisis, las caracterizaciones, las directivas correctas e irrefutables. Es fuente y destinador de todas las actuaciones del Partido Comunista del Perú y, en un horizonte más amplio, de las masas oprimidas que bajo su dirección luchan por su liberación. Su condición ejemplar y suprema, sin embargo, no lo excluye de tomar decisiones propias de cualquier hombre. A él le corresponde, en primera y en última instancia, decidir lo que tiene o no tiene que hacerse para lograr el triunfo. Pero como todos los demás militantes también ha hecho una elección inicial. Ha elegi-

do dedicar la vida a la lucha por la revolución, lo que presupone la subordinación de toda otra actividad, de todo otro proyecto, de todo otro deseo. Tal subordinación no es asumida como un sacrificio: no es un acto de renuncia. La elección, en cambio, comporta la entrega exclusiva a la militancia política que constituye una dignidad superior y que conlleva un goce de intensidad inalcanzable, un goce supremo. El militante se hace parte de la cadena de causas y efectos que constituyen la historia. Se incluye en el proceso cuya meta segura será la instauración del comunismo como un ser de existencia transitoria o pasajera, pero funcional y significativa en esa dinámica. Es más, se incluye en él con la certidumbre de que las masas, sujeto de la historia, son invencibles e indestructibles, aunque integradas por individuos que van a perecer, entre los que se encuentran los militantes del partido que las guía, y que probablemente no disfruten de las dichas del triunfo final. Tal certidumbre, confianza o fe no es sólo un sentimiento de convicción, sino a la vez de valoración que tiene dos componentes: uno que glorifica a las fuerzas y a la voluntad de las masas, y otro que pondera la vida individual en cuanto se dedica a la lucha revolucionaria, lo que significa ponerla a su servicio, ponerla en riesgo. Para Jacques Fontanille el riesgo es una actuación característica de un sujeto que intenta revalorizar el objeto o los objetos que posee por demás a causa de que su afecto por ellos es muy bajo.² El militante del Partido Comunista del Perú es precisamente un actor que pone en riesgo su vida para valorizarla en la lucha. Podría decirse que, en su caso, la vida cobra valor desde el momento en que la muerte se hace potencial. No una posibilidad entre muchas, sino la principal posibilidad a la que se enfrenta. Posibilidad, por otro lado, cuya realización hará del sujeto un héroe, un ser por siempre superior, inscrito en la memoria de las masas.

COMPROMISO

El compromiso con la revolución equivale a la asunción de la lucha, que presupone la consideración de que la vida cobra valor únicamente si se la pone en riesgo. Un texto de Miguel Gutiérrez (1988) sobre Abimael Guzmán nos permitirá introducirnos en el imaginario senderista sobre el compromiso y la toma de posición que presupone al respecto:

¿Qué (...) se puede decir de Abimael Guzmán? (...) Entrega absoluta de su vida a forjar el partido sobre bases seguras ideológico-políticas y en función de llevar adelante la guerra revolucionaria (...) su trabajo paciente y anónimo a lo largo de veinte años, su indiferencia frente a la fama barata por la que se desviven tantos intelectuales, y una vida austera, muy austera, todo este comportamiento, toda esta actitud configura a un intelectual diferente, de nuevo tipo, abrasado por una única y absoluta pasión —llama, fuego, hoguera, lumbre— combustionada por el desarrollo crítico y radical del pensamiento.

Yo lo conocí (y ahora lamento no haberme acercado más a él, no haberme hecho su amigo) entre el 68 y el 70 cuando trabajaba como profesor de literatura en la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Guzmán había dejado de trabajar en esta universidad algunos años

y de pronto corrió el rumor de que Abimael Guzmán retornaba a Huamanga para reincorporarse a la plana de profesores. Apenas llegó empezó un recargado ciclo de conferencias. Algunos, oí, lo llamaban «el Tigre» y otros Puca Inca (Inca Rojo) y vi como alumnos y profesores corrían atropelladamente para encontrar lugar en el auditorio donde daría la charla (...). Recordé a Porras cuando en su último año de vida, sin ningún horario –era Canciller o Presidente del Senado– anunciaba que iría a dictar clases; aquel día se suspendía el dictado de otros cursos pues todos querían escuchar al «maestro» Porras: pero lo que yo veía ahora aquí era mucho más masivo y el entusiasmo de otra naturaleza. Yo como buen intelectual petulante e irreverente me abstuve de asistir a sus cursillos y conferencias. Había conocido en Lima directa o indirectamente a toda la intelectualidad peruana; eran intelectuales brillantes, llenos de confusión, no carentes de imposturas y con grandes rivalidades entre sí, pero su mayor vicio era el individualismo. ¿Qué cosa nueva, pues, podía enseñarme este profesor de provincias? Pero fue la literatura, la novela, lo que me empujó a escucharlo: por cierto fui cargado de prejuicios y escepticismo, sin embargo, me dije, la experiencia me resultaría gratificante porque acaso podría servirme de su figura para la creación de algún personaje de ficción. Desde luego, llegué a la mitad de la conferencia, con un auditorio totalmente repleto. Yo detestaba (hasta ahora detesto) la demagogia y el academicismo. Pero apenas pude acomodarme de pie y prestar atención *me sentí sobrecogido* por una forma de exposición desconocida para mí; no había nada de demagogia ni de *fatuidad* academicista y mucho menos *histrionismo* en los gestos y la voz. Pronto comprendí que el suyo era un pensamiento situado, con una definida posición de clase. Su discurso que apelaba a la razón, antes que al sentimiento, era incisivo, irónico, sarcástico, y me hizo recordar a Lenin y a Engels en su *Ludwing Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. Y asimismo, sin caer en la banalización, tenía la virtud de hacerse comprender; después lo escuché hablar en el local del Frente de Defensa del Pueblo para un auditorio de masas pobres que tenían sus casuchas en las laderas de los cerros, e igualmente Guzmán llegaba a ellos sin ninguna dificultad y después supe que también a los muchachos y muchachas púberes y adolescentes les hablaba abriéndoles la inteligencia a los problemas del Perú y el mundo. Otra característica que observé fue que sus exposiciones tendían al esclarecimiento ideológico; no se contentaba, pues, con abordar y resolver un problema o exponer la doctrina de Mariátegui o a explicar las leyes de la contradicción, sino que sacaba conclusiones prácticas que servirían a sus auditores –sea cuales fueran su condición social– para sus luchas cotidianas. Desde entonces lo observé atentamente. Era hombre de modales correctos, pero jovial, muy asequible y capaz de gozar de un buen chiste (...). Pero esta era la parte visible y legal de la vida de Guzmán, (...) había la otra, la más importante, la dedicada al Partido. De esa dimensión de su vida sólo dispongo de testimonios indirectos. Tenía, me dijeron, una gran resistencia física para presidir sesiones que duraban de 2 a 5 días. Otra característica: escuchaba atentamente cada una de las intervenciones y apuntaba las ideas centrales y cuando al fin todos habían intervenido, Guzmán saludaba y felicitaba a todos los compañeros por el trabajo realizado, luego empezaba a analizar cada una de las ideas o, más bien, los conjuntos de ideas, y era duro y estricto en fustigar racionalmente las ideas erróneas e implacable cuando estas ideas configuraban una línea distinta a la sancionada por el CC del PCP. Una sola vez coincidimos en una reunión. Yo le hablé, recuerdo, del único tema que vitalmente me interesa: de literatura. Me escuchaba con atención, de tanto en tanto me pedía mi opinión de tal o cual autor de novela, pero, de pronto, me interrumpí, y le

dije que había escuchado algunas de sus exposiciones que eran excelentes, lúcidas, etcétera, que revelaban una inteligencia superior y sólida, etcétera, pero con todo tenía una duda frente a él: ¿Daría el gran salto? Guzmán me clavó la mirada penetrante que posee; me dijo: ¿Qué es lo que quiere decir? Lo que usted ha oído, le respondí terminando de beber mi vaso de cerveza, quiero decir, ¿será capaz de dar el gran salto, abandonarlo todo, como usted postula, e iniciar la revolución mediante la guerra popular? Guzmán sin sonreír, me devolvió la pregunta: ¿Y usted qué piensa? Le dije: ¿Quiere que le sea franco? Diga lo que piensa, no tema ofenderme. La verdad es que dudo. Usted es doctor y a mí no me gustan los doctores. Por eso dudo. Me es difícil imaginarlo caminando por estas montañas y punas y bajando las grandes hondonadas.

Y ésta había sido una de las grandes equivocaciones de mi vida. Pero me alegro de haberme equivocado, pues si Abimael Guzmán y el camarada Gonzalo son la misma persona, entonces quien viene dirigiendo este gran acontecimiento histórico es un hombre de inteligencia superior, de voluntad y disciplina inquebrantables, y que si los militantes aceptan su liderazgo no lo hacen por imposición autoritaria, sino por la corrección de su pensamiento y la coherencia entre el ser y el pensar.³ (260-263)

El texto narra principalmente el encuentro de un escritor, de un literato peruano con Abimael Guzmán. Es un intelectual perteneciente a las más altas esferas del pensamiento nacional y está dotado por eso de un alto rango y una autoridad encumbrada. Es un sujeto que tiene las características estereotípicas, vistas desde la perspectiva de un militante leninista-maoísta, propias de los intelectuales, lleno de «imposturas» y cuyo «mayor vicio es el individualismo». A la vez es un sujeto que tiene la potestad de realizar valoraciones, que tiene el poderío de un juez, la capacidad de un crítico para dispensar méritos.⁴ Y por esas condiciones es también un personaje vil, pretencioso, egocéntrico, egoísta. La presencia a la que dedica principalmente su mira es hacia sí y es en ella en la que concentra su captación. Su sí mismo es lo primero, sus ideales y las imágenes con las que se identifica. Es centro del mundo al que dirige su atención y al que ubica como blanco de información y conocimientos. Todo otro mundo le es indiferente o le resulta poco atractivo. El intelectual limeño presta atención a lo que forma parte de su esfera y apunta a ser centro de él. Es obvio que este personaje cuando se pone en escena se atribuye las más elevadas dignidades⁵ en el campo de los conocimientos y que asigne a todos los demás las viles condiciones de la ignorancia o de la limitación intelectual.

Puede postularse, a partir de esa consideración que, desde el punto de vista del intelectual limeño el conocimiento es una dignidad, de la misma manera que la ignorancia es una vileza. Pero a la vez, desde el mismo punto de vista, que es aquel en el que en principio adhiere el enunciador-escritor, el conocimiento sería una impostura, que haría de la relación conocimiento/dignidad una ilusión, algo que parece pero no es.

Simultáneamente, sin embargo, el enunciador califica a los intelectuales limeños de «brillantes». Esta es una metáfora lexicalizada, que es parte de un saber compartido y

que hace referencia a una condición intelectual muy intensa y concentrada. Desde su punto de vista, se admite por eso que los intelectuales limeños son, en efecto, sujetos cognoscitivos competentes. Es más, especial o acentuadamente competentes, puesto que el lexema «brillante» pone tal énfasis. Pero, al mismo tiempo, los intelectuales limeños son actores de «fingimiento o engaño con apariencia de verdad», de acuerdo a como el DRAE define «impostura». ¿Los intelectuales limeños, en consecuencia, serían sujetos de conocimientos sólidos y afianzados, que les permiten ser creativos y a la vez impostores respecto al saber? ¿Habría que entender que el brillo intelectual es una mera apariencia? Tal parece que no. Los intelectuales limeños son efectivamente «brillantes». La predicación de «impostura» no haría entonces alusión al saber, y se referiría en cambio a la presuntuosidad. Por impostura habría que entender, en efecto, presuntuosidad, arrogancia. El que comete impostura es falso, miente. El presuntuoso, el arrogante es, en cambio, el que se afirma perfecto y muestra en exceso tener virtudes respecto de otro(s) defectuoso(s) y vil(es), con razón. El intelectual limeño, desde el punto de vista del enunciador-escritor, haría gala petulante de saber, fundado en la certidumbre de sus conocimientos. La certeza de saber, dicho sea de paso, no es puesta en duda, aunque el saber pudiera ser sometido a crítica epistemológica y, sobre todo, ideológica, de acuerdo a los juicios del marxismo-leninismo-maoísmo. El saber, en general, es valorado de un modo enfáticamente positivo. Aun más, los personajes dotados de saber son presencias que despiertan atracción y admiración, las cuales son sensaciones compartidas y multitudinarias. El escritor que se encuentra con Abimael es, entonces, un personaje dotado de méritos y dignidades en el orden del saber indiscutido, que adolece, sin embargo, de la vileza de la infatuación. Es un actor digno, pero vil, condición esta última que se hace visible en la relación que establece con el líder del PCP.

Abimael había vuelto a Huamanga a fines de los años sesenta, cuando el intelectual limeño era profesor en la Universidad San Cristóbal. Daba en las aulas conferencias y desarrollaba seminarios sobre marxismo-leninismo-maoísmo y sobre la realidad peruana y mundial, los cuales contaban con una numerosa y fervorosa concurrencia. La expectativa y las repercusiones que reinaban en torno a ellas tenían una intensidad que inevitablemente le alcanzan. El intelectual limeño, sin embargo, no se ve arrastrado de inmediato. Ve desde arriba al intelectual provinciano. Pero la fuerza de la imantación que este ejerce sobre estudiantes, profesores y la población menesterosa de origen campesino termina por animarlo a asistir a una de las reuniones. De acuerdo al orgullo que lo caracteriza, llega a la conferencia cuando está en pleno desarrollo y de ese modo hace notar su vanidoso sentimiento de superioridad y su irrespeto por el interlocutor. Pero ya en ella descubre con asombro un intelectual distinto al intelectual limeño: «apenas pude acomodarme de pie y prestar atención *me sentí sobrecogido* por una forma de exposición desconocida para mí; no había nada de demagogia ni de fatuidad academicista y mucho menos *histrionismo* en los gestos y la voz». El personaje que emociona al enunciador escritor no engaña, no es presumido, no es histriónico. Es atractivo por su sobriedad,

por su sencillez, por la capacidad de transmitir conocimientos e ideología complejos a auditorios poco preparados para entender. Lo es también porque su discurso incita a razonar, no a sentir. No entusiasma convocando el sentimiento, sino el pensamiento. No es difícil señalar los rasgos distintivos del intelectual limeño y los de Abimael Guzmán y percibir su carácter contrario:

Abimael Guzmán

Comunismo
Verdad
Racionalidad
Modestia
Sobriedad
Austeridad
Intelectualismo

Intelectual limeño

Individualismo
Demagogia
Sentimentalismo
Fatuidad
Histrionismo
Comodidad
Sensiblería

El rasgo distintivo más interno, más carnal, de Abimael Guzmán es el comunismo, de la misma manera que para el intelectual limeño lo es el individualismo. El comunismo es un rasgo carnal, porque su asunción verdadera modifica de un modo determinante las pulsaciones de la afectividad. Esta, es cierto, no es la dimensión apropiada para la asunción comunista tanto en el pensamiento de Gutiérrez como en el del PCP. Ambos privilegian la dimensión cognitiva, dimensión en la que se sitúa la razón como campo de la asunción. El militante comunista no toma decisiones guiado por el corazón, sino por la mente⁶. Pero, partiendo del principio semiótico de que lo cognoscitivo, las operaciones de partición, diferenciación y graduación que hacen posible la significación y el saber tienen un fundamento y un origen afectivo, el comunismo es una fuerza anímica que determina la intencionalidad del actor que lo contiene. El comunismo, bajo esa consideración, es una fuerza centrífuga, que sale del mí mismo del ego para dirigirse al mundo y sobre todo a los otros, en tanto que el individualismo es una fuerza centripeta, que nace en el centro carnal, para volver a él, y que prescindiría de los otros y del mundo. La fuerza comunista, alimentada por la posición de clase, hace de Abimael Guzmán, un intelectual de nuevo tipo, capaz de acercar difíciles teorías y complejos análisis a auditorios de limitada o ninguna formación académica, incluso escolar. Por supuesto, el impulso transformador que proporciona el ser comunista (la ideología de la clase obrera) determina en un sujeto como Abimael Guzmán poseedor de cualidades intelectuales excepcionales, una fuerza ejemplar: la fuerza de un conductor, de un «gran timonel». Pero Guzmán no es solo un poderoso líder público. Es igualmente un poderoso líder clandestino. También bajo las sombras protectoras del secreto, que envuelven la actividad subversiva del PCP, aparece como un sujeto de enorme vigor: «de gran resistencia física», de elevada capacidad de atención. Guzmán es también «duro y estricto en fustigar racionalmente las ideas erróneas e implacable cuando estas configuraban una línea distinta a la sancionada por el CC del PCP». Las cualidades acentuadas contrastan por lo que se ve con las que caracterizan a los intelectuales limeños, de acuerdo a la lógica del discurso

de Gutiérrez, tal como se presentan en el siguiente esquema:

Abimael Guzmán

Fuerte resistencia física
Atención
Severidad
Dureza

Intelectual limeño

Débil resistencia física
Indiferencia
Complacencia
Blandura

Los rasgos registrados se destacan en la esfera de la lucha revolucionaria propiamente, donde surge el líder que en combate orienta sus acciones contra las «ideas erróneas», a la vez que afirma la corrección de las suyas de un modo inflexible. Se desprende, además, una decisión de lucha inmovible y una certidumbre incondicional, fundada en la razón antes que en el sentimiento.

Los rasgos distintivos recién consignados tienen un carácter más corporal que los rasgos expuestos líneas arriba. Estos parecen constitutivos del mí mismo de Guzmán. Los anteriores, en cambio, parecen constitutivos del sí mismo. La segunda lista reúne las propiedades invariantes de la actuación, la primera, por su lado, reúne propiedades variables. Debe precisarse que las cualidades sensibles del comunismo y el individualismo, que hemos situado en el centro carnal del ego, se distinguen de las cualidades del segundo grupo, las cuales son adquiridas y no constitutivas o no inherentes y se obtienen gracias a la posición de clase de los sujetos. Se diría que las cualidades constitutivas son parte del ser biológico del sujeto: el rigor del empeño para dirigir está inscrito en el cuerpo, como lo está también la displicencia. Parte del rigor es, sin duda, la determinación que sigue a una toma de decisión para llevar a cabo una transformación. Las cualidades adquiridas son, en cambio, parte del ser político. Ellas son grabadas por la praxis social e histórica. Las huellas significantes del individualismo son cinceladas por la pertenencia a las clases dominantes, a la burguesía burocrática o a la pequeña burguesía, de donde procede la mayoría de los intelectuales. La impronta significativa del comunismo, por su parte, proviene de la clase obrera y del campesinado, fuerza principal de la revolución en el Perú.

Una combinación de cualidades adquiridas con cualidades innatas son determinantes para la aparición del líder, a las que deben añadirse la voluntad o el deseo férreo de hacer la revolución. Pero la voluntad no nace sola, surge en la toma de decisión. Abimael se hace líder en el momento que decide abandonarlo todo, para dedicarse exclusivamente a las tareas de la toma del poder. ¿Qué quiere decir abandonarlo todo? Quiere decir lo que es obvio, dejar una vida de valores pequeño-burgueses: la familia, el trabajo, la búsqueda de reconocimiento individual, la vida en beneficio propio. Quiero decir, por eso, asumir una vida signada por el riesgo. Eso significa, como ya lo dijimos, una actuación cuyo objetivo es la revalorización de la propia vida que siente disminuida, depreciada. Abimael Guzmán, a pesar de todos los valores intelectuales que posee, que lo hacen un ser provisto de capacidades indispensables para triunfar, en cuanto arriesga su existencia, no se presenta

—sin embargo— como un aventurero, no juega con su existencia. Asume el riesgo de perder la vida como parte de una lucha, en la que se considera un engranaje. Pone su vida al servicio de un ideal supremo, pero esta apuesta por el ideal supremo de la revolución hace de la vida un bien de menos valor. La vida vale poco respecto del fin soberano de cambiar el mundo, soberano por su carácter decisivo e imperativo.

La transformación del mundo, objetivo del PCP, orienta las acciones del líder y de los militantes. Es un fin que se impone por la fuerza de la historia, que se dirige en la dirección del cambio. Y no por el deseo y la voluntad de los sujetos. La historia es el soberano para Sendero Luminoso. Los individuos son actores que la historia determina, pero gracias a que los actores son capaces de realizar interpretaciones correctas, que llevan a descubrir el sentido, la dirección que ella sigue. Pero esa no es una capacidad personal, sino también está determinada. El sujeto que interpreta adecuadamente reúne las condiciones necesarias para lograrlo debido a que está determinado por su posición en la lucha de clases. Aun más, debido a que ha sido elegido por la historia.

El fragmento que analizamos se presenta como el testimonio de un escritor limeño, lleno de vileza y de orgullo, que descubre a Abimael Guzmán, lleno de virtudes y de discreción. Su confesión tiene una intencionalidad autocrítica y de reproche contra sí por no haberse aproximado más al líder. Por no haberse hecho su amigo. El regaño se dirige contra sus prejuicios y dudas, nacidos de su posición social. La sanción negativa contra sí no apunta, sin embargo, a convertirse en castigo, ni en el plano de la conciencia (de la moralización pasional) ni menos en un nivel pragmático. De todas maneras, lleva la demanda de una penalidad, más aun, la asunción de que su actuación escéptica e irreverente merece amonestación. Se intuye que Gutiérrez apunta a representar su caso en una dimensión típica y de esa suerte en hacerla modelo de la actuación de todo otro intelectual. Al menos de los intelectuales capitalinos, para quienes el recorrido que deberían seguir a fin de purgarse es el de la negación de su condición individualista y la actuación que ella implica.

Individualismo → No individualismo → Comunismo

Por otro lado, la aparición deslumbrante e iluminadora de Guzmán es presentada a destinatarios distintos. Es una aparición mostrada a los militantes, seguidores y posibles partidarios del PCP, en la que se destacan las fuerzas intelectuales y corporales de las que está provisto el líder, las virtudes que lo determinan. Es también una aparición enseñada a quien se inclina o comienza a inclinarse por la ideología del PCP. En ambos casos se exhibe como un ejemplo. Cumple la misma función con respecto a los intelectuales limeños, a los que persuade de la verdad respecto a las excepcionalidades del gran dirigente.

NOTAS

- ¹ De acuerdo al informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- ² Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y FCE, 2001.
- ³ Entendemos que lo enunciado por Miguel Gutiérrez corresponde a un momento cuyo imaginario e ideología no coinciden con el que se vive ahora. La instancia desde la cual desembarga un enunciado, por otro lado, siempre es un supuesto cuya realidad es inalcanzable y que solo puede ser referida. Nunca se captura el mí mismo, sólo sí mismo construido, cambiante en cada momento, en cada lugar.
- ⁴ El crítico visto como dispensador de méritos es una apreciación que alguna vez hiciera en clase Enrique Ballón Aguirre.
- ⁵ Usamos el término en el sentido que precisa Giorgio Agamben. Cf. Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz; El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- ⁶ Desde el punto de vista semiótico que guía estas disquisiciones, en cambio, la producción de la significación nace de operaciones sensibles (mira y captación) que proceden de un centro afectivo, formado por movimientos carnales de distensión y contracción que corresponden a estados ánimos de agrado o placer (euforia) o desagrado y displacer (disforia), en el momento en que se relacionan con experiencias perceptivas del cuerpo propio. De ese modo la percepción del calor (susceptible de medirse en extensión, por sus grados de presencia cohesiva; el calor puede ofrecer una presencia concentrada o difusa) puede asociarse a un estado de ánimo placentero o displacentero según los casos. Como la percepción además es contrastiva y gradual, la captación del calor conlleva la del frío, y la del tibio, que es experiencia sensible que comporta grados. La experiencia del frío para el cuerpo propio, considerada desde su centro carnal, puede también ser eufórica o disfórica, y la extensión material de su presencia ser aprehendida como difusa o concentrada de acuerdo al contexto en que tiene lugar. La experiencia de lo tibio igualmente debe conectarse con algún estado de ánimo y proporcionar el sentido y la significación de lo variante. Considerando sólo los extremos de las sensaciones térmicas mencionadas, el calor y el frío, vemos que ellas cobran significación, de acuerdo a lo dicho, en cuanto se vinculan a una posición afectiva, en cuanto son placenteras o displacenteras. Esas sensaciones se hacen importantes o no, valiosas o no, de acuerdo al contento que despiertan o al disgusto que producen, o bien de acuerdo al disfrute o congoja de las que son proyección. Gracias a esas articulaciones corporales el mundo sensible (el mundo que el cuerpo propio percibe) es organizado, repartido entre un exterior y un interior (que cambian de acuerdo a los contextos), luego dividido, diferenciado y jerarquizado en cada nivel. En primera instancia, por tanto, son los movimientos íntimos, los movimientos peristálticos, las palpitaciones, los estremecimientos, los espasmos, etc., que sentidos de modo eufórico o disfórico permiten establecer las distinciones y las valoraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz; El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- COLCHADO LUCIO, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y FCE, 2001.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50. Un mundo dividido*. Lima: [Talleres gráficos de editorial Labrusa], 1988.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Contra viento y marea*. Tomo III. Lima: Editorial PEISA, 1990.

¿LITERATURA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA O LA POLÍTICA DE VIOLENTAR LA LITERATURA?

✍ Miguel Ángel Huamán

Opinar sobre la publicación de un libro en un medio editorial tan pobre como el nuestro debe ser la crónica de un elogio anunciado. Más aún, cuando los que han impulsado la aparición de dicho texto son jóvenes promotores de un nuevo sello, los mismos que han logrado una excelente calidad gráfica. Asimismo, debe estar asegurado el juicio favorable si el evento donde se tiene que emitir dicho comentario está relacionado con un documento de gran significación para la sociedad y cultura del país. Sin embargo, el crítico debe ser fiel a su conciencia y tiene la responsabilidad de expresar, de manera clara y precisa, su discrepancia. Este es el caso, y lo que a continuación voy a compartir como reflexión abierta no pretende negar la sinceridad del esfuerzo del autor, ni el profesionalismo de la editorial y mucho menos la gran importancia del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Mis comentarios giran en torno a la lectura de *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* de Gustavo Faverón Patriau (Lima: Matalamanga, 2006), texto que se inscribe dentro de un conjunto de otras antologías que, últimamente, buscan presentar una imagen de nuestra literatura a partir de ejes temáticos como la violencia política, la discriminación, la sexualidad o la drogadicción. Esta constatación me ha llevado a plantear el primer aspecto que la lectura del libro reseñado me ha suscitado y que se relaciona con el problema del colonialismo cultural.

Desde la invasión española a nuestro territorio en el siglo XVI se han impuesto visiones de nuestra realidad sociocultural que refuerzan arquetipos de dominación. Por un lado, nos ven como el *buen salvaje*, lo que supone una cierta mirada condescendiente

porque somos dados a la diversión, a los placeres, propios de seres de una colectividad inmadura e infantil. Por otro lado, nos califican, de acuerdo con la llamada *leyenda negra*, como desalmados y agresivos, razas inferiores, seres torvos y falsos, proclives al engaño, la violencia y la corrupción. Ambas lecturas refuerzan nuestra condición de formaciones sociales dependientes.

Esta situación no ha desaparecido con la Independencia ni con el inicio del siglo XXI, sino que se ha mantenido como poscolonialismo, cuyo rasgo básico consiste en promover el mismo tipo de mirada sobre nuestras sociedades, pero mediada por criterios de mercado. Por ejemplo, la literatura peruana que más vende es precisamente la narrativa de la subjetividad que recrea las experiencias en drogas y sexo de los sectores juveniles marginales o acomodados indolentes. También, complementariamente, aquellos relatos que presentan los actos de violencia terrorista y de violaciones de derechos humanos, cuya persistencia se presenta como rasgo de atraso y decadencia.

Por ello, con respecto al primer rubro que se promueve, no debe sorprendernos que resalten como denominador común entre los títulos más vendidos de nuestra narrativa última dos aspectos: la sexualidad intimista de la narrativa del yo y la ficcionalización de la violencia política. En el primer caso, el espectro de la influencia va desde escritores cuajados como Mario Vargas Llosa (*Travesuras de la niña mala*, 2006) o Fernando Ampuero (*Mujeres difíciles, hombres benditos*, 2005; *Putita linda*, 2006), hasta más recientes como Max Palacios (*Amores bizarros*, 2003), Beto Ortiz (*Maldita ternura*, 2004), Rafael Moreno Casarrubios (*El diario de Susy Scott*, 2005), escaparate donde indudablemente las estrellas son Jaime Bayly y Alfredo Bryce.

En el segundo rubro, tenemos tratamientos de los sucesos del periodo de la violencia terrorista (1980-2000) incorporados como parte del conflicto narrativo del mundo representado, expresados desde una modalidad diegética orientada al lector o mimética orientada hacia el referente. Los relatos de esta tendencia se manifiestan en todas las variantes de nuestra tradición. Así, han optado por esta veta escritores postmodernos como Alonso Cueto (*La hora azul*, 2005) y Santiago Roncagliolo (*Abril rojo*, 2006); indigenistas como Félix Huamán Cabrera (*Candela quemada luceros*, 2003) y Enrique Rosas Paravicino (*Ciudad apocalíptica*, 1998), y modernistas como Dante Castro Arrasco (*Cuando hablan los muertos*, 1998) y Luis Nieto Degregori (*Señores de estos reinos*, 1994).

Las imágenes de la literatura peruana que refuerzan ambos rubros y que responden a una visión poscolonial son promovidas por la crítica de acuerdo con sus propuestas ideológicas. Así, dentro de la segunda óptica descrita, existe una lectura que ha puesto de relieve el vínculo entre literatura y violencia política con la intención de conseguir notoriedad. Han surgido antologías y estudios que enfatizan la existencia de un supuesto gran corpus en la narrativa nacional que transitaría por el tratamiento de las acciones

terroristas, cuya presencia sería el rasgo distintivo de la novela andina. Esta estrategia involucra a estudiosos nacionales como Jorge Flórez-Áybar (*Literatura y violencia en los Andes*, 2004), así como a académicos extranjeros como Mark R. Cox (*Pachaticray. El mundo al revés. Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, 2004 y *El cuento peruano en los años de violencia*, 2000).

Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política (2006) de Gustavo Faverón Patriau se inscribe dentro de esta tendencia. Aunque, es necesario precisar que en el estudio introductorio expone argumentos más coherentes y consistentes que anteriores propuestas para justificar su elección. Asimismo, la inclusión del texto «Violencia y ficción: mirar a contraluz» de Félix Reátegui Carrillo aparece como muy atinada porque propone al final de la lectura una intención crítica que hubiéramos querido encontrar en el ensayo inicial del antologador. En el libro, el problema radica en el empleo del término «política» y sus implicancias, punto que me permite formular el segundo aspecto de mi reflexión: ¿cuál es el sentido que adquiere dicha palabra en la obra y en qué medida su uso contribuye a la comprensión de nuestra literatura?

En el estudio que antecede a los textos de la antología, Faverón, sin establecer exactamente qué significa para su trabajo el término «política», relaciona permanentemente la producción literaria con los acontecimientos de la llamada guerra popular o interna, que el grupo terrorista Sendero Luminoso iniciara en 1980, y que, en complicidad con el terrorismo del Estado, desatara un baño de sangre en el Perú durante dos décadas. En el inicio del trabajo, el autor formula una idea de justificación: «La necesaria recaptura de la sensación de que nuestra historia ha salido del hoyo negro de la guerra es una de las tareas que la literatura ha tomado para sí, como tomó antes la labor de dar cuenta de la guerra misma» (9). Es decir, la palabra política se usa en sentido referencial para aludir a los sucesos o acciones violentas del período 1980-2000. Ello pertenece –según el crítico– a las funciones que debe cumplir la literatura. Esta prioridad dada a estos hechos violentos para atribuirles exclusivamente una condición política nos plantea un conjunto de dudas y discrepancias. Evidentemente, la antología ha excluido un vasto conjunto de sucesos que, sin estar orientados hacia la toma violenta del poder o su conservación, tienen innegablemente una raigambre política que también forman parte de la historia de nuestra nación.

Maltratos y violaciones a miles de mujeres, explotación laboral de niños y adolescentes, desamparo y represión contra adictos o enfermos, castigo y abuso de estudiantes, discriminación y exclusión de minorías étnicas son ejemplos de violencia cuya naturaleza es esencialmente política. ¿Por qué, si la literatura tiene la tarea de dar cuenta de la violencia política, tendría que excluir o ignorar estas manifestaciones? Evidentemente, la literatura como escritura o práctica comunicativa sociocultural no excluye nada. Pero tampoco abarca todo, como explicaremos más adelante.

Según parece, la idea ha sido ofrecer esa selección porque el público se interesa en esa temática, sin importar que algún joven vaya a creer que basta abordar esos sucesos para lograr destacar como escritor o que muchos fundamentalistas se sientan gratificados por la reafirmación de sus postulados que proclaman que la literatura debe expresar la lucha de clases. Evidentemente, cualquier segmentación o selección responde a opciones del crítico y estas, más allá de su intención consciente, pueden resultar funcionales o disfuncionales a las necesidades del mercado. Tengo la impresión de que, en este caso, ha primado más el criterio de ventas.

En este punto, conviene recordar a un autor que Faverón ha leído y cita profusamente: Edward Said. Este alerta sobre el peligro de validar la ideología dominante al ejercer la crítica, pues entiende que, al proceder de ese modo se aparta de su función frente a la cultura dominante y deja al público abandonado: «en manos de las fuerzas del libre mercado, las corporaciones multinacionales y las manipulaciones de los apetitos del consumidor» (Said 2004: 13).

Otro aspecto para resaltar es el que Faverón recurra constantemente a ensayos de ciencias sociales para ilustrar su punto de vista. Con ello refrenda, tal vez sin proponérselo, dos típicos errores de los científicos sociales cuando enfrentan la literatura: la falacia referencial y el determinismo positivista. Expliquemos brevemente ambas lecturas empobrecedoras frente al fenómeno estético-literario.

Tomar el discurso literario como un documento que refleja directamente la realidad, y la práctica de creación verbal como un uso referencial que brinda información directa de los fenómenos sociales son concepciones que empobrecen radicalmente el fenómeno estético-literario. La literatura no existe en función de reflejar la realidad; es decir, no se trata de ver cómo la sociedad establece los contenidos del discurso literario, sino de cómo esta propone significados que permitan, por la vía de la imaginación, descubrir nuevos sentidos de la experiencia social.

Dicha dimensión estética está mediada por el lenguaje y se corresponde con un uso simbólico del mismo, que posibilita la diversidad de sentidos que una obra literaria puede desencadenar. El error recurrente de muchos investigadores surge cuando pretenden otorgar a la producción literaria un valor en base a la coincidencia de sus mensajes con el sistema de interpretación que manejan. La literatura como creación verbal siempre cuestiona cualquier reduccionismo ideológico y niega toda explicación racional o determinista. Ese afán corresponde a los estudios literarios o la llamada crítica, cuya vocación comprensiva postula condiciones regulares para su manifestación.

En ese sentido no hay una literatura peruana de la violencia política, sino una lectura crítica que la inventa como totalidad referencial. Unidad propugnada que defiende

un sentido general en la escritura literaria que trascienda su fragmentación y dispersión en miles de casos personales e individuales. La paradoja de esa conversión radica en que en lugar de postular en esa producción la existencia de una comunidad imaginada que llamamos país, la conciencia crítica, por claudicar ante el fetichismo de la mercancía, enfatiza la necesidad de dicha plenitud, solo para constatar su inevitable carencia. Con ello cierra el paso y oculta la posibilidad de que la escritura literaria, incluso la que aborda la violencia, ofrezca significados abarcadores que permitan imaginariamente superar las contradicciones de la experiencia colectiva; es decir, construir efectivamente el espacio simbólico de una comunidad imaginada que restañe las heridas.

Leída así, la producción discursiva de la escritura literaria de las últimas décadas puede verse como una búsqueda de negación de la violencia y de afirmación de una cultura integradora que supone una respuesta crítica a los intentos de fomentar una «narrativa oficial» de la violencia política. A nuestro juicio, hay autores, incluso algunos de los recopilados en el libro, que pertenecen a una literatura andina que puede estudiarse como parte de una respuesta simbólica y cultural frente a violencia y, por lo tanto, como parte de la cura o superación de la misma. Función, esta, de la literatura, que debería enfatizarse en lugar de conceder en el tratamiento sensacionalista y en la búsqueda de géneros más comerciales.

Asimismo, la relación entre procesos sociales y producción literaria que estas falacias promueven está definida por un determinismo, según el cual la literatura expresa o refleja todos los sucesos sociales de una colectividad. Al asumir la literatura como un documento que ofrece información sobre los conflictos y luchas de la sociedad se reduce equivocadamente su naturaleza a su contenido o mensaje explícito y se parte de la idea de que la serie literaria posee la misma densidad y dimensión que lo social. Perspectiva que la producción discursiva literaria niega en su configuración y registro, porque no solo son algunos acontecimientos los que asume, sino que su expresión, más que ser inmediata o automática, está mediada por la forma.

Precisamente, por lo señalado, detectamos un problema en el corpus escogido. No hay perfecta coincidencia entre los sucesos o acontecimientos sociopolíticos y la escritura literaria. A pesar del afán de cierta crítica de establecer una correspondencia directa entre ambas series, se hace evidente que la práctica estético-literaria imagina secuencia y sucesos cuya trascendencia radica precisamente en no coincidir con lo acontecido. Por ello, la simétrica relación cronológica entre procesos sociales y prácticas literarias de la antología aparece forzada e incluso profética pues resulta que atendiendo a los relatos seleccionados, que van desde 1974 al presente, desde antes del surgimiento de Sendero, la escritura literaria ya lo había registrado.

Por otro lado, el estudio de Gustavo Faverón tiene como título «El principio de afiliación» y utiliza un concepto propuesto por Edward Said. Nuestra impresión es que ha hecho una

lectura apresurada de las propuestas de este crítico y, en tal sentido, el trabajo nos permite establecer algunas precisiones que sirvan para esclarecer la contribución del destacado escritor y la pertinencia de sus propuestas para el tema que estamos tratando.

Al respecto, Faverón sostiene lo siguiente: «Las ficciones de los años de la violencia política en el Perú abundan en la noción de una filiación natural problemática, cuando no imposible; pero, en un giro que las distancia de Said, aquí la afiliación resulta, casi siempre, no la alternativa, sino la causa de la destrucción de las filiaciones naturales» (16). ¿Qué significa «filiación natural problemática, cuando no imposible»? ¿Por qué afirmar que la afiliación que causa la «destrucción de las filiaciones naturales» constituye un giro que se aleja de Said? Tal vez, en el primer caso, no se ha entendido correctamente qué es una filiación y, en el segundo, se ha obviado que Said señala exactamente que las afiliaciones tienden a reemplazar a las filiaciones. Abordemos, pues, los planteamientos desarrollados por el crítico para aclarar estas y otras preguntas.

¿Qué entiende Said por filiación y afiliación? En el ensayo «Crítica secular», Edward Said reflexiona sobre el crítico literario como intelectual y su relación con la sociedad. Considera que la literatura y las humanidades que se dan en el seno de una formación social sirven para validar o legitimar una cultura. El proceso de diferenciación de la práctica comprensiva, su fragmentación en cuatro formas especializadas de crítica (práctica, académica, interpretativa y teórica), tiene como objetivo alejar la reflexión de los problemas políticos serios de la colectividad y servir a la autoridad o el poder. A la sofisticación, elitización y erudición promovidas como rasgos de la profesión opone una idea del humanista como conciencia crítica que no guarda silencio ante la dominación ni escinde las virtudes estético-literarias del placer del texto, su radical capacidad de cuestionamiento de la alienación.

La teoría literaria tuvo un carácter revolucionario como actividad cuando enfrentó al determinismo y el positivismo. Al convertir el texto en único objeto de su interés, se alejó del compromiso con la historia y enarbó el principio de no interferencia. Así, el crítico literario se apartó del público y del ciudadano cotidiano, a los que abandonó: «en manos de las fuerzas del libre mercado, las corporaciones multinacionales y las manipulaciones de los apetitos del consumidor» (15). En ese sentido, el estudioso de la literatura que buscó con las categorías teóricas ampliar su capacidad cuestionadora se encerró en sus modelos, enajenándose de aquello que había producido. La afiliación a este proceso de reificación es denunciada por Said. Este sostiene que la conciencia crítica solo se puede ejercer al margen y más allá del consenso que gobierna la literatura bajo las cuatro formas aceptadas mencionadas anteriormente. Su función es «situarse entre la cultura dominante y las formas globales resultantes de los sistemas críticos» (16).

Para Said «la cooperación entre filiación y afiliación (...) se encuentra en el núcleo de la conciencia crítica» (30). Esto significa que como integrante de la interacción social, el crítico no

puede excluirse del proceso de desarrollo de una hegemonía, debe estar atento a la manifestación de dificultades y, finalmente, de imposibilidades para la filiación porque ello impulsa a la afiliación, es decir, a la asunción de formas propias de la dominación cultural.

El proceso de desarrollo de una colectividad implica una dialéctica entre la naturaleza y la cultura; es decir, entre el cambio y la continuidad. La sociedad, con el transcurrir del tiempo, se renueva en su ser material (biológico, económico y geográfico), pero su ser mental (normas, valores, sentidos) tiende a la continuidad. De modo que la tarea de adecuar o transitar hacia otras formas de conciencia se manifiesta con urgencia en forma recurrente. Esta dinámica es descrita en términos de paso de la filiación a la afiliación: «El esquema filiativo pertenece a los dominios de la naturaleza y de la vida, mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad» (Said 2004: 34).

Desde esta perspectiva, la historia de la cultura moderna puede verse como un proceso donde «las relaciones de filiación y afiliación son abundantes» y Said, para evidenciarlas, revisa la producción literaria occidental. Entiende que a fines del siglo XIX y comienzos del XX se produce un cambio en la sociedad y la cultura, que obras como *Tierra baldía*, *Ulises*, *Muerte en Venecia* y otras expresarían la crisis de la filiación. Como apunta Said: «Parejas sin hijos, niños huérfanos, nacimientos abortados y hombres y mujeres incorregiblemente célibes pueblan con asombrosa insistencia el mundo del modernismo refinado, todos los cuales dan a entender las dificultades de la filiación» (31). Pero ello conduce al surgimiento de nuevas afiliaciones: «La única alternativa diferente parecían ofrecerla las instituciones, asociaciones y comunidades cuya existencia social no estuviera garantizada de hecho por la biología, sino por la afiliación» (31).

Es decir, se trata del tránsito hacia una nueva etapa del desarrollo capitalista y la repercusión en el plano cultural de la modernización. A nuestro juicio, en esto radica el error en la lectura de Faverón: el trasladar mecánicamente la apreciación de Said para intentar aplicarla a la lectura de las obras que abordan el conflicto armado peruano:

Las fuerzas enfrentadas en la guerra fueron prontamente percibidas como elementos desarticulados de la filiación natural portadoras del mensaje del fin de la historia, nada podían engendrar que no fuera destrucción, y su presencia invasiva en pueblos y hogares era la disrupción de toda normalidad genética (sic). El senderista –ese *monje laico* cuya mente funcionaba de acuerdo a principios desconocidos, según leemos en «Pálido cielo»- era la encarnación de un movimiento ajeno a las formas tradicionales de filiación natural y afiliación comunitaria. En «Una vida completamente ordinaria», de Gutiérrez, se establece de modo meridiano la escisión última: si para el senderista el enemigo es *degenerado*, para el enemigo los senderistas son aún más temibles por pensarse seres puros que se erigen en tu consciencia. El luchador militante existe fuera de la dinámica de las filiaciones, carece de sexo: ángel del fin de los tiempos, es ajeno a la reproducción. Dice el clandestino maoísta del relato de Gutiérrez: 'en cuanto a las mujeres, siempre me ha

bastado conmigo mismo. Para todo. ¿Entendido? Para todo'. La afiliación senderista implica necesariamente la clausura de la filiación natural (2006: 17).

El fragmento es ilustrativo sobre varios aspectos: en primer lugar, se ha reducido la idea de afiliación hasta convertirla en sinónimo de ideología (con lo que se enfatiza su rasgo de conciencia falsa); en segundo lugar, se obvia la dimensión social del término (la prioridad en el individualismo es una afiliación opuesta a la filiación comunitaria); en tercer lugar, la idea de filiación que implica una dialéctica entre naturaleza y vida se ha convertido en un determinismo genético (¿acaso los «indios» están afincados a la tierra porque sus cromosomas lo establecen?); en cuarto lugar, las adscripciones anteriores terminan por eliminar la pluralidad de respuestas socioculturales del mundo andino ante la violencia («señores» e «indios», comuneros o campesinos, «mistis» y estudiantes, respondieron ante la violencia terrorista de forma diferente); y en quinto lugar, la lectura simbólica del discurso literario se ha convertido en la unívoca constatación referencial (por ello, un relato de 1974 que aborda la ideología izquierdista se convierte en senderista antes de que aparezca Sendero Luminoso).

Una lectura de este tipo propicia la confusión y desarma ideológicamente porque induce a suponer que cualquier crisis de filiación individual (por ejemplo, el rechazo del joven a la familia o al uso de medicinas), implicaría necesariamente el surgimiento de una afiliación social emergente e innovadora (por ejemplo, la adhesión de algún joven a grupos radicales ecológicos, fanáticos religiosos o terroristas). Muchas crisis de filiación son trucas y no confluyen hacia nuevas relaciones sociales e institucionales que renueven la sociedad. Cuando se trata del terrorismo y de la violencia del Estado no se trata de un cambio de época, ni de un proceso al que se adscribe toda la colectividad, sino individuos o grupos marginales. Otro problema es saber por qué llegan, como en el fascismo, a incidir en la vida de una sociedad o nación, pero las respuestas a ese asunto son materia de las ciencias sociales y políticas, no de la literatura.

Muchos conceptos hermenéuticos que lúcidas mentalidades críticas acuñan para una comprensión más adecuada de la producción literaria en diálogo con la cultura no pueden trasladarse directamente a la explicación de los procesos sociopolíticos sin el riesgo de caer en el determinismo o, peor aún, en una fácil concesión al consumismo. Por ejemplo, Northrop Frye en *El camino crítico* (1986) sostiene que la crítica no es una subdivisión de la literatura, sino una teoría que forma parte de dos campos: la estética y la mitología. De ahí que proponga la existencia del mito de la incumbencia y el mito de la libertad, en cuya dialéctica se instaura el hombre, atrapado entre la naturaleza y la civilización. Sin embargo, extraer esos dos términos para intentar explicar mecánicamente algunas obras puede significar una grave tergiversación a la propuesta inicial y, en lugar de contribuir a la comprensión de una producción discursiva, termina por inducir a errores de interpretación. Por ello, cuando se trata de un tema tan álgido, conviene asimilar la propuesta integral de un autor, antes de aplicar o utilizar algunos de sus conceptos o aportes.

Para concluir esta exposición conviene recordar, tal vez, lo que dice el propio Said:

¿Qué significa tener conciencia crítica si, como he estado tratando de sugerir, la situación del intelectual es mundana y sin embargo, en virtud de la misma mundaneidad, la identidad social del intelectual debe llevar consigo algo más que el fortalecimiento de aquellos aspectos de la cultura que requieren de sus miembros mera afirmación y sumisión ortodoxa? (...) Este libro en su conjunto es un intento de responder a esta pregunta. Mi punto de vista, una vez más, es que la conciencia crítica contemporánea está situada entre las tentaciones que representan dos formidables fuerzas interrelacionadas que atraen la atención crítica. Una es la cultura a la que los críticos están ligados por filiación (nacimiento, nacionalidad, profesión); la otra es un método o sistema adquirido por vía afiliativa (por convicción social y política, por las circunstancias económicas e históricas o por esfuerzo voluntario o reflexión deliberada) (40-41).

Finalmente, debo reiterar mi apreciación inicial. La intención de esta lectura crítica ha sido la de propiciar el diálogo y la reflexión sobre nuestra formación discursiva. En ese sentido, celebro la publicación de libros como *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* de Gustavo Faverón Patriau porque nos permiten discutir en torno a la literatura peruana y su repercusión sociocultural. Emitir juicios discrepantes no me impide reconocer el sincero esfuerzo del antologador y el profesionalismo de la editorial. Como he señalado en múltiples ocasiones, debato ideas, no personas; aunque, en un medio proclive a la confrontación y carente de una tradición de diálogo, el ser fiel a nuestra conciencia crítica implica el riesgo de la incomprensión o la tergiversación.

BIBLIOGRAFÍA

AMPUERO, Fernando. *Mujeres difíciles, hombres benditos*. Lima: Alfaguara, 2005.

—. *Putu linda*. Lima: Planeta, 2006.

CASTRO ARRASCO, Dante. *Cuando hablan los muertos*. Lima: Derrama, 1998.

COX, Mark R. *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: San Marcos, 2000.

—. *Pachacutay. El mundo al revés. Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos/CELACP, 2004.

CUETO, Alonso. *La hora azul*. Lima: Anagrama/Peisa, 2005.

FRYE, Northrop. *El camino crítico*. Madrid: Taurus, 1986.

FAVERÓN P., Gustavo (ed). *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006.

FLÓREZ-ÁYBAR, Jorge. *Literatura y violencia en los andes*. Lima: Arteidea, 2004.

HUAMÁN, Miguel Angel. «¿Narrativa andina o narrativa criolla?: los riesgos de las disyuntivas». *San Marcos* 53 (2006): 207-229.

HUAMÁN CABRERA, Félix. *Candela quemada luceros*. Lima: San Marcos, 2003.

MORENO C., Rafael. *El diario de Susy Scott*. Lima, Norma, 2005.

NIETO DEGREGORI, Luis. *Señores de estos reynos*. Lima: Peisa, 1994.

ORTIZ, Beto. *Maldita ternura*. Lima: Alfaguara, 2004.

PALACIOS, Max. *Amores bizarros*. Lima: El Santo Oficio, 2003.

RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril rojo*. Lima: Alfaguara, 2006.

ROSAS PARAVICINO, Enrique. *Ciudad apocalíptica*. Lima: Libranco, 1998.

SAID, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. *Travesuras de la niña mala*. Lima: Alfaguara, 2006.



VIOLENCIA Y CRÍTICA POSTCOLONIAL EN ROSA CUCHILLO

 Victor Quiroz

1. PRESENTACIÓN

Rosa Cuchillo (1997), de Óscar Colchado Lucio, es una de las novelas peruanas más importantes de fines del siglo XX. En el presente estudio, analizaremos este texto desde el marco de los estudios postcoloniales postulando que en él se construye un discurso crítico postcolonial que cuestiona las fricciones del sistema moderno/colonial a partir de la representación discursiva del conflicto armado interno (1980-2000). Este discurso se sostiene sobre la base del pensamiento andino actuante en la novela (Quiroz 2006b), concebido como una racionalidad dialógica que tiende a la articulación antes que al antagonismo. Desde esta perspectiva, la crítica postcolonial genera un espacio discursivo utópico en el que se produce un encuentro horizontal entre lo andino y lo occidental que trasciende las jerarquías coloniales inherentes a la modernidad.

2. LA VIOLENCIA Y EL DISCURSO: CAOS E INESTABILIDAD

Como ha señalado la crítica (Baquerizo 1997: 138, Galdo 2000: 102, entre otros), uno de los rasgos más sobresalientes de la arquitectura novelesca de *Rosa Cuchillo* es la utilización de diversas perspectivas en la narración, sobre todo en relación a las imágenes del conflicto armado interno representadas en la novela. Sin embargo, tan solo se ha mencionado este aspecto sin indagar en la significación que esta estrategia discursiva aporta al sentido del texto. Para desarrollar este tema citemos un fragmento que consideramos particularmente iluminador. Nos referimos al pasaje en el que Rosa y Wayra escuchan unas voces en el Ukhu Pacha:

- ... dimos muerte a los tres ingenieros y al chofer...
- (...)
- ... su responsabilidad en la matanza de los penales...
- (...)
- ... primero contra Belaúnde, después contra García...
- (...)
- ... en Uchuraccay luego de la masacre de los periodistas...
- (...)
- ... fosas comunes en Pucayacu, Pomatambo, Accomarca, Cayara...
- (...)
- ... el general Noel, Jefe de la zona de emergencia...
- (...)
- ... violamos a las terrucas, después lanzamos granadas...
- (...)
- ... con lo de Lucanamarca, les dimos la lección, dijo... (Colchado 1997: 109-110).

Notamos a simple vista que estamos frente al empleo de la *enumeración caótica* en la novela: una sucesión vertiginosa de enunciados o voces que expresan distintas facetas de la violencia política durante el conflicto armado interno. Una vez más, el equilibrio entre expresión y contenido cobra protagonismo en el texto, puesto que la enumeración caótica se utiliza para inscribir diversas voces que ofrecen distintas versiones sobre los tiempos de caos. Podemos profundizar en nuestro análisis si reparamos en que estas voces no hacen sino testimoniar sobre la violencia del discurso autoritario tanto del Estado («fosas comunes», «la matanza de los penales», etc.) cuanto de Sendero Luminoso –SL en adelante– («con lo de Lucanamarca¹, les dimos una lección», «dimos muerte a los tres ingenieros», etc.). De esta forma, entendemos que la pluralidad de perspectivas patente en la novela (sintetizada cabalmente en el fragmento que analizamos) supone una contundente crítica a las dos caras del autoritarismo dominante en los tiempos de la extrema violencia: de un lado, a la imposición monológica de un punto de vista determinado (SL) y de otro, a la censura de las memorias disidentes que puedan socavar la Historia oficial (Estado). Mientras el ejército viola los derechos humanos de los habitantes de la sierra por no considerarlos ciudadanos, la ideología senderista desubjetiviza a sus militantes, convirtiéndolos en objetos que dependen de la ideología del Partido. En síntesis, el espacio discursivo polifónico del texto, dinámico e inclusivo, se opone al ámbito opresor diseñado por los discursos autoritarios.

Junto a la pluralidad de perspectivas destaca también el hecho de que el texto no posea marca alguna (títulos o números, por ejemplo) que le permita distinguir al receptor entre capítulos o partes. De esta forma, el texto está compuesto como un flujo caótico en el que se yuxtaponen diversos fragmentos narrativos. Planteamos que esta «desestructuración» representa discursivamente la aguda crisis social (evidenciada por el conflicto armado) formalizada en el plano del contenido. El hecho de no haber *ordenado* los segmentos narrativos en partes o capítulos supone que el autor implicado desea comunicarnos que en los tiempos de la violencia política imperaba el caos, el no-orden. Así, podemos afirmar que la fragmentación del texto novelístico constituye una forma de «violencia narrativa» (Dorfman 1970: 35-37) que

se instaure como el «correlato narrativo del abrupto, resquebrajado, casi epiléptico dominio que ejerce la violencia en los cuerpos de los hombres» (Dorfman 1970: 24). A la vez, este desorden, signado por la extrema violencia, también está graficando un momento clave de inestabilidad que, desde una perspectiva utópica andina, indica no solo el fracaso (la muerte) del sistema moderno/colonial sino el tránsito hacia la restauración (el renacimiento) del *orden* andino. Estos aspectos discursivos se plasman en la escena en la que Liborio es despedazado con la explosión de granadas de guerra al final de la novela (Colchado 1997: 213-214). En este sentido, siguiendo a Mijail Bajtín, podemos plantear que el autor implicado posee una «concepción carnalesca del mundo» puesto que, en este caso, la catástrofe social y la crisis de la modernidad colonial se encarnan en el cuerpo individual (de Liborio): «El cuerpo adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza» (Bajtín 1988: 305). Se establece, entonces, una relación que une cuerpo-pueblo-historia-cosmos basada en la renovación (recuérdese que Liborio regresa de la muerte a «voltear el mundo»), en la alternancia de la muerte y la vida.

3. EL MONOLOGISMO DE SL ANTE LA COMUNIDAD ANDINA

La presencia de SL en el relato constituye un elemento central en la representación del tema de la violencia política en *Rosa Cuchillo*. En la novela, SL expresa la violencia del discurso autoritario intentando homogenizar violentamente a la comunidad andina puesto que es ciego ante las dinámicas culturales al interior de este grupo social. El hecho de que los senderistas importen acríticamente y distorsionadamente el marxismo y el maoísmo (a diferencia de Mariátegui, por ejemplo, cfr. Manrique 2002: 109) como base de su ideología, reproduce la misma política silenciadora y excluyente de la élite criolla que implantó el sistema moderno/colonial en nuestras tierras. En esta perspectiva, luego de la inicial aceptación de la prédica senderista por parte de un sector de la comunidad andina tradicional (en los lugares de nula presencia estatal², en los que imperaba la faz colonial de la modernidad), aparecen ciertas contradicciones que marcan su distanciamiento de SL, en particular, la miopía de los senderistas ante la diferencia cultural. Esto se produce porque estos perciben la sociedad peruana a través de una visión que solo atiende a las diferencias de clase: «la clase obrera o proletaria era la más desposeída (...) mientras que el campesino, aun con un pedacito de tierra, era propietario o, si no la tenía, aspiraba a ello, convirtiéndose así en una fuerza burguesa (...) que tendía a la propiedad privada» (Colchado 1997: 93). De otro lado, se condena que los líderes senderistas prohíban y no respeten las tradiciones andinas y también que destruyan las vías de comunicación con otros pueblos y la costa. Al respecto, Mariano Ochante narra lo siguiente: «Nunca se había faltado a la tradición... Cosas así empezaron cada vez más a incomodarnos... Supimos que los de Huancasancos estaban desganados desde que los compañeros les anunciaron que iban a paralizar la construcción de la carretera hacia Lucanas y la costa. Eso significaba que ya no podrían comerciar con lana y ganado» (135). De esta forma, se critica la intolerancia de SL ante los usos y costumbres de quienes dice representar («El Partido necesitaba urgente

en esta coyuntura el concurso voluntario de lo huajchas [huérfanos], sus hijos más preclaros». Colchado 1997: 19). Esta ceguera ideológica les impide apreciar la dinámica de la resistencia cultural andina como expresión de identidad colectiva y atender las problemáticas reales de dicho grupo sociocultural. Es por ello que no comprenden que las carreteras³ representan puentes de articulación con otras comunidades con las que se establece relaciones de intercambio y reciprocidad. Algo similar ocurre cuando la columna senderista mata a un campesino de la emblemática comunidad de Uchuraccay, quien desea ir a trabajar en vez de entrenar para la revolución (Colchado 1997: 111). Esta flagrante contradicción da como resultado que la comunidad decida exterminar a los senderistas después (112). La frase de Mariano Ochante sintetiza esta situación: «Yo lo veía peligroso. La gente se estaba desencantando...» (135). En la novela, entonces, se cuestiona las fisuras del proyecto autoritario de SL (la incontestable «línea del Partido») ya que al ser puesta en práctica se revela tan monológica frente al otro como el discurso moderno/colonial.

4. GÉNERO, MEMORIA Y VIOLENCIA

Podemos profundizar en nuestra exploración del tema de la violencia política en *Rosa Cuchillo* como expresión del fracaso del sistema moderno/colonial en el Perú si atendemos la problemática del género en la novela.³ En un artículo anterior nos hemos aproximado a este aspecto cuando examinamos la relación intertextual que se establece entre la *Odisea* y *Rosa Cuchillo* planteando los puentes que se establecen entre Rosa y Odiseo (Quiroz 2006a).

El hecho de que Rosa Cuchillo sea la protagonista del relato implica que la violencia política ha desestabilizado, en cierta medida, el sistema patriarcal moderno signado por relaciones de poder que subalternizan a la mujer. Si bien en la construcción del personaje protagónico se subraya el rol social «asignado» a la mujer en la sociedad patriarcal (ser madre), notamos que a partir de esta «reafirmación» se subvierte el debate público (la problemática sobre el conflicto armado) desde la memoria de un sujeto cuya voz, tradicionalmente, ha sido enclaustrada en la esfera privada. En medio de la crisis del sistema moderno en el Perú emergen nuevas voces que reclaman un espacio de enunciación. En este caso, la madre de una de las víctimas de la guerra tiene voz en la institucionalidad de la escritura, en la literatura. Como Rosa, actualmente muchas mujeres víctimas (directas o indirectas) de la violencia política han cobrado protagonismo en la forja de opinión sobre el conflicto armado interno ya que han aparecido como «portadoras de la memoria social de las violaciones de los derechos humanos» (Jelin 2002: 115). Adicionalmente, esta subversión del falocentrismo moderno patente en la novela se articula a la descolonización o liberación de la memoria y del pensamiento de la sociedad andina porque a través del viaje de Rosa («portadora de la memoria») se expone gran parte del bagaje cultural de este grupo social.⁴ De este modo, la resistencia cultural y la batalla contra el olvido de la catástrofe social se unen a la revaloración del rol sociopolítico del sujeto femenino. Entonces, en el marco de la dualidad andina, basada en la complementariedad de contrarios antes que en el antagonismo, se

postula una articulación horizontal y dialógica entre lo masculino y lo femenino en *Rosa Cuchillo*.

Podemos profundizar en el análisis de la violencia desde esta perspectiva de género. En la novela se ficcionalizan muchos casos de violación de los derechos humanos por parte de los diversos agentes del conflicto. Durante estas masacres cobran relevancia la representación de las violaciones de mujeres andinas ultrajadas por las FF. AA.⁵ que establecen una analogía entre el cuerpo lacerado de la mujer y el cuerpo torturado de la nación. Sobre este punto, el caso de la camarada Angicha es emblemático. Luego de ser capturada por el ejército es llevada al cuartel de Castropampa donde sufre una violación múltiple y una serie de torturas. Destaca el hecho de que estas aterradoras escenas sean narradas desde la perspectiva de uno de los soldados que la ultraja. Esto subraya fundamentalmente dos aspectos: en primer lugar, la percepción de los soldados sobre el conflicto armado interno como una «guerra interna». En esta perspectiva, estos se imaginan como un ejército de ocupación combatiendo la subversión en el extranjero (como en el caso de la guerra entre Estados Unidos y Vietnam). Así, se enfatiza «el abismo étnico y racial que separaba a los soldados de origen criollo o selvático, profundamente imbuidos de prejuicios de tipo racista que consagran la 'inferioridad natural' de los indígenas, enviados a combatir en regiones rurales serranas» (Manrique 2002: 327). En segundo lugar, podemos señalar que Angicha, en tanto líder senderista, es percibida por los soldados como una «mujer peligrosa» que amenaza el dominio patriarcal moderno. Si tenemos en cuenta que el sujeto militarizado (sea del ejército peruano o subversivo) reúne tradicionalmente las variables de la masculinidad y el poder, comprenderemos que la tortura de Angicha efectuada por los miembros de las FF. AA. remarca el poder patriarcal sobre el cuerpo femenino y que su muerte restituye el orden falocéntrico (Newman 1991: 142): «Luego de abusarla, la dejaron cuarentidós horas *totalmente desnuda*. En seguida, vinieron los interrogatorios, las torturas. Por más que le metíamos corriente en los *senos*, en la *vagina*, la terruca no hablaba (...). ¡Mátlenme, cobardes, no tengan miedo!» (Colchado 1997: 204. Énfasis nuestro). En este caso la masculinidad reafirma todo su poder. De un lado, el despojo de la vestimenta implica deshumanizar al sujeto femenino (recuérdese que, desde la perspectiva moderna-occidental, la ropa se asocia a la cultura) lo que contribuye a su desterritorialización.⁶ De otro, la focalización de la violencia en las partes del cuerpo que señalan la otredad femenina (senos y vagina) indica una desesperada e irracional afirmación del poder patriarcal frente al temor que produce la amenaza de la diferencia (étnica, sexual, racial). Como precisa Elizabeth Jelin:

Todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto «especial» para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual. Los cuerpos de las mujeres sus vaginas, sus úteros, sus senos, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres, eran claros objetos de tortura sexual (Jelin 2002: 102-103).

De esta manera, el suplicio de Angicha, desde la perspectiva del discurso autoritario, se legitima en tanto que los militares consideran que ella ha muerto simbólicamente

como ciudadana (condición en la que el sujeto no tiene derechos y en la que se puede abusar de este impunemente) porque su opción política (SL) atenta contra el orden de la nación y el sistema falocéntrico moderno. En este sentido, *Rosa Cuchillo* devela la memoria del cuerpo⁷ que es silenciada por la Historia oficial, aquella que se ha encarnado de forma vesánica en la nación peruana a lo largo de su historia. En tal virtud, la novela propone que, en nuestro país, la violencia del discurso autoritario del Estado está impregnada de las huellas del carácter colonizador de la modernidad. En este punto aparece la oposición entre el discurso público y el discurso secreto. En el primero, el Estado lucha contra aquellos a quienes configura como subversivos, aquellos que amenazan la paz y el orden. 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 habla públicamente (Žižek 1998: 85).

5. LIBORIO WANKA: ENTRE LA VIOLENCIA Y LA UTOPIA

Otro elemento fundamental para el análisis del tema de la violencia en la novela es el rol de Liborio Wanka, hijo de Rosa Cuchillo, en la narración. Liborio es consciente de que la integración a la comunidad imaginada por el Estado criollo (basada en el modelo moderno/colonial) que implica un sometimiento social y una aculturación forzosa (una paulatina pérdida de la tradición y de la memoria cultural andina) es inviable: el Estado criollo está impregnado de autoritarismo, racismo y neocolonialismo. Además, el catastrófico conflicto armado interno señala dramáticamente su crisis y fracaso. Es por ello que busca un camino alternativo para superar este sistema. Para una mirada utópico-mesiánica (que espera la llegada de Inkari para que voltee el mundo y restablezca el orden andino) esta crisis representa una señal de tránsito hacia una nueva era, hacia un cambio de sistema o paradigma. En este contexto, percibido como liminal, la respuesta de Liborio consiste en el repliegue hacia una identidad anclada en la etnicidad ante el sinsentido de la «identidad nacional» en términos criollos. De esta manera, la insistencia de Liborio en el papel de lo étnico no debe percibirse como un «retroceso» a lo tradicional frente a lo moderno, sino como una dramática constatación de que en nuestro país, el Estado ha sido incapaz de articular la variable de la etnicidad al debate público/político y que siempre estructuró su discurso sin prestar atención a los problemas medulares de nuestra nación: la exclusión social, el racismo, la herencia colonial, la desigual redistribución de la riqueza, etc. Es a partir de este conflictivo marco social que podemos entender el hecho de que Liborio decida tomar las armas y unirse a SL con el objetivo de reconstruir el modelo utópico andino (el retorno de Inkari).⁸ Como sugiere Dorfman, podemos observar que en ese acto:

Hay una raíz mágica, un deseo -adherido a la necesidad de sobrevivir- de sentir una correspondencia entre macro y microcosmos, ese anhelo por sentirse integrado a un orden significativo, aunque su forma sea ilógica y destructiva. (...) La violencia aparece, pues,

como un dios, infernal y divino a la vez. Detrás de la enajenación social alienta la enajenación religiosa. Toda decisión conduce a la violencia inescapablemente (Dorfman 1970: 13).

Liborio, como la comunidad andina, se siente atrapado, encarcelado en la violencia (simbólica y física). Se da cuenta de que solo esa violencia puede liberarlo. Si bien en un principio se siente identificado con la prédica senderista (una variante del discurso liberador moderno), con el tiempo Liborio toma distancia de SL planteando un camino alternativo, utópico. Sin embargo, la naturaleza de la utopía planteada por Liborio no implica una evasión ni un escape de la realidad sino, más bien, un discurso que actúa directamente en el presente. Así, una vez que Liborio adquiere cierto poder en la organización subversiva, por momentos, asume el rol de «ordenador del mundo» (como Cuniraya Wiracocha en el manuscrito de Huarochirí. Cfr. Arguedas 1975: 28-31). Esto sucede cuando organiza a las comunidades «liberadas» por SL dando orden de que adopten el «programa de neto corte tahuantinsuyano» o cuando instruye a los comuneros para organizar un ejército de «naturales netos» (Colchado 1997: 167): «Conforme el pensamiento de los reyes incas, hiciste ordenanza que en los pagos que controlaban, los compañeros comisarios hicieran cumplir el ama sua, no robar; ama kella, no ser ocioso, y el ama llulla, no ser mentiroso» (184). Por medio de estas acciones, Liborio busca realizar algo aparentemente imposible: inscribir la utopía en la Historia, acto que conecta el presente con el pasado (la *minka* incaica) y con el futuro, ya que anuncia la organización económica que reemplazará al sistema capitalista moderno/colonial. De esta forma se inscribe un modelo socioeconómico utópico que se sugiere como alternativa ante la desigualdad social propiciada por el Estado peruano.⁹ Es por ello que Liborio discute la acrítica importación senderista de modelos que no se ajustan a la realidad híbrida y pluricultural peruana prefiriendo proponer soluciones concebidas desde su tradición de pensamiento. De ahí las múltiples interrogantes que les plantea a los dirigentes senderistas con respecto al modelo socioeconómico que pretende imponer SL luego de tomar el poder. Citemos una de las discusiones entre Liborio y el camarada Santos:

Es cierto que la gran mayoría son mestizos, dijiste, pero dentro de éstos, más los hay con alma india, y estabas seguro que se hallarían gustosos de pertenecer a una nación de ayllus campesinos y obreros, donde se tienda al trabajo colectivista, como en tiempos de nuestros antepasados. Pero es imposible volver a una época tahuantinsuyana (...), vivimos en una época moderna, distinta. No es volver al pasado, le replicaste, porque nuestras costumbres comuneras no la hemos perdido nunca los naturales. Sólo que hasta estos días estamos resistiendo las imposiciones de los blancos que quieren borrar todo lo nuestro... (Colchado 1997: 93-94).

Esta actitud crítica y dialógica supone una voluntad de afirmación identitaria y de resistencia a la imposición colonial moderna: Liborio no quiere que le den la libertad sino que quiere tomarla por sí mismo (Mignolo 2003: 31): «Ahora, si los compañeros del Partido nos dan su apoyo en la lucha por nuestra liberación, sin pretender conducirnos, en buena hora, lo aceptaremos; si no, muy a nuestro pesar tendremos que dejarlos de lado...» (Colchado

1997: 196). En esta perspectiva, en la novela se produce un cuestionamiento de la imagen europea como centro productor de saber ya que se configura el espacio andino como un lugar de pensamiento y no como un lugar de estudio o dominación. Es por ello que afirmar el concepto andino *pachacuti* supone reivindicarlo como una categoría cognitiva que interactúa y dialoga con la noción occidental de «revolución», base del relato liberador de la modernidad (Mignolo 2003: 273). Algo similar sucede cuando se establece el diálogo entre las propuestas de Guamán Poma (andino, local) y Marx (occidental, global):

Él [Guamán Poma] también, como Marx, hablaba de cinco edades que había pasado la humanidad. Sólo que éstas (...) no eran las mismas que enunciaban aquél. Las edades de las que hablaban nuestros padres incas eran otras, en las que cada cierto tiempo, que duraba quinientos o mil años, se producía un pachacuti para borrar todo vestigio de corrupción, de degradación moral, de maldad, dando lugar a una nueva época, de hombres limpios, puros... (Colchado 1997: 196).

En la lógica textual, este diálogo abre el camino hacia un modelo de mundo regido por la complementariedad de contrarios antes que por la contradicción. Se reformulan, por consiguiente, los términos del diálogo entre el «centro» y la «periferia», entre lo global y lo local, entre lo occidental y lo andino más allá del colonialismo. En síntesis, en *Rosa Cuchillo* se construye la imagen «de un sujeto social negado y subordinado, pero vivo y actuante» (Huamán 1994: 105) cuya perspectiva *otra* interactúa con el pensamiento occidental. De esta forma se subraya la validez de su racionalidad para imaginar un futuro en el que nuestra nación no esté basada en una modernidad etnocida.

6. LA REINSCRIPCIÓN DE LAS VOCES SILENCIADAS

Los aspectos que hemos examinado revelan que *Rosa Cuchillo* cuestiona nuestros modos de aprehensión de la realidad y nuestro proceso histórico, enfatizando las fricciones de la modernidad occidental en nuestro país. Esto se logra a partir de una contundente crítica postcolonial que apuesta por la reinscripción de lo silenciado por el discurso moderno: el pensamiento andino, la memoria cultural andina y las memorias de la violencia política. Como sostiene Lucía Guerra-Cunningham: la representación de los sujetos que aparecen como víctimas de la violencia del discurso autoritario implica «una respuesta disidente con respecto a la hegemonía impuesta a la sociedad latinoamericana, una reinscripción de lo silenciado que, en su carácter alternativo, postula otros modos de aprehensión de la realidad» (1996: 265). De un lado, criticando la indiferencia de la sociedad occidentalizada peruana ante esta catástrofe social, se postula la necesidad de incorporar a nuestro imaginario social el pensamiento andino como forma de conocimiento alternativa. Por ejemplo, atendiendo a las escenas violentas de la novela, tenemos la ascensión de la paloma blanca (transfiguración del alma que sube al Janaq Pacha en la cosmovisión andina) que sale de la cabeza de Liborio ante la incredulidad de los soldados que lo han ejecutado

(Colchado 1997: 213-214). Este desencuentro entre el punto de vista de los militares y la perspectiva andina que ha diseñado el mundo representado comporta un mensaje claro: no podemos articularnos socialmente con quienes no entendemos. Para poder dialogar con el *runa*, y hacer posible la cohesión de nuestra nación, debemos tener la capacidad de abrirnos a su forma de pensamiento y entender que la racionalidad andina interactúa con las otras formas de pensamiento, occidentales o no, en el mundo contemporáneo.

De otro lado, en diálogo con los otros discursos sociales (la historiografía, las narrativas audiovisuales y escritas de los medios de comunicación, el discurso del Estado), *Rosa Cuchillo* constituye un acto de resistencia frente a la censura y al olvido, entendidas como dos formas de silenciamiento. De esta manera, la novela deviene en una *política de la memoria* por su clara intención de racionalizar y reescribir¹⁰ desde la ficción literaria, acaso la etapa más trágica de la Historia peruana. De ahí que el narrador inscriba en la narración diversos elementos partícipes del conflicto armado interno, como nombres, fechas y eventos ficcionalizados que instalan la novela en el plano de lo histórico.¹¹

Este rasgo de la novela dialoga con la distinción que establece Juan Ansión entre la «verdad objetiva» del discurso científico y la «verdad social» del mito. Así, podemos plantear que *Rosa Cuchillo*: «Si bien no emite una verdad objetiva, no se puede decir que mienta, pues con su proceder la verdad social implícita en este tipo de relatos [los mitos] logra transmitirse con mucha eficacia. Mentir sería engañar con respecto al sentido profundo (es decir a la verdad social)...» (Ansión 1987: 191). Al respecto, Beatriz Sarlo plantea que:

La literatura propone su contenido de verdad bajo la forma de figuración. No reconstruye una totalidad a partir de los *dissecta membra* de la sociedad (empresa quizás imposible), pero sí propone cursos de explicación, constelaciones de sentido, que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento (Sarlo 1987: 46).

En tal virtud podemos inferir que la novela expone una narrativa («verdad») la cual, antes que preocuparse del dato exacto o del hecho fáctico comprobable, propone *otra* lectura sobre la experiencia social del pasado. Este aspecto cobra relevancia si tenemos presente que, pese a los postulados del discurso postmoderno, en el contexto de la violencia política en ámbitos neocoloniales, frente a la censura del discurso autoritario y a la indiferencia de un gran sector de la sociedad civil, «aferrarse a la primacía del concepto de verdad puede ser una enérgica y necesaria forma de resistencia. Determinar y hacer pública la verdad del pasado reciente (...) se presenta en tales ocasiones como la inevitable condición previa para cualquier futuro democrático» (Hardt y Negri 2002: 151).¹²

En esta perspectiva, en *Rosa Cuchillo* asistimos a un encuentro horizontal y dialógico entre la literatura y la Historia. Este cuestionamiento del discurso historiográfico desde la literatura revela otra de las críticas de la novela al sistema moderno/colonial ya que se discute

el carácter monológico de la epistemología moderna y su relación a los procesos de dominación colonial (cfr. Said 1990).¹³ De esta manera, se plantea una liberación del monologismo de la Historia a partir de las posibilidades narrativas que ofrece la ficción literaria (Mignolo 2003: 321).¹⁴ En esta línea, William Rowe recuerda la necesidad de pasar de una historiografía meramente criolla hacia una imagen global del Perú en la que podrían reconocerse los distintos sujetos sociales. Rowe subraya el imperativo de construir una narrativa inclusiva que pueda articular la multiculturalidad de nuestro país. Sin embargo, se plantea la siguiente interrogante: «¿Cuáles serían los materiales y los métodos de una historiografía que intentara abarcar la multiplicidad sociocultural del país?» (1997: 103). Para intentar responder a esta pregunta, y teniendo en cuenta el trabajo de Alberto Flores Galindo (1994), Rowe considera pertinente legitimar nuevas narraciones culturales como posibles fuentes para indagar diversos aspectos de nuestra cultura en diferentes contextos históricos. En particular, y esto es lo que nos interesa subrayar, destaca el papel de la novela dentro de estos soportes discursivos alternativos porque «los problemas de la narración y la escritura pasan por ambas [literatura e Historia]» (1997: 104).¹⁵ De esta manera, la historiografía deja de ser la ciencia guardiana de la «verdad» de los hechos.¹⁶ Podemos concluir que en *Rosa Cuchillo* se construye un modelo de representación que problematiza las fronteras entre el discurso histórico y el discurso literario presentando un terreno en el que ambos constituyen narrativas equiparables que pueden dialogar con el fin de reelaborar la narración de nuestra nación más allá del colonialismo.

7. ROSA CUCHILLO: ÑUQANCHIKPA MEMORIA

La formalización de las voces de la otredad cuestiona el modo de contar la Historia desde la modernidad ya que expone la tanatopolítica del Estado peruano y el autoritarismo de SL por medio de la reinscripción de las voces que intentan llenar el vacío de nuestra memoria colectiva. Esto apunta hacia un cambio de paradigma, a superar la tradicional ciencia monológica por medio de una ciencia dialógica y descolonizada. A partir de esta reescritura literaria de la Historia, en *Rosa Cuchillo* no solo se revelan aspectos antes suprimidos sino también se reformulan «ciertos proyectos que el colonialismo y el neocolonialismo reclamaban como suyos, por ejemplo, la emancipación de los colonizados a través de premisas de los colonizadores y sin un diálogo. 'Re-escribir' el colonialismo significa haberlo 'digerido' de tal modo que desaparece como categoría determinante y abre una proyección al futuro haciendo posible el presente» (de Toro 1999: 34). En esta línea, *Rosa Cuchillo* plantea que en el Perú la Historia aún está por construirse. De ahí el imperativo postcolonial de reinsertar la/s memoria/s de los que no han sido incluidos en la Historia, de aquellos sujetos cuyas experiencias han sido tradicionalmente silenciadas en un sistema social excluyente y autoritario. Podemos concluir que *Rosa Cuchillo* nos invita a repensar las múltiples causas de la extrema violencia con el fin de construir el camino hacia una «memoria ejemplar» (Jelin 2002: 58): una memoria de dominio público de la cual podamos extraer las lecciones necesarias para no repetir los horrores del

pasado, una narrativa desde la cual establezcamos bases de acción para actuar en el presente en función de un proyecto nacional articulador e inclusivo. Puesto que el ánimo de establecer un diálogo entre nuestras reflexiones y el pensamiento andino ha guiado nuestra investigación, sobre la base de la distinción en el idioma quechua entre el nosotros inclusivo, *ñuqanchik* (que engloba al interlocutor), y el nosotros exclusivo, *ñuqayku* (que lo excluye), haremos una distinción entre dos tipos de memorias. Así, denominaremos a la Historia nacional *contada desde la modernidad* como «*ñuqaykupa* memoria», memoria oficial de carácter excluyente y silenciador que es aceptada pasivamente por la sociedad disciplinada por el autoritarismo. Por el contrario, al tipo de memoria que se configura en *Rosa Cuchillo* la denominaremos «*ñuqanchikpa* memoria»¹⁷, memoria nuestra, que intenta construir una narración democrática y plural que incluya las diferentes experiencias de los diversos sujetos que habitan nuestro país. Este tipo de memoria es la que nos permite socavar y deconstruir la Historia oficial para repensar nuestra identidad cultural y las posibilidades de la futura integración de nuestra nación *más allá* del colonialismo, cuando seamos capaces de aceptar nuestras diferencias y abracemos el proyecto de *tinkuy* intercultural que proponen narraciones postcoloniales como *Rosa Cuchillo*.

NOTAS

- ¹ En el mes de julio de 1984 se descubre cuatro fosas comunes en Pucayacu. En agosto de 1985 se produce la masacre de Accomarca; los días 18 y 19 de junio de 1986, la matanza de los penales y la de Cayara, en mayo de 1988 todas ellas perpetradas por las FF. AA. durante los gobiernos de Belaunde y García. El 24 de julio de 1988 en *El Diario*, periódico oficial de SL, Abimael Guzmán, líder de la organización subversiva, justifica la matanza de la comunidad de Lucanamarca en la que un grupo de senderistas degolló a más de ochenta personas en abril de 1983 (Manrique 2002: 43).
- ² Manrique explica que el campesinado andino opta por sacrificar su libertad por la obtención de beneficios mediatos (que nunca proporcionó el Estado peruano). Esta aceptación se ve facilitada por la prolongada interiorización del autoritarismo en nuestra sociedad y por la sensación de postergación socioeconómica de estos sectores (2002: 104).
- ³ De hecho, Walter Mignolo sostiene que el cruce entre las teorías postcoloniales y los estudios de género implica un avance epistemológico para evaluar los procesos de la modernidad en espacios signados por el neocolonialismo como en el caso del Perú (Mignolo 2003: 196).
- ⁴ Esta configuración del sujeto femenino como portador de la memoria cultural andina ya aparece en el cuento «De dioses y demonios» incluido en el volumen *Hacia el Janaq Pacha* (Colchado 2002: 225-236).
- ⁵ Cuando el ejército irrumpe en Illaurocancha, «Rosa vio cómo los militares sacaban a las mujeres, a las más jóvenes, entre ellas a Clara Tinacopa y a Leonida Ríse. También a Anita Chapillaquén, que estaba embarazada, y a Rosalía Janampa, una niña de doce años. Arrastrando las llevaron hasta unos matorrales, y allí las violaron. Ella, llorando, oía sus gritos en el viento que subía del río» (Colchado 1997: 141).
- ⁶ El proceso de desterritorialización consiste en la manifestación de la violencia potencial de un ciudadano contra otro ciudadano. Empieza por un cuestionamiento de la ciudadanía de determinados sujetos para luego determinar su muerte civil y, finalmente, legitimar la violación de sus derechos humanos. Al respecto, Kathleen Newman, aclara que esta tanatopolítica no aparece solo en las épocas de catástrofe social, sino que es un componente nodal del discurso del Estado moderno: «La desterritorialización está en el centro del estado-nación moderno y de otras instituciones (raza, gender [género], clase) afines» (Newman 1991: 145).

- ⁷ Este aspecto dialoga con los aportes de Michel Foucault acerca de la historia de la microfísica del poder punitivo localizado en el cuerpo político: «el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio (...); el cuerpo (...) está imbuido de relaciones de poder y dominación...» (Foucault 1992: 32).
- ⁸ En la década del ochenta, esta imagen que asociaba a los senderistas con el mesianismo andino había sido legitimada, entre otros, por Alberto Flores Galindo (1994): «Sendero Luminoso, desde el inicio, fue una organización vertical y autoritaria, convencida de portar un mensaje correcto y acertado, que todos debían acatar. El mesianismo es impositivo: se lo acepta o se lo deja» (315). Algo similar ocurrió con investigadores como Juan Ansión (1982), Manuel Jesús Granados (1987), Julio Roldán (1990), entre otros. Podemos añadir que esta asociación también aparece al final de la novela *Candela quemá Inceros* (1989) de Félix Huamán Cabrera (cfr. Quiroz 2004, 2005a).
- ⁹ Como Guamán Poma, Liborio racionaliza el mundo mediante las categorías cognitivas andinas y su propuesta política valida la restauración del orden anterior. Siguiendo a Nathan Wachtel podemos afirmar que en el pensamiento de Liborio: «Los aportes de la cultura occidental están subordinados al mecanismo de una lógica preexistente, que sobrevive a los trastornos de la Conquista; sin duda los nuevos elementos modifican el contenido del sistema, pero se someten a sus principios de clasificación, que los ordenan haciendo uso de las transformaciones y permutaciones internas» (Wachtel 1973: 226).
- ¹⁰ Empleo el término «reescribir» en el siguiente sentido: «Se trata de una actividad discursiva que nos debe llevar a una situación sin 'pre-juicio' dejándonos en condiciones de encontrar aspectos hasta allí velados por su proyección en el futuro» (de Toro 1999: 34).
- ¹¹ De acuerdo con Benjamín Harshaw, estos elementos constituyen *enunciados de doble dirección*. De un lado, se refieren al hecho (la matanza de los penales, etc.), ideología (el senderismo), espacio (Ayacucho) o personaje real (Belaunde, etc.) del Campo de Referencia Externo (el contexto socio-semiótico) y, simultáneamente, a los aspectos seleccionados de dichos elementos en el Campo de Referencia Interno (el mundo representado) de *Rosa Cuchillo* (Harshaw 1997: 151).
- ¹² Debe recordarse que la novela apareció seis años antes de la publicación del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003).
- ¹³ Hemos desarrollado este aspecto en nuestro análisis de «Adiós, Ayacucho» (1986) de Julio Ortega, relato que también se inscribe en la temática de la violencia política durante el conflicto interno (cfr. Quiroz 2005a).
- ¹⁴ Según Tomás Eloy Martínez, la Historia puede ser (re)narrada o (re)escrita tanto desde la ficción cuanto desde el discurso historiográfico con igual nivel de verosimilitud: si los archivos históricos han sido tradicionalmente manipulados por las elites letradas en función de sus intereses políticos, «¿con qué argumentos negar a la novela, que es una forma no encubierta de ficción, su derecho a proponer también una versión propia de la verdad histórica?» (1986: 94). Para profundizar en el debate sobre las relaciones entre Historia y ficción consúltese: Sarlo (1987), Jameson (1989), White (1992a), Rowe (1997), entre otros.
- ¹⁵ Esta nueva perspectiva de análisis descansa sobre los planteamientos de Hayden White, quien considera la obra histórica como «una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueran representándolos*» (White 1992b: 14).
- ¹⁶ Aquí se observa un diálogo con los fundacionales postulados de Nietzsche sobre la «enfermedad de la historia». Sobre este punto, Hayden White anota que el filósofo alemán se propuso socavar la creencia en *una* Historia a la cual el ser humano podría remitirse para extraer *una* verdad. Nietzsche planteaba, en cambio, que existían tantas verdades (ficciones) sobre el pasado histórico como perspectivas individuales habían sobre él (White 1992a: 117-118).
- ¹⁷ Elizabeth Jelin realiza una distinción similar en función de la lengua guaraní que, al igual que el quechua, también posee dos formas de nosotros: *ore*, exclusivo, y *ñande*, inclusivo (2002: 59-60).

BIBLIOGRAFÍA

- ANSIÓN, Juan. «¿Es luminoso el camino de Sendero?». *El caballo rojo*, año III, 108. Lima, 6 de junio de 1982: 4-5.
- . *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES, 1987.
- ARGUEDAS, José María (editor y traductor). *Dioses y hombres de Huarochiri*. México: Siglo XXI, 1975.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- BAQUERIZO, Manuel. «Óscar Colchado: entre la ficción épica y la fantasía andina». *Yachaywasí* 5, 1997: 135-139.
- CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, 1993.
- COLCHADO, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.
- . *Cordillera negra*. 6ª Edición. Lima: Editorial San Marcos, 2002.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe final*. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal.php>> 2003.
- DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- . *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: APRODEH, SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- GALDO, Juan Carlos. «Algunos aspectos de la narrativa regional contemporánea: los casos de Enrique Rosas Paravicino y Óscar Colchado Lucio». *Lexis* XXIV. 1 (2000): 93-108.
- GRANADOS, Manuel Jesús. «El PCP Sendero Luminoso: aproximaciones a su ideología». *Socialismo y Participación* 37 (1987): 15-36.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. «Pluralidad cultural y voces de la otredad en la novela latinoamericana». José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (Coords.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Philadelphia: Asociación internacional de peruanistas, 1996. 259-271.
- HARDT, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- HARSHAW, Benjamín. «Ficcionalidad y campos de referencia». Antonio Garrido Domínguez (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997. 123-157.
- HUAMÁN, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- . «Reseña a *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado». San Marcos (2006-primer semestre): 378-384.

- JAMESON, Frederic.** *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico.* Madrid: Visor, 1989.
- JELIN, Elizabeth.** *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo XXI, 2002.
- MANRIQUE, Nelson.** *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996.* Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2002.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy.** «Historia y ficción: dos paralelas que se tocan». *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto.* Karl Kohut (editor). Frankfurt: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt, 1996. 89-99.
- MIGNOLO, Walter D.** *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.* Madrid: Akal, 2003.
- NEWMAN, Kathleen.** *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina.* Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991.
- QUIROZ, Victor.** «Heridas en la memoria». Reseña a *Candela quema luceros*, de Félix Huamán Cabrera. *Ajos y zafiros* 6 (2004): 238-241.
- . «Ficciones de la memoria. La novela del conflicto armado interno (1980-2000) y las tensiones de la modernidad colonial en el Perú». *El Hablador* 10 (2005): <www.elhablador.com/quiroz1.htm>.
- . «Mario Vargas Llosa y la reproducción del sistema de género moderno-colonial: La feminización de la sociedad andina en *Lituma en los Andes*». *El Hablador* 11 (2006a): <www.elhablador.com/dossier11_quiroz1.htm>.
- . «El yanantin y la intertextualidad transcultural en *Rosa Cuchillo*». *El Hablador* 12 (2006b): <www.elhablador.com/est12_quiroz.htm>
- ROLDÁN, Julio.** *Gonzalo: el mito. (Apuntes para una interpretación del PCP).* Lima: CONCYTEC, 1990.
- ROWE, William.** «La novela y los problemas de la historiografía en el Perú andino». *Estudios* 10 (1997): 103-112.
- SAID, Edward.** *Orientalismo.* Madrid: Libertarias, 1990.
- SARLO, Beatriz.** «Política, ideología y figuración literaria». Daniel Balderston *et al.* *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. 30-59.
- TORO, Alfonso de.** «La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?». Alfonso de Toro y Fernando de Toro (Editores). *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano.* Madrid: Iberoamericana, 1999. 31-77.
- WACHTEL, Nathan.** *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- WHITE, Hayden.** *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.* Barcelona: Paidós, 1992a.
- . *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.* México: Fondo de Cultura Económica, 1992b.
- ŽIŽEK, Slavoj.** *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político.* Buenos Aires: Paidós, 1998.

IDENTIDAD Y DIFERENCIA: UN ACERCAMIENTO AL CONFLICTO ARMADO DE LA DÉCADA DE LOS 80 REPRESENTADO EN CINCO NOVELAS PERUANAS CONTEMPORÁNEAS

✍ Néstor Saavedra Muñoz

INTRODUCCIÓN

Abordaremos en este trabajo los problemas de identidad y diferencia representados en cinco novelas peruanas contemporáneas que abordan el tema del conflicto armado entre Sendero Luminoso y el Estado. Las novelas analizadas son las siguientes: *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio, *De amor y de guerra* (2004) de Víctor Andrés Ponce, *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo y *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto.

Hemos denominado «conflicto armado» al problema social y político dado en los años ochenta¹. Desde esta perspectiva podremos acercarnos al contexto social en crisis, a la decadencia de las instituciones del Estado y a la degradación de las conciencias de los individuos que se ven involucrados en el conflicto armado representado en los discursos ficcionales aquí abordados.

1. EL TESTIMONIO SOBRE EL CONFLICTO ARMADO: ROSA CUCHILLO Y DE AMOR Y DE GUERRA

Tanto la novela de Óscar Colchado como la de Víctor Andrés Ponce abordan el tema del conflicto armado con un carácter testimonial. Los personajes se encuentran inmersos en

un ambiente político y social determinado por el autoritarismo imperante de Sendero Luminoso. Asimismo, asumen un papel activo dentro del conflicto armado, puesto que la ideología comunista, con toda su violencia llevada a cabo en la praxis, ha calado hondo en las conciencias de una sociedad que se encuentra en estado de crisis. René Jara, en *Testimonio y literatura* (1986), define el discurso testimonial de la siguiente manera:

El testimonio ciñe los contenidos de la protesta y la afirmación, el juramento y la prueba. Sus funciones corren la gama que va desde la certificación de la acusación y la recusación. Sus personajes son aquellos que han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de *la tecnología del cuerpo*; seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física (1).

En *Rosa cuchillo* nos interesa analizar la figura de Liborio, quien ha sido enrolado a las filas de Sendero Luminoso, no por convicciones propias sino porque prácticamente ha sido presionado para participar de la revolución. En esa dirección, Liborio no se constituye como sujeto (en el sentido psicoanalítico del término), debido a que no vemos en él una toma concreta de decisión por la que se comprometa con la causa comunista.

Ya que Liborio es un terrorista, apuntemos lo que implica ser parte de la revolución. Los personajes que invitan a Liborio a participar de la guerra popular tienen un carácter rígido, hermético, abocado exclusivamente a cambiar el sistema que regula la sociedad. Ello implica olvidarse de su ser individual.² Nuestra personalidad, en pos de una nueva sociedad en la que los ciudadanos tengan iguales condiciones de vida, se diluye en una colectividad que comparte un sólido sistema de ideas. Así, el hombre que se ha comprometido con la revolución social no vive más que para ellas. Son una suerte de individuos que han dejado de lado su memoria y su identidad para tomar un rumbo en el que el bien común es lo único que les interesa, porque es esta actitud hacia la vida una fuente de dignidad para ellos.

La voz de Liborio nos permite ingresar al hermético mundo de los militantes del Partido Comunista. Su presencia en el grupo terrorista no es desinteresada, no recibe las ideas comunistas sin someterlas a una seria reflexión. Los senderistas son representados, en ese sentido, como un grupo heterogéneo. La instrucción comunista aún no se interioriza totalmente en algunos de los militantes. Esto se produce, sin duda, por el horizonte cultural de nuestro personaje, desde donde critica la visión occidental de la revolución. Se presenta como un sujeto andino, y por lo mismo, le extraña que no tengan su misma naturaleza aquellos que han recurrido a su grupo étnico para invertir el orden social establecido. Al respecto, cuando Liborio es herido en combate tiene la oportunidad de analizar la condición de sus compañeros de armas:

A los dos días nomás felizmente la fiebre empezó a bajar. Aparte de los medicamentos que te aplicó Anselmo, muy bien te hicieron los remedios con hierbas que doña Antolina, la curandera, te dio a tomar (...). Anselmo, sus manos finas se estaban poniendo duras,

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

quizá más que por las herramientas de su oficio, por el armamento y la dinamita que manipulaba. Pero, y Jaime?, ¿y el médico Eduardo? Y aquellos que conociste en el ataque a la cárcel de Ayacucho? Había quienes usaban lentes, relojes o anillos. Y eran blancos, medio rubios algunos. No eran campesinos. Resentidos parecían más bien de los otros de su casta que estaban en el gobierno. Y Santos? Y Angicha? Ellos también eran mistis, aunque se disfrazaran de campesinos o lo hubieran sido alguna vez. ¿Seguirían creyendo en los dioses de las montañas? En la pachamama, en Wirakocha. Más parecía que no (...) (1997: 83).

Son tres los aspectos en los que Liborio hace notar su identidad como sujeto del mundo andino, marcando así su distanciamiento con la cultura occidental: la vestimenta, la raza y la relación con entidades metafísicas. Liborio repara en que la vestimenta propia de los campesinos es empleada como una simple estrategia para lograr que la población indígena se identifique con la revolución. Empero, la ropa no logra convencer a Liborio, sus compañeros presentan una fisonomía distinta, se trata de hombres blancos. Todo ello produce en Liborio la interrogante sobre la visión que tendrán del mundo, los vínculos establecidos con sus dioses. El discurso de nuestro personaje se constituye, de esta manera, como un ingreso paulatino a la naturaleza del grupo senderista. Comienza con la vestimenta, continúa con la raza, para luego preguntarse por el mundo interior que los estructura como sujetos sociales. De este último aspecto, Liborio no puede dar respuesta, ya que la simbología de los senderistas no se manifiesta sino de manera casual. Es algo que Liborio deduce de circunstancias precisas.

Liborio es hijo de una divinidad: Pedro Orco. Concibe el mundo de acuerdo a códigos andinos, uno de ellos es el que concierne a la reciprocidad. Hay un episodio en la novela en el que el grupo senderista ha tomado una vicuña para comer, el hecho le preocupa a Liborio, puesto que no se ha retribuido el bien brindado por la naturaleza. La mentalidad occidental ha usurpado un territorio que le es ajeno. De pronto, se desata una tormenta en la que se vislumbra un rostro furioso. De inmediato, Liborio y algunos compañeros asocian el fenómeno a una sanción de las divinidades por el robo cometido. Desconcertados, los terroristas cuentan lo que piensan sobre lo acontecido:

Asustados se alejaron del lugar, olvidándose hasta de la vicuña cazada. En lo alto del nevado, revolaba muy señorial un halcón blanco. A pesar de todo lo ocurrido, oíste a Santos manifestarle sus dudas a Angicha. Y más te dolió cuando ésta le respondió: -Yo también pienso que esa aparición fue un efecto visual. El resplandor del relámpago quizá, o acaso las nubes. Caracho, también el pensamiento de ella era misti (130).

La perspectiva crítica con la que se relaciona Liborio a su partido le conduce hacia conclusiones que se oponen a su moralidad. Con sus reflexiones logra entender que, en realidad, el indio está al margen de los verdaderos propósitos de la revolución. Da cuenta

de la posición que ocupa en el orden social: es un individuo que pertenece al grupo étnico de la periferia, pero anhela un cambio en el que el indio esté verdaderamente involucrado:

¿Hasta que grado la revolución será para los naturales? ¿o era sólo para tumbar a los blancos capitalistas como decían y luego ellos serían los nuevos gobernantes, sin que la conducción de ese gobierno nada tengan que ver con los runas? Lo deseable sería, piensas, un gobierno donde los naturales netos tengamos el poder de una vez por todas, sin ser sólo apoyo de otros (83).

La importancia de la novela de Colchado, con respecto a la representación del grupo armado comunista, radica en que lo configura desde su intimidad. Aunque también veremos en *De amor y de guerra* la vida de los senderistas más allá del compromiso social, pensamos que en *Rosa Cuchillo* asistimos, con mayor acierto, a la plasmación del mundo cotidiano de los terroristas. Sus vivencias se definen alrededor del deseo y las pasiones naturales, muy al margen de su postura política. Así, el amor se inserta en el conflicto social. Liborio es atraído por la líderesa del grupo senderista: Angicha. Y a la declaración de nuestro personaje, ella antepuso sus ideales: «Yo siempre he pensado en ti, Liborio. Sin embargo, creo que un combatiente debe dar más importancia a la lucha que al amor. El deber está ante todo. La entrega a la causa debe ser total» (177). Otra vez aquí la anulación del yo por parte del individuo en guerra. Su identidad como senderista oprime los deseos de Angicha. En otros personajes de las filas de Sendero también se da un conflicto interior. Su conciencia se debate entre la individualidad y la causa común. En Omar, por ejemplo, vemos que, en el umbral de la muerte, en ese momento fatal al que ha llegado por seguir sus convicciones sociales, evoca su pasado y menciona a su novia, constituyéndose como un sujeto que refleja haber tenido una vida anterior al Partido: «Me hubiera... gustado despedirme —dice Omar con la voz entrecortada haciendo una mueca que intenta ser una sonrisa— ... de mi novia huamanguina... a quien... dejé por seguir... este otro destino...» (159). En ese sentido, vemos el otro lado de los rebeldes.

Colchado representa el conflicto armado como problemático para la sociedad andina. Esta sociedad, desde su racionalidad no cartesiana, también sabe de reivindicaciones. Y esa reivindicación estará encarnada en la figura de Liborio, quien al final de la novela se presenta como Incarrí, aquel que poco a poco se estaba construyendo para tomar el poder e invertir el orden social establecido. Es Liborio quien dará vuelta al mundo.

De amor y de guerra, de Víctor Andrés Ponce, es una novela que gira en torno a la figura de Nicomedes Sierra, quien ha sido afectado directamente por el conflicto armado. Su discurso también tiene un carácter testimonial. Narra el efecto que en su familia tuvo la violencia ejercida por Sendero Luminoso para tomar el control de Rinconada, ciudad natal de nuestro personaje. En realidad, el conflicto armado se da en un contexto político forzado, porque tanto el bando de los terroristas como el grupo que dirige Nicomedes

Sierra actúan en función a intereses personales. Nicomedes Sierra se enfrenta a Sendero no por constituirse como un sujeto de ideas sino por configurarse como un apasionado que no quiere apartarse del lugar en el que vivió con Violeta, su esposa: «Me dormí esperanzado en que la rebelión iniciada se engrosara para zurrar a los tucos y gozar de mañanas tranquilas llevando las mejores orquídeas del valle a ese pedazo de tierra que abrigaba tu cuerpo y que había convertido en mi patria, en el inicio y el fin de mi tiempo» (52). De la misma manera, los terroristas están subordinados al Manco Miguel, personaje que ha emprendido el camino de la revolución por experiencias que lo han marcado profundamente. De pequeño, cuando vivía junto con su padre en una hacienda, fue víctima de la marginación y la violencia:

Miguel se alejaba de los canchones donde vivía la peonada y miraba hacia los alrededores de la casa hacienda sufriendo los contrastes. Las niñas, de seguro hijas del patrón, tenían cabelleras largas y polleras blancas con curiosos bordados de conejos y pajaritos y listones de vivos colores. Corrían felices, gritando y riendo. Miguel se preguntaba si aceptarían ser amigas de él. Tantas veces las fisgoneó que una mañana decidió jugar con ellas sin consultar a nadie, había tres chiquillas que se quedaron mudas observando al mocoso con las ojotas de jebe y el pelo grasiento y duro y aquel inconfundible olor que provenía del colchón. Las nenas, desconcertadas ante semejante aparición, retrocedieron hacia la entrada de la casa (129-130).

Miguel sufre las consecuencias de la trasgresión jerárquica. Ha entrado en contacto con su identidad; en el desdén de las niñas ha reconocido que es un individuo subalterno. Su identidad como sujeto social de menor jerarquía será reforzada por la agresión física: «Miguel no podía recordar si llegó a pedirles que jugaran con él, a veces se decía que sí y a veces que no, porque ni bien se acercó a ellas, el capataz de la hacienda le aplicó un puntapié que lo dobló como una sacuara y, de un remezón de dolor, se le borró la memoria del instante» (130).

La marginación motiva en Miguel el cuestionamiento en torno a la sociedad y sus clases. Y con su ingreso a la universidad ya no se encuentra solo, sino que en ella se siente identificado con una colectividad que ha sentido los mismos problemas. Así, su perspectiva de la sociedad desembocaría en la idea de establecer las mismas condiciones para todos, y ello encuentra su realidad en la adhesión al partido comunista. Gonzalo Portocarrero en *Razones de sangre* (1998) se expresa del «hombre rojo» como sigue:

¿Qué clase de gente puede encontrar seductora esta propuesta? ¿Qué puede haber detrás del hombre rojo? Probablemente un joven lleno de impulsos y ansiedad, que quiere ser bueno y reflexivo pero que, no teniendo un rumbo definido, decide entregar su privacidad y autonomía a cambio de paz, ubicación y sentido (61).

En el personaje de Miguel no vemos que la diferencia tenga una misma dinámica; es decir, el rechazo por ser distinto a los demás. La diferencia también puede simbolizar

la osadía del héroe ante la adversidad, legitimando así la integración en un grupo determinado. Miguel ha perdido uno de sus miembros superiores en el ataque al puesto policial de Tambo, lo cual le llena de odio hacia las clases hegemónicas, que es un sentimiento positivo en el marco de la revolución senderista:

En un primer momento, no quiso mirarse el brazo amputado, se quedó contemplando su rostro, con el pelo hirsuto apelmazado por el sudor de varios días, los ojos pequeños y hundidos y una mirada que revelaba el fuego que lo consumía. Luego bajó la vista al miembro desgraciado y sintió una crepitación de llamaradas que pulverizarían los restos del Estado terrateniente, a las ratas que vivían a costa del pueblo y a todo lo que se había confabulado para arrancarle el brazo: ese volcán que se agitaba en sus adentros era la necesaria afirmación del odio de clase, instrumento fundamental para el combate revolucionario (128).

Si por un lado Miguel ha sido desdeñado por el poder debido a su diferencia racial, por el otro se integra al grupo senderista afirmándose como un sujeto de mayor valor, distinguiéndose por su discapacidad física de entre quienes al igual que él están comprometidos con la lucha en contra del sistema social. La amputación de su brazo honra su actitud como revolucionario: «Pero antes que un nombre, lo del Manco Miguel era un sobrenombre que honraba el austero muñón a la altura del codo izquierdo» (127).

Como mencioné líneas arriba, en *De amor y de guerra* la representación de los grupos en conflicto aborda no sólo el plano ideológico, sino también el de la vida cotidiana. La novela de Ponce nos relata lo que hay detrás del conflicto armado. Hay ejecuciones por parte de los senderistas que están al margen de la ideología del Partido, y se presentan como venganzas por hechos que conciernen a los intereses individuales de los militantes del Partido. Es el caso de Porfirio, dirigente senderista en Rinconada, quien mata a Jazmina en nombre del Partido por no haber correspondido a sus deseos sexuales. De este modo, se nos introduce en la privacidad de los personajes. Así como en *Rosa Cuchillo* se abarca la vida individual de los senderistas, en *De amor y de guerra* se nos representa al grupo que quiere recobrar el orden de Rinconada también como un grupo heterogéneo, en el que los participantes de la contrarrevolución no se libran de su pasado, de su horizonte cultural, de sus creencias. Hay un conflicto que todavía no les permite dedicarse plenamente a sus proyectos sociales. Por ejemplo, Carlos Huamaní lucha junto a Nicomedes Sierra a pesar de que ello implique estar en contra de su padre:

Cerca de Carhuapoma, Carlos Huamaní, rostro acribillado de pústulas, el muchacho que se había rebelado ante la dulce y humilde autoridad paterna. Carlos Huamaní, el hijo del pastor de los presbiterianos, iniciaba más de una guerra: la guerra en contra de los tucos que pasarían en cualquier momento por la trocha que se curvaba hacia el pueblo y la guerra más cruenta y difícil, la guerra consigo mismo, en contra de una educación que le venía del Antiguo Testamento y se ratificaba con las páginas del Nuevo. ¿Cómo explicar el fusil en las manos si le habían enseñado a poner la mejilla luego del golpe del agresor? (13).

La identidad de grupo, entendido como colectividad que se moviliza en torno a una ideología que apunta hacia un objetivo, no es definida, aparece todavía de manera confusa. Aún en sus integrantes hay serias diferencias que obstruyen la organización compacta del movimiento contrarrevolucionario dirigido por Nicomedes Sierra, quien es quizá el que realiza sus objetivos con mayor seguridad, si lo comparamos con Carlos Huamaní. Ello se pone en evidencia cuando algunos senderistas iban a ser ejecutados públicamente y el padre de Carlos Huamaní interrumpe el acontecimiento:

(...) Nicomedes Sierra, eres un embaucador de alumnos, lobo detrás de las ovejas tiernas, ¿de qué liberación hablas? Reúnes a la gente a punta de fusil, igualito que los tucos, y luego hablas de liberación, tomas prisioneros a tus enemigos igualito que los tucos, acaso no sabes que nada bueno se construye con lo malo (...)

(...) así que con la mirada le dije (Nicomedes Sierra) a Antezana lo que debía hacer y el muchacho avanzó con fusil alerta hacia Mauricio Huamaní y lo hizo retroceder algunas filas detrás de la primera línea de espectadores (...). El pastor, que seguía gritando, Carlos Huamaní que titubeaba observando a su padre tan desahogado (...) Ya no escuchaba los gritos de Mauricio Huamaní, me acerqué a los tres jefes de los terruños envueltos en su noche final, levanté la pistola y descerrajé tres tiros inapelables (36-37).

De las citas se desprende la convicción por parte de Sierra de recuperar la armonía en el espacio en donde fue feliz: Rinconada. Sin embargo, resulta significativo cómo las identidades en los grupos en conflicto se han invertido. Ya no son los senderistas la representación del mal. Ahora quienes reproducen el mal son Nicomedes Sierra y su gente, puesto que están tomando los mismos mecanismos de sanción que los terroristas. Las fronteras se han diluido. El estado de excepción en el que se halla Rinconada, espacio en donde las leyes principales que defienden los derechos individuales y humanos se han suspendido, determina que no se reconozca quiénes asumen los papeles del bien y del mal. La representación de la pérdida de la identidad con respecto a los grupos armados en confrontación también podremos verlo en *La hora azul*, en donde la violencia de los senderistas es compartida con el sistema antisubversivo del Estado.

2. LA ESTRUCTURACIÓN DEL CONFLICTO ARMADO DESDE LA LÓGICA DEL GÉNERO POLICIAL: LITUMA EN LOS ANDES, ABRIL ROJO Y LA HORA AZUL

Las novelas que aquí nos disponemos analizar abordan el tema del conflicto armado desarrollando una historia de investigación. La diégesis se orienta a resolver un misterio relacionado a la trasgresión de una ley. Las acciones de *Lituma en los Andes* y *Abril rojo* se organizan de acuerdo a la investigación de un delito y sus móviles, en tanto que *La hora azul* se presenta como una historia familiar en la que se apunta a desentrañar el pasado de uno de sus miembros.

Lituma en los Andes, de Mario Vargas Llosa, es una novela que se desarrolla en la comunidad de Naccos, en donde se está construyendo una carretera. La inspección de la obra está a cargo de dos guardias civiles: Lituma y su subordinado Tomás Carreño. Lituma es natural de la costa (Piura), en tanto que Carreño ha nacido en la región andina, pero fue criado en Lima.

Lituma es un personaje que no puede relacionarse con los individuos de la comunidad. Lituma tiene una mirada vertical hacia la mentalidad del grupo étnico de la periferia. La excepción para Lituma es su ayudante Carreño, con quien se siente entendido. Para Lituma, Carreño debería integrarse a la cultura occidental porque no refleja las actitudes de los indígenas, a pesar de ser su origen el mundo andino: «Por tu manera de ser, merecerías haber nacido en la costa. Y hasta en Piura, Tomasito» (13).

Lituma en los Andes se desenvuelve en un ambiente conflictivo. La novela se estructura en función de un choque cultural. Lituma es un individuo que por medio de la razón quiere llegar hasta el fondo de los crímenes cometidos en Naccos. Sin embargo, Vargas Llosa representa la visión del mundo propia del sujeto de los Andes en Adriana y Dionisio, tomando como referencia la mitología griega.³ Ellos proponen que quizá no se trate de asesinatos, sino de rituales. En ese sentido, podemos decir que *Lituma en los Andes* tiene como eje de la trama la dicotomía crimen/sacrificio. Para la racionalidad de Lituma resulta incomprensible que en los sacrificios estén involucrados hombres que concibe como civilizados. Aquí entra en juego el binomio barbarie/civilización:

¿Cómo es posible que esos peones, muchos de ellos acriollados, que habían terminado la escuela primaria por lo menos, que habían conocido las ciudades, que oían radio, que iban al cine, que se vestían como cristianos, hicieran cosas de salvajes calatos y canibales? En los indios de las punas, que nunca pisaron un colegio, que seguían viviendo como sus tatarabuelos, se entendería. Pero en estos tipos que jugaban cartas y estaban bautizados, cómo pues (204-205).

Con la presencia del profesor Paul Stirnsson, Lituma va siendo tolerante con la racionalidad andina. La creencia es algo manifiesto que actúa en la realidad, no una simple invención del indígena. Es por ello que comienza a saber de los Apus, por ejemplo, gracias a las conversaciones que entabla con el profesor (174).

Lituma entiende las diferencias que hay entre su visión del mundo y la del sujeto subalterno. Piensa que los espacios están delimitados: costa (racionalidad) y sierra (superstición, mística).⁴ Sin embargo, grande es su sorpresa cuando es informado de que en Lima también hay manifestaciones de una mentalidad retrógrada. Así, Lituma se ve como un sujeto en el que su identidad es vacilante, se presenta como un hombre de ningún lugar:

Algo grave está pasando en este país, Tomasito (...) ¿Cómo va a ser posible que toda una barriada de Lima se atolondre con semejante bola? Unos gringos metiendo en autos lujosos

a niños de cinco años para sacarles los ojos con bisturis ultradinámicos. Que haya locas que digan eso, por supuesto. Lima también tendrá sus doñas Adrianas. Pero que toda una barriada se lo crea y los pobladores se lancen a sacar a sus hijos del colegio y se pongan a buscar forasteros para lincharlos ¿no te parece increíble? (186-187).

El conflicto entre horizontes culturales para resolver el caso de los desaparecidos en Naccos parece inclinar la razón hacia la visión del mundo andino. Aunque al final no se llega a resultados concretos con la investigación de Lituma, éste toma conciencia, no sin desdén, de la verdad del indígena, todavía visto como un salvaje: «Es como si ese par de salvajes estuvieran teniendo la razón y los civilizados no. Saber leer y escribir, usar saco y corbata, haber ido al colegio y vivido en la ciudad, ya no sirve. Sólo los brujos entienden lo que pasa...» (188-189).

La organización de las acciones en *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo, es similar a la novela de Vargas Llosa. Hay una investigación realizada por el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar en torno a una serie de asesinatos cometidos en la ciudad de Ayacucho, en el contexto de las celebraciones por Semana Santa.

En *Abril rojo* asistimos a un proceso en la personalidad de Félix Chacaltana. En un comienzo se presenta como un sujeto firme en sus principios, con los cuales pretende alcanzar el éxito profesional. Desea integrarse a las altas esfera del poder, demostrando su competencia con la realización de una labor intachable como fiscal. Busca el reconocimiento. En esa dirección, su individualidad será definida mediante una relación de alteridad con los otros. La interacción con el otro se basa en una responsabilidad específica que va a determinar los actos concretos, los cuales van a repercutir en el entorno social. Se trata del «acto ético» definido por Mijail M. Bajtín: «cualquier acto nuestro, cuando no es fortuito, sino que obedece a la tensión permanente del deber ser que proviene de la presencia del otro, es un acto entendido específicamente como 'acto ético'» (2000: 18).

De esta forma, Chacaltana regula sus actos según las reglas. Es un hombre que condena la trasgresión de la ley. Pero cuando es reconocido por el poder, cuando se cumple su anhelo, se da cuenta de que la trasgresión es la norma en una sociedad en estado de emergencia. Chacaltana, antes de entrar en contacto directo con la crisis social, tenía delimitado su sistema moral. Es decir, sabía que los senderistas representaban a la maldad y las Fuerza Armadas al orden y la justicia. No tarda mucho Chacaltana en reparar que las identidades, en la práctica, no están del todo definidas. En su conversación con el senderista Hernán Durando González, como parte de sus averiguaciones, descubre que sus ideas son muy relativas en torno al conflicto armado:

-Hay un reo por repartir propaganda senderista, pero es analfabeto. ¿Inocente o culpable? El fiscal buceó mentalmente en el ordenamiento jurídico en busca de una respuesta mientras tartamudeaba:

-Bueno, en un sentido técnico, quizá...

-Otro está preso por arrojar una bomba a un colegio. Pero es retrasado mental. ¿Inocente o culpable? ¿Y los que mataron bajo amenaza de muerte? Según la ley son inocentes. Pero entonces, señor fiscal, todos los somos. Aquí todos matamos bajo amenaza de muerte. De eso se trata la guerra popular (150).

La muerte no sólo caracteriza a los acontecimientos de violencia realizados por el grupo revolucionario. Las Fuerzas Armadas también luchan con violencia. La muerte sigue siendo tal, así sea entendida como el resultado efectivo de una estrategia defensiva del Estado. Así se lo hace saber el senderista entrevistado por fiscal: «Claro. Si uno mata con bombas caseras se llama terrorismo y si mata con ametralladoras y hambre se llama defensa. Es un juego de palabras, ¿no?...» (148).

Abril rojo representa el afán de las autoridades por aparentar un país en paz, en donde las sublevaciones guerrilleras son cosa del pasado. Chacaltana conoce la verdad y él es el primero en proponer la presencia senderista como un peligro latente para la población. En realidad, los asesinatos en serie que investiga los vincula al resurgimiento del terrorismo. Al igual que en *Lituma en los Andes*, la tensión narrativa está determinada por el conflicto ideológico entre los individuos occidentales y el mundo andino. También aquí el binomio crimen/sacrificio organiza la trama. Las muertes de la novela tienen referencias religiosas. El padre Sebastián Quiroz Mendoza, párroco de la iglesia del Corazón de Cristo, ilustra a Chacaltana sobre la diferencia de perspectivas con respecto a la Semana Santa entre los occidentales y el indígena. Estos celebran el eterno retorno, el tiempo cíclico: «la tierra muere después de la cosecha y luego vuelve a nacer para la siembra» (199). Hay un proceso de transculturación, en el que «disfrazan a la pachamama con el rostro de Cristo» (199), en tanto que para la visión occidental del mundo la muerte es un momento de transición hacia la vida eterna. Quedan definidas, de esta manera, las identidades de los grupos sociales que configuran la novela de Roncagliolo.

Ahora, como hemos mencionado anteriormente, el Estado de excepción en el que se encuentra la sociedad desvanece las fronteras entre el bien y el mal. La entrevista con Hernán Durando González es reveladora en ese sentido. Cuenta los abusos de las Fuerzas Armadas en nombre del orden. La violencia de Sendero está a la altura de la violencia ejercida por el Estado. No hay diferencias entre los actos crueles de uno u otro grupo. Al relatársele a Chacaltana el abuso sexual cometido a una militante del Partido por las Fuerzas Especiales Contrasubversivas, se da cuenta de la decadencia del sistema de valores que regula el orden social. Chacaltana se ve en un conflicto interno, puesto que no se puede confiar en nadie, ni siquiera en la Iglesia. La Iglesia es representada como una institución que, conocedora del ambiente caótico de la ciudad, muestra una actitud pasiva. Es más, acepta la instalación del crematorio, poniéndose al mismo nivel ético que el Estado, ya que como dice el comandante Carrión: «Todos teníamos las mismas ganas de librarnos de los terrucos, ¿no?» (202).

Como vemos, en la novela de Roncagliolo los límites de la identidad son confusos. El conflicto armado establece la trasgresión de las leyes como una norma social. No es ilícito. Las circunstancias de la guerra justifican la violencia y la anulación de los derechos humanos.

La hora azul de Alonso Cueto, a diferencia de las novelas anteriormente estudiadas, se desarrolla en un ambiente urbano. Nos narra la historia de Adrián Ormache, un abogado exitoso que pertenece a la clase pudiente. Todo cambia a la muerte de su madre, puesto que su vida se torna problemática tras el descubrimiento de una relación amorosa que su padre mantuvo con Miriam, una indígena capturada por las Fuerzas Armadas durante la guerra contra Sendero Luminoso.

La hora azul es una novela que consideramos desarrolla una historia de índole privada. El conflicto armado es un hecho que no explica la totalidad de la novela. Cueto apunta a representar una historia familiar más que un conflicto social determinante. Si el conflicto armado es un acontecimiento que está latente a cada instante en las novelas anteriores, en *La hora azul* la guerra contra Sendero Luminoso es parte de un pasado que conforme avanza la narración se va desligando de la trama privada que se presenta como eje central de la novela.

La identidad de los personajes se define por su apariencia. Hay una preocupación por la imagen que se muestra ante el otro social. Adrián Ormache teme que el secreto de su familia (la existencia de un padre corrupto y ordinario) salga a la luz. Su relación con una indígena sería una mancha en la reputación familiar y de inmediato vendría la sanción de la sociedad. Adrián Ormache teme que por la conducta paterna sea ignorado por la élite. Teme ante la diferencia con respecto a los de su clase.

En cuanto a la representación del indígena, es un individuo que tiene una particular visión del mundo. Vilma Agurto, por ejemplo, quien finge ser tía de Miriam para extorsionar a Ormache, es supersticiosa, pues cree en las maldiciones como formas de justicia. Así lo demuestra en una carta que envía a la madre de Adrián Ormache y que este descubre:

Su esposo el oficial Ormache es un hombre muy malvado, que ha traído una gran desgracia a mi familia. Mi sobrina fue torturada y perjudicada allá en Huanta. Mi sobrina era buena, nunca se metió en terrorismo, pero unos soldados vinieron y se la llevaron y su esposo Ormache la perjudicó, señora, violación le hizo. Por eso, señora, la maldición va a caer sobre sus hijos y sobre usted, señora. Malditos siempre. Esa maldición va a durar muchos años, sobre usted y sobre sus hijos y los hijos de sus hijos. Así será (50).

Lo que nos interesa resaltar de la novela de Cueto es su relación con esta tradición narrativa que aborda la problemática del conflicto armado. En *La hora azul*

vemos que los límites que configuran la identidad de aquellos que están en disputa se desvanecen. Las Fuerzas Armadas son una institución que, al igual que en la novela de Roncagliolo, se confunde con los senderistas por los actos de violencia que comete. El padre de Adrián Ormache, valiéndose de su poder y del estado de excepción en el que se encuentra el país, captura a mujeres y abusa sexualmente de ellas. Entre ellas, Miriam, de quien se enamora y cuida.

CONCLUSIONES

1. El primer grupo de novelas está organizado en función del discurso testimonial, puesto que los personajes principales han sido afectados directamente por el conflicto armado. Nos narran sus vivencias, los traumas del pasado que, sin duda, son una explicación de su presente.

2. El segundo grupo de novelas sigue una lógica de investigación ante la trasgresión de una ley. Son novelas que se definen en el marco de la novela policial. Por ello, los héroes se relacionan con el conflicto armado de manera indirecta, recogiendo fuentes, testimonios de quienes en verdad participaron de la violencia política.

3. Al estudiar las novelas desde la perspectiva de la identidad y diferencia, asistimos a la representación de choques culturales. El horizonte cultural del sujeto occidental entra en confrontación con la visión del mundo propia del los grupos étnicos de la periferia.

4. El estado de excepción en el que se hallan los espacios donde ha incursionado la subversión trae como consecuencia que los límites entre el bien y el mal, entre el inocente y el culpable se desvanezcan. En ese sentido, asistimos a una pérdida de la identidad, tanto de los individuos como de las instituciones. Resulta ser una constante el contexto caótico en el que se desenvuelven las tramas de las novelas aquí analizadas.

5. La representación de los grupos en conflicto en las novelas estudiadas va más allá del plano político y social. Sus identidades no se anulan totalmente por el «deber ser». Manifiestan sus deseos y pasiones, muchas veces sus intereses corruptos, aproximándonos así a su mundo privado. En esa dirección, conocemos a los verdaderos protagonistas del conflicto armado.

NOTAS

¹ En ello seguimos lo mencionado por Santiago López Maguiña, quien plantea la pertinencia del término «conflicto armado» por su neutralidad, ya que con él podemos referirnos a la violencia ejercida tanto por el grupo senderista como por las Fuerzas Armadas. También seguimos los planteamientos de López Maguiña en cuanto a la organización de las novelas materia de

estudio. Han sido separadas en dos grupos: *Rosa Cuchillo* y *De amor y de guerra* responden a la lógica del discurso testimonial, en tanto que *Lituma en los Andes*, *Abril rojo* y *La hora azul* se organizan de acuerdo a la lógica de la novela policial.

El discurso de Abimael Guzmán, que lleva como título *Por la nueva bandera*, apunta hacia la anulación total del yo por la causa revolucionaria: «El problema es simple inclusive para los que tienen alma dura; el problema es abrir el corazón con resolución, es fácil hacerlo, lo demanda la revolución. Basta de podridas aguas individuales, estiércol abandonado, nueva etapa: lavamos (sic) el alma, lavarnos bien... Vayamos al fondo de nuestras posiciones para clavar en nuestras almas definitivamente la bandera del partido... Problema es de dos banderas en el alma, una negra y otra roja. Somos izquierda, hagamos holocausto con la bandera negra, fácil es que cada uno lo haga de lo contrario los demás pasaremos a hacerlo» (Citado en 1998: 58).

Al respecto, Mark Cox ha señalado lo siguiente: «(...) la historia de Adriana y Dionisio es la adaptación 'indígena' que hace Vargas Llosa de la mitología griega. Al igual que Ariadna, quien ayuda a Teseo a matar al minotauro en su laberinto, Adriana ayuda a su primer amante Timoteo a matar a un pishtaco, una figura canibalesca mítica andina, en su cueva laberíntica de la montaña. Al igual que Ariadna, quien fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos donde contrajo matrimonio con Dionisio tiempo después, Adriana es abandonada por Timoteo en Naccos donde al tiempo se casa con Dionisio el cual, como su homónimo griego, es un maestro del trago y el baile que participa en el sacrificio ritual de víctimas propiciatorias» (2004: 88).

Claude Lévi-Strauss, en *La pensée sauvage* (1962), apunta que la mentalidad primitiva, «pre-lógica», no es que se constituya como irracional, sino que se trata de otro tipo de racionalidad que se estructura de acuerdo a una lógica distinta.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. México DF: Taurus, 2000.

COLCHADO Lucio, Óscar. *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997.

COX, Mark. *Pachaticray (El mundo al revés) Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.

CUETO, Alonso. *La hora azul*. Lima: Peisa-Anagrama, 2005.

JARA, René y Vidal, Hernán. *Testimonio y literatura*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

LÉVI- STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

PONCE, Víctor A. *De amor y de guerra*. Lima: Norma, 2004.

PORTOCARRERO, Gonzalo. *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1998.

RONCAGLIOLO, Santiago. *Abril rojo*. Lima: Alfaguara, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.

ASCO DE BEBER AGUA
LA PLAGA DE SANGRE



DESENTIERROS, DES-IDENTIFICACIONES, DESAPARICIONES

Apuntes sobre representaciones de la violencia política en tres poemas peruanos recientes

✍ Luis Fernando Chueca

0

«No hay un pasado / sino una multitud / de muertos» escribió Wáshington Delgado en su contundente «Historia del Perú» (*Para vivir mañana* 1959), como si le estuviera dando forma nueva a aquella aguda observación de Manuel González Prada en *Horas de lucha*: «El Perú es una montaña coronada por un cementerio». La imagen no ha dejado de reventarnos en la cara, y la poesía, varias veces, ha querido y sabido recogerla. Perútumba, podríamos decir; país de muertos o «bosque de los huesos», según Luchito Hernández. *Cementerio general*, como en el título del poemario que Tulio Mora publicó en 1989, bajo la luz, como epígrafe, de la sentencia del autor de *Pájaros libres*, o nación con «veinte millones de rojísimas hogueras ardiendo como un símbolo / en un río de sangre ... / Cuerpos que aquí yacen, tumbas de verdad, toda una historia», para decirlo como lo hace Jorge Frisancho en «El tema de la poesía (Perú, 1990)», cuando era ese, más o menos, el número de peruanos.

Las últimas menciones se inscriben, como se debe estar sospechando, en el doloroso contexto que marcó las décadas finales del siglo XX: una guerra interna que contó, según las cifras de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), 70 000 muertos desde que Sendero Luminoso inició su enfrentamiento con el Estado en 1980. En ese marco, una potente imagen

de la envolvente muerte peruana ha sido la de la *fosa común*, que el DRAE define como «lugar donde se entierran los restos humanos exhumados de sepulturas temporales o los muertos que, por cualquier razón, no pueden enterrarse en sepultura-propia». Tal modalidad de entierro se estableció en nuestra historia reciente, como sabemos, como parte de una estrategia de guerra sucia llevada a cabo por agentes del Estado, a fin de impedir la identificación de sus víctimas, muchas de ellas campesinos inocentes y, con ello, evitar que se conocieran las reales dimensiones de la lucha antisubversiva en curso. La razón a la que el diccionario se refiere fue, pues, en este caso, el silencio o, peor aún, el silenciamiento.

1

Frente a esta voluntad oficial de ocultar, la palabra poética.¹ Entre quienes decidieron arriesgar, desde la poesía, un acercamiento a esta criminal práctica funeraria, uno de los primeros fue Raúl Mendizábal (Piura, 1956) con «pucayacu». Escrito en mayo de 1985 –según la fecha que acompaña al texto–, aunque publicado recién en 1987, el poema remite, a partir de su título, a la ejecución extrajudicial y entierro clandestino, entre julio y agosto de 1984, de 49 hombres y una mujer, que habían sido previamente detenidos y llevados al cuartel de la Infantería de Marina de Huanta, en Ayacucho. Los cuerpos fueron descubiertos en cuatro fosas en la zona de Pucayacu, provincia de Acobamba en Huancavelica, el 22 de agosto de 1984.²

Dice el poema:

las noticias son menos tristes ahora porque ya nos acostumbramos
a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario
echados mirando lo alto en una foto de paseo al campo
con botellas rotas de degüello al lado
y los vientres hinchados y los brazos
durmiendo en el pasto

sin embargo
abrir la puerta en la sierra central no es dar cara al sol
sino a un culatazo
ir a la feria en domingo es para no dar luz sobre los muertos
mira de lejos:

*ésta es flor
ha crecido apenas para recordar cómo te llamas y ocultarlo
y aquí está abel
que ahora cuida de su hermano
que enloquece de miedo en las noches*

*y aquí clara
con las uñas cortas que come con ira como las aves*

contigo o sin ti
iguales ahora que ninguno tiene cara y hasta los dientes han ennegrecido
y más abajo escuché que había otros veintitantos
que desenterraron después como si hubiesen jugado a la gallina ciega
y después se olvidaran
quietecitos nomás con los ojos vendados y las manos tiasas al frente
pareciera que en serio para asustar
y uno quieto también
temeroso de apartar una rama
y uno muerto también
de levantar una tapa
de prender una luz en medio de esta habitación oscura
tan grande

18 may. 85 (53-54)

Sobre «pucayacu» ha escrito José Antonio Mazzotti que «la posición del sujeto es de consternación y solidaridad con los campesinos muertos, y a la vez asume el sentimiento de terror infligido por el estado general de la violencia política, sin abandonar el tono lírico» (108); Paolo de Lima, por su parte, ha hecho hincapié en el hondo «distanciamiento entre el yo poético y la otredad, en este caso representada por los campesinos reprimidos a los que hace referencia el poema» (262), sumado al hecho de que el hablante lírico comparte hasta cierto punto la «actitud de indiferencia [que] comenzó a formar parte de la mayoría de los habitantes del país» (262), al tiempo que busca «dar cuenta de tal hecho y reaccionar ante la modorra o costumbre que en el fondo puede tomarse también como una forma de complicidad —a través del silencio o el miedo— con tal estado de cosas» (262).

Los ensayos de donde provienen los fragmentos citados resultan fundamentales para una lectura atenta del texto. Pero me interesa aquí profundizar en el manejo —en el poema— de los nombres propios: su ausencia para enfatizar el anonimato de las víctimas en contraste con su uso al referirse a los campesinos vivos que aparecen en el texto, y ambos hechos en relación con el contexto que da origen al poema. Si bien es posible reconocer el anonimato de las víctimas, así como la referencia a sus ojos vendados y sus rostros irreconocibles («iguales ahora que ninguno tiene cara»), básicamente como datos que responden a una voluntad de transcribir lo revelado por las imágenes y noticias sobre los campesinos hallados en estas fosas³ y otras, resulta más sugerente no limitarse a la explicación meramente mimética y proponer, además, un paralelo entre tal procedimiento de des-identificación e igualamiento de las víctimas y el significado de las fosas comunes como estrategia antisubversiva del Estado durante los años de violencia política.

Como señalé, esta modalidad de entierro clandestino buscaba impedir la identificación de los muertos y, más aún, ocultar la realización de los crímenes.⁴ A propósito de esto, Nelson Manrique ha comentado:

Las masacres no producen muertos sino cadáveres. La condición de muerto supone la definición del estatus de una persona con identidad. [...] Aquel que ha desaparecido del mundo de los vivos define a través del ritual [funerario] su nueva identidad, aquella con la que su recuerdo será inscrito en la memoria de los vivos. Pero las masacres producen fallecidos sin identidad. (2003: 430)

La pretensión de ocultar hechos e identidades corrió en paralelo, sin embargo –por lo menos desde diciembre del año 82, cuando las Fuerzas Armadas asumieron el control del departamento de Ayacucho y se agudizó el conflicto–, al aumento del flujo de noticias sobre la guerra (que crecía también proporcionalmente al aumento de la intensidad de esta) y al descubrimiento de las fosas. Además, algunos miembros del gobierno reconocieron abiertamente por esos años que la lucha contrasubversiva podría guiarse por la consigna de que si fuera necesario que murieran sesenta personas para eliminar a tres senderistas, ese sería el costo que debía pagarse por el triunfo del Estado.⁵ Esto fue aceptado también por una parte importante de la sociedad civil, sobre todo en las zonas urbanas⁶, a partir de la implícita premisa de que la mayoría de esas sesenta personas serían, como efectivamente ocurrió, campesinos⁷, es decir, sujetos cuya ubicación en la escala de ciudadanía vigente –también implícitamente– en el Perú de es(t)os días era notoriamente subordinada: víctimas *insignificantes* para la sociedad criolla, u *otros* simbólicamente *basurizados*, para usar el término propuesto por Daniel Castillo (2002) que Rocío Silva Santisteban ha aplicado al caso peruano.⁸ Tan raigal escisión en nuestra supuesta *comunidad imaginada*⁹ provocó, pues, que como anota Manrique, la alta cuota de muerte fuera «considerada un 'precio razonable' a pagar por conseguir la pacificación» (2002: 26).

En «pucayacu», el énfasis en el anonimato de los campesinos hallados en las fosas (únicamente «muertos en la sierra central», con los rostros destrozados y otros signos de haber sido torturados y sin señas visibles de identidad individual) reproduce, pues, en alguna medida, la lógica invisibilizadora operante en la sociedad y su correlato mediático («las noticias son menos tristes porque ya nos acostumbramos»), al mismo tiempo que *construye* una mirada crítica frente a ella. El poema incide en la importancia simbólica de las víctimas, pero, para ello, apela a la dimensión colectiva de estas, que impide la atención a su individualidad. Los muertos del texto representan, así, a esos *otros*, indiferenciados entre sí y numéricamente imprecisos («y más abajo escuché que había otros veintitantos»), que fueron las más frecuentes víctimas de la violencia, tanto del Estado como de los grupos alzados en armas. Con relación a ellos, el hablante del poema –que se enmarca en un *nosotros* situado en el polo urbano y criollo de la sociedad, pero que muestra también una fuerte sensibilidad frente a los acontecimientos– teje algunas redes de semejanza, basadas

por ejemplo en la mención de la «foto de paseo al campo» o en la participación del conocido juego de la gallinita ciega; pero sobre todo evidencia diferencias, pues para los campesinos muertos la fotografía no corresponde al recuerdo del paseo vacacional a la sierra de las clases medias urbanas –posible y frecuente hasta antes de que se decretaran los interminables estados de emergencia en buena parte de la zona andina y de todo el país¹⁰–, sino que significa el congelamiento de su imagen exánime y aniquila toda posibilidad de idílica contemplación del paisaje; además, ellos no están disfrutando de la lúdica tensión del juego que impide la visión, sino que las vendas que tapan sus ojos –y que contribuyen a volverlos irreconocibles– responden a las características de su ejecución. La imagen de sus ojos vendados es, a la vez, un espejo de la incapacidad de ver (o el deseo de no hacerlo) de la sociedad nacional.¹¹

El uso de la foto como punto de partida para el poema refuerza lo dicho. Esta, que «vuelve real» aquello que captura –como ha señalado Susan Sontag– «para los que están en otros lugares siguiéndolo como 'noticia'» (31) y que, parece ser el detonante de la palabra del yo poético, le da carta de existencia a los hechos ocurridos, los hace visibles. Pero tal visibilidad es posible, pareciera, a costa de la presentación colectiva y anónima de las víctimas, porque el impacto y la dimensión de crítica política de la imagen presentada actúan sobre todo por ser varios los cadáveres. Su fuerza radica, pareciera, en el exceso que representa. Así, su capacidad de conmoción vuelve importante la noticia y –al menos temporalmente– la realidad que esta refiere. El yo poético, a partir de ello, llega a atreverse, simbólicamente, a «abrir la puerta en la sierra central»¹² y, aunque «mira de lejos», ensaya al final del texto un máximo de identificación con las víctimas («y uno quieto también / temeroso de apartar una rama / y uno muerto también / de levantar una tapa»). Esto no permite finalmente que pueda eludir la distancia que lo separa de los campesinos asesinados, por lo que gana en él el deseo de no verse finalmente confundido y retorna al espacio urbano al que pertenece, poniendo en escena su interna dialéctica (obviamente no solo suya) entre *querer* y *no querer* ver lo que sucede («temeroso [...] / de prender una luz en medio de esta habitación oscura / tan grande»).

La lógica invisibilizadora comentada es semejante, pues, a la que se comprueba al cotejar, por ejemplo, noticias como las que dieron lugar a «pucayacu» con el impacto producido un año antes con el caso de los mártires de Uchuraccay.¹³ Es también la que expresa amargamente el poema «Retablo» de Marco Martos: «Pero los hombres de la costa cuando mueren / tienen un nombre, una lápida, / recuerdos, flores; los campesinos / cuando mueren son números asesinados» (44). Y la fotografía como punto de partida para el desarrollo del poema nos recuerda que, como dice Susan Sontag, «un retrato que se niega a nombrar al sujeto se convierte en cómplice, si bien de modo inadvertido, del culto a la celebridad que ha estimulado el insaciable apetito por el género opuesto de fotografía: concederle el nombre solo a los famosos degrada a los demás a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio» (92).

Pero en ese viaje simbólico al lugar de los hechos que es «pucayacu» hay un hiato importante: algo ocurre que permite que, por un momento, el yo poético se sustraiga de la aceptación del anonimato como condición para la atención a los sucesos y deje de mirar

(tan) de lejos. En un nivel discursivo diferente, marcado por el uso de las cursivas, el hablante poético enuncia los nombres de otros campesinos, ahora bastante más cercanos a él, como parece enfatizarse con el uso de deícticos («*esta es flora*», «*aquí está abel*», «*y aquí clara*»). Ellos también son víctimas, pareciera querer decir, y no solo como deudos sino en carne propia, aunque por no estar muertos no hayan aparecido en las fotos y casi nadie, en el lugar social al que él pertenece, se detuviera a verlos. El poema, pues, los rescata de su invisibilidad y los nombra. El registro que utiliza ahora le permite acceder a espacios más profundos de su propia intimidad y la de los personajes.¹⁴ Ellos, con sus nombres altamente simbólicos, reflejan esa dimensión superviviente: agónicos restos de vida en un espacio arrasado. Representan el florecimiento, la luz y la solidaridad¹⁵ posibles a pesar de llevar inscritos sobre sus cuerpos sí el miedo, la ira, la locura: todo el peso del horror. Pero la calidad simbólica de sus nombres no los deshumaniza ni los devuelve solapadamente a la condición de anónimos. Sus rostros con nombre propio, los gestos de dolor que les vemos o adivinamos ofrecen al yo poético, al *nosotros* en que este se incluye, y al lector, como en un no deseado espejo, la huella imborrable de lo *real*.

Ello es, quizá, lo que permite la identificación máxima a la que puede llegar el hablante poético —de la que hablaba líneas arriba— en la parte final del poema: la inscripción de las posibilidades y los límites de la solidaridad hasta donde lo admite la lógica distanciadora (la polaridad *nosotros / ellos*) de la *otredad* peruana.

2

«pucayacu» ofrece la visión de los cuerpos exhumados de una fosa común a partir de una fotografía, *documento* visual por excelencia. Pero entre los hechos de violencia y muerte referidos y el poema media, como hemos visto, la pronunciada subjetividad del hablante poético, que oscila entre el solidario deseo de acercarse y la apremiante tentación de huir. Un poema de *Tratado de arqueología peruana* (2005) de Roberto Zariquiey (Lima, 1979), escrito casi veinte años después, acomete una empresa complementaria pero inversa, pues no corresponde ya al acercamiento a una fosa —que puede representar a muchas otras, pero que conserva gracias a los nombres utilizados algo de su poder individualizador— a partir de la conmovida mirada del sujeto poético, como en el poema de Mendizábal, sino que se propone como el registro frío y aséptico de las características que aúnan lo hallado en las clandestinas tumbas colectivas preparadas por las fuerzas del orden durante los años de la guerra interna. El texto es, dentro de la ficción narrativa construida por el libro, un *documento* de trabajo: corresponde a las anotaciones de un arqueólogo¹⁶ que —en el curso de sus recorridos por diversos territorios del país y consciente de que «los hombres del presente ayudan a comprender a los hombres del pasado» (2005a: 49)— «por una cuestión puramente de azar / [...] ha amanecido en Ayacucho-Perú» (2005a: 55). Lo que encuentra allí (o lo que sabe que hay allí), lo hace pensar «en una arqueología de lo humano. excavar en la misma plazuela de Huanta. excavar todas las fosas comunes de la tierra y saber si seríamos capaces de perdonar»

(2005a: 55), y decide hacer algunos apuntes, pues «ha iniciado un pequeño artículo sobre el tema y ha renunciado a su proyecto del valle de Chilca» (2005a: 55). Las notas en cuestión llevan por título «Los patrones funerarios de las fosas comunes de Huamanga, Huanta, La Mar, Víctor Fajardo, Cangallo, Andahuaylas y Angaraes (enumeración interminable)» y están precedidas por un epígrafe de Alberto Flores Galindo:

Durante ese año de 1983 se inauguran dos prácticas patentadas exclusivamente por el Estado y las fuerzas represivas: las desapariciones y las fosas clandestinas, llamadas en un expresivo neologismo «botaderos» de cadáveres: hoyos mal cubiertos en que aparecían amontonados los muertos.

Alberto Flores Galindo

1. los muertos no son colocados en los nichos (exactitud semántica: son arrojados)
2. no hay joyas, ni maíz, ni ceramios alrededor de los entierros, cualquier objeto de valor que pudieran haber tenido los muertos cuando vivos pasó al poder de los enterradores (exactitud semántica: asesinos)
3. las únicas piezas metálicas aparecidas en los contextos funerarios son balas
4. alrededor de los muertos hay más muertos. la muerte es una sola interminable
5. es tarea harto difícil reconstruir los esqueletos: algunos carecen varios de sus miembros
6. los estudiosos determinan que las enfermedades que ocasionaban la muerte de los peruanos de esa época (1980 – 2000) eran las siguientes:
 - 6.1. dinamita y pólvora
 - 6.2. balas de pistola
 - 6.3. balas de metralla
 - 6.4. granadas en la boca
 - 6.5. patadas con borcellez o bota militar
 - 6.6. golpes de disímil carácter pero de intensidad siempre alta (2005a: 56)

Aunque en estricto este listado no constituye en sí mismo un poema, sino la parte final de uno («Cuando los muertos no son tan antiguos»¹⁷), lo tomo aquí como tal (aunque obviamente vinculado intratextualmente con lo que lo precede) pues, además de los sugerentes cuestionamientos que esta consideración permite con relación al estatuto y a las concepciones de poesía, la opción se ve reforzada por el hecho de que el texto corresponde a un enunciador distinto del que habla en el resto del poema, tiene un título propio y aparece en página independiente, lo que a todas luces no es solo respuesta a las necesidades de diagramación del libro.

En el título, la multiplicada mención de los lugares en que pueden encontrarse fosas («Huamanga, Huanta, La Mar, Víctor Fajardo, Cangallo, Andahuaylas y Angaraes») es

reveladora de la propuesta del poema. Al ser el inicio de una «enumeración interminable», hace evidente que el texto no busca darle preeminencia a alguna de las fosas sobre las demás (aunque, eso sí, todas corresponden a la sierra central, la zona más golpeada del país en los años de la violencia), sino que pretende establecer una pauta general (un *patrón*, como anuncia el título) que permita, en principio, más que emoción o indignación, un conocimiento objetivo de lo ocurrido y, a partir de ello, la comprensión de los hechos y de las circunstancias que los hicieron posibles.¹⁸ La estructura enumerativa del texto confirma que la materia del poema no es lo provocado por la pavorosa contemplación de los restos desenterrados, sino el intento de brindar el aséptico detalle de lo hallado.

Para lograrlo, el arqueólogo autor de las notas se ha apropiado del registro propio de un puntual informe administrativo o de un inventario. Pero al mismo tiempo que hace uso de él, lo subvierte. Es decir, reproduce aparentemente lo escueto y frío del estilo, pero atenta contra él al introducir ciertos elementos de imposible correspondencia con el modelo utilizado. Esquirlas de subjetividad, podríamos decir. Así, los paréntesis de los dos acápites iniciales, que deberían ser, como se anuncia, precisiones semánticas, en realidad le sirven para evidenciar –en contraste con los muchas veces sagrados procedimientos funerarios sobre los que la arqueología prehispánica ha dado sobradas muestras– el desprecio de «los enterradores» hacia los cadáveres (y antes, obviamente, hacia los seres humanos de quienes fueron esos cuerpos). Además, la anotación de que «no hay joyas, ni maíz, ni ceramios alrededor de los entierros» y que «cualquier objeto de valor que pudieran haber tenido los muertos cuando vivos pasó al poder de los enterradores» –que le permite concluir que los responsables de estas tumbas son asesinos– adquiere este sentido al asociarla con el cuidadoso vaciamiento de señales que hubieran podido ser utilizadas como indicios de la identidad de las víctimas, es decir, con el propósito des-identificador de tal modalidad de entierro, que –como quedó dicho páginas antes– buscaba ocultar la realidad de la guerra sucia en curso. Otro elemento importante en esta estrategia textual es la ironía manifestada de modo más notorio en el punto sexto del reporte, en que se habla de enfermedades que, sin duda, no lo son. Asimismo, el epígrafe contribuye a impedir la pretendida asepsia documentaria, pues inscribe las evidencias halladas y las conclusiones de sus precisiones semánticas como elementos de una *praxis* oficial, con lo que alcanza a articular el significado que subyace al entierro de los cuerpos: los «botaderos» fueron, pues, la perversa acción de un Estado enfermo que como respuesta a las acciones de violencia de los grupos alzados en armas deliberadamente omitió su tarea fundamental de representar y proteger los derechos de todos los miembros de la ¿comunidad nacional?, y no solo permitió sino que promovió que algunos de sus representantes eliminen artera y sumariamente a muchos ciudadanos. Los síntomas de esa *enfermedad* se observan, acá, en las huellas imposibles de borrar de (lo que queda de) los cuerpos y que permiten confirmar el uso de dinamita, pólvora, balas, granadas, patadas y golpes como aquello que produjo la muerte de las víctimas.

Esto, al reconocerse en restos óseos, permite establecer un paralelo entre la fecha de escritura de las notas (que además, explícitamente, debe ser posterior al año 2000) y la realidad extratextual de esos días: las investigaciones de los antropólogos forenses de

la CVR. Las notas del arqueólogo, que constituyen el registro de algunas evidencias de lo ocurrido en el país y buscan contribuir a la construcción de la memoria, se cargan, así, de los significados políticos y humanos de dichos trabajos. Pero a la vez nos acercan a una zona delicada, pues en el poema, por la misma frialdad de acercamiento buscada, los cuerpos aparecen tratados por el autor del inventario apenas como restos arqueológicos, objetos sobre todo de valor documental o posibles pruebas para un juicio por lesa humanidad. A partir de lo dicho, alguien podría preguntarse si no hay una contradicción entre este tratamiento en cierta medida deshumanizador, en que los cuerpos se ven separados casi por completo de su capacidad de representación individual –pues «es tarea harto difícil reconstruir los esqueletos: algunos carecen de varios de sus miembros» y son solo reconocibles como muertos («alrededor de los muertos hay más muertos»), como la representación de la muerte misma: «la muerte es una sola interminable»– y el proyecto del arqueólogo (y de todo el *Tratado de arqueología peruana*) de desarrollar «una arqueología de lo humano».

Para intentar responder estas interrogantes hay que recordar, otra vez, el tiempo de escritura, pues el paso de los años efectivamente solo ha dejado, en muchos de los lugares referidos, restos humanos como vestigios arqueológicos. Pero sobre todo vale la pena citar una frase anotada dos veces por el protagonista de esta sección: «no me toca expresar / en esta brevísima libreta / lo que es que un hueso humano / se haga polvo entre mis manos» (2005a: 54 y 55). Cuando el arqueólogo la escribe inicialmente, parece estar sellando su desistencia del proyecto en el valle de Chilca¹⁹, la misma que le permitió asumir la investigación sobre las fosas comunes. Al repetir la anotación respecto de este nuevo proyecto quizá alude por segunda vez a la imposibilidad de asumir plenamente la dimensión subjetiva involucrada en los acercamientos a restos humanos, pues hacerlo escapa a toda capacidad de simbolización, excede al lenguaje, es indecible, o, desde otra perspectiva, porque simplemente porque piensa que no le corresponde a él, ajeno a los hechos ocurridos con estos *otros* cuyos cuerpos (o lo que queda de ellos) revisa. Más aun ahora, cuando la intensidad a la que se enfrenta es mayor, pues allí en Ayacucho, donde está, frente a los muertos que «no son tan antiguos» tal vez llega a presentir (como sin duda lo hace el joven aprendiz de arqueólogo que es el enunciador principal del poemario²⁰) que, sobre las «tumbas silenciosas y disfrazadas de tierra carente de muertos» (2005a: 55),

la flor de retama nace de la sangre caída
de los hombres de las mujeres de los niños
allí mismito florece
y los *sinchis matan estudiantes*
huanquinos de corazón (2005a: 55)

Quizá, pues, ante la evidencia de una dinámica en que el dolor, la esperanza, la dimensión política, el sentimiento mágico religioso y lo cotidiano se entremezclan de

modos que tal vez no termina de comprender²¹ –pues no deja de ser un individuo finalmente externo a esas experiencias culturales, vitales y de muerte–, el arqueólogo prefiere limitar su acercamiento a esa suerte de inventario frío, aunque inevitablemente herido de subjetividad. Y logra, de ese modo, dejar inscrita, a partir de la ausencia de vida y de identidad en los restos que describe, una interesante paradoja: los huesos (cuyos significados para la sociedad han quedado aclarados en su texto) están condenados a seguir, hasta cierto punto, como significantes vacíos; incompletos por la imposibilidad de ser asociados con una identidad precisa²²; pero la puesta en escena de esa carencia se erige como el importante planteamiento ético y político (la deuda impagable de una sociedad que expropió a muchos de sus miembros sus vidas y sus identidades), a la vez que estético (pues el poema se ofrece como un potente cuestionamiento de la idea de una poesía distante de la realidad externa; por ello intenta acercarse lo más objetivamente que puede a lo real tal cual), por el que el autor apuesta en esta escritura. Los vacíos provocados por el texto (la ausencia de cuerpos completos, de identidades, de más claros ecos de subjetividad) parecen resonar más, precisamente porque reclaman su presencia imposible (en la realidad y en el poema). En ello radica el eje de la capacidad movilizadora de este texto, aquella a la que aspira el autor cuando afirma que «una palabra enclaustrada en los libros, una palabra incapaz de cambiar la vida de las personas, es una palabra que pierde el vigor y la fuerza inherente a toda poesía, es una palabra muerta, una tumba de lo poético» (2005b: 4).

3

El reverso de las fosas comunes son las desapariciones forzadas. Un individuo es detenido, asesinado y enterrado clandestinamente en una fosa común o arrojado a un río.²³ Pero para sus familiares es un desaparecido. Alguien de quien ya no saben más: ni dónde está ni si sigue vivo. Tienen información de que fue detenido, visto en una comisaría o llevado a un cuartel, pero no pueden confirmar las sospechas o encontrar al pariente porque todo es negado por las autoridades. Las desapariciones (cuyo número en el Perú durante los años de la guerra interna se calcula en cerca de 3500²⁴) se convierten así en la figura más clara de las negaciones y los silenciamientos oficiales; la más extrema muestra de cómo el Estado se irroga, a veces, un poder absoluto sobre la vida de algunos ciudadanos, incluso al punto de negar su existencia. «El 'desaparecido' –anota Daniel Castillo– reviste de este modo un carácter excremental; un elemento tóxico que el cuerpo debe eliminar; su evacuación de la órbita social se ve implícitamente asimilada a una necesidad de 'purificación' del sistema. Desaparición y evacuación operan bajo un denominador común» (24). El hallazgo de las fosas comunes permite confirmar que esto ocurrió, pues evidencia al Estado como autor de muertes clandestinas, pero no logra restituir la identidad de las víctimas, salvo en muy pocos casos, pues los cadáveres, por las condiciones en que se hallan, siguen siendo anónimos. A los familiares no les queda sino persistir en la búsqueda.

Un poema de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963) pone en escena la dramática mezcla de esperanza y desesperación de quienes, en el Perú de los ochenta y los noventa, al averiguar sobre sus familiares ausentes, recibieron como única respuesta la negación del hecho. El texto «Desaparecidas» forma parte del poemario inédito *Las hijas del terror*²⁵:

¿Has visto el cadáver?
¿rozaron tus dedos su piel de mandarina?
¿recogiste su ropita?
¿santiguaste sus cicatrices?

¿intentaste lo imposible
besarla, besarla para que vuelva a la vida?

qué afortunada eres
ay, Mamacha de los Dolores,
siete veces atravesada por el mismo sufrimiento
qué suerte tienes

saber que no existe
sepultar la duda

no como yo que deambulo con este sombrero
vamos por acá, a la oficina,
luego p'allá, a la prefectura y a la comisaría,
diciendo no, que no, que no, diciendo
que son mentiras y puritas mentiras

mi pequeña una mentira
mi viento mi frente mi vientre puras mentiras.

El poema, enunciado por una voz femenina, se inicia con una serie de preguntas que la hablante dirige a alguien. En las características de su lenguaje (oralizado y andinizado) reconocemos su origen campesino. Por aquello que pregunta y luego explica, nos enteramos de la trama de fondo que da origen a su discurso: se trata de una madre cuya hija ha desaparecido y sobre cuyo paradero y destino no logra obtener información.

Pero en el poema se distinguen varios momentos que es interesante diferenciar. En la primera parte, aquella que corresponde a la secuencia de preguntas, la mujer parece dar por hecho la muerte de su hija. Las preguntas, dirigidas a otra mujer –de eso nos enteraremos luego, así como de que se trata de la Virgen María–, aluden a aspectos vinculados con los rituales funerarios que, como ha recordado Nelson Manrique, «ayudan a los deudos a procesar la pérdida y al mismo tiempo ayudan a fijar los límites entre los vivos y los muertos» (430). Solo que estos no corresponden aquí, únicamente, a la

necesaria despedida a la que alude Manrique, que prepara a los que sobreviven para continuar su vida sin su ser querido, sino que se perciben necesarios también para la hija muerta, quien, dentro de la visión de religiosidad que se va evidenciando en el poema, parece requerir de tales procedimientos para emprender su camino o para «descansar en paz». Esto es más claro si no perdemos de vista que es la Virgen y no la madre a quien se atribuye la posibilidad de haber realizado estas acciones.

En el verso «¿santiguaste sus cicatrices?», por ejemplo, se hace visible cuál es la «utilidad» de estos rituales, pues es solo a la difunta a quien beneficiaría esta acción por parte de la Virgen. También en el verso anterior a este, en que se averigua sobre la ropa de la hija, se puede observar un propósito similar: detrás de la pregunta podemos imaginar el deseo de conservar los vestidos de la persona muerta para realizar los ritos —frecuentes en el universo andino— de lavado y velado (y quemado en algunos casos) de estos, generalmente nueve días después del fallecimiento. Además de la necesidad de los deudos de procesar la despedida, en esta costumbre entra en juego, al igual que el caso anterior, la creencia de que la ceremonia ayudará al difunto. Pero el ritual también se pone en práctica (y esto resulta más apropiado a la situación representada en el poema) cuando la muerte del ser querido ha ocurrido a la distancia, que es lo que la madre sugiere a través de la serie de preguntas acerca de su hija. En estos casos, como no es posible velar el cuerpo, se procede a hacerlo con las ropas que, gracias a una lógica metonímica, asumen el lugar del cuerpo ausente. El ritual, en cualquiera de las dos posibilidades, permite reconocer la valoración de la ropa casi como una extensión natural del cuerpo (de hecho, algo impregnada está de los humores de la persona) y no como un objeto que aliena o disfraza al individuo.

En el rito hipotéticamente celebrado por la Virgen —según el deseo de la madre— la dimensión corpórea resultaría, como vemos, muy importante: *ver* el cuerpo, *tocarlo*, incluso —en un extremo de esperanza mágica de su religiosidad— *besarlo* para que vuelva a la vida. El contacto físico, podría suponerse acertadamente, es central en ceremonias como esta en el contexto andino. Pero otra vez se abre una posibilidad de lectura complementaria: el énfasis en el cuerpo cumple un papel más intenso en el poema por ser eso, el cuerpo, precisamente, lo que falta. El contraste entre el cuerpo *percibido* y *ritualizado*, en esa especie de *recuperación verbal* del cadáver, y el cuerpo *ausente*, que es la principal certeza de la madre y del lector, resulta fundamental en el poema. Pero es necesario volver a la condición interrogativa de los versos iniciales, pues si bien las preguntas parecían dar por hecho la muerte de la hija, al tratarse de preguntas hacen posible la respuesta negativa por parte de la Virgen o, lo que es peor, la ausencia de respuesta. Y esto es lo que parece haber ocurrido, a juzgar por lo que sigue en el poema —que, a estas alturas, ya deberíamos reconocer como *oración*— y por la incertidumbre que se instaura como marca mayor en el texto.

En la segunda parte del poema (los seis versos que se refieren al dolor y la fortuna de la Virgen) nos enteramos de que la receptora de las preguntas es la Virgen María y conocemos, también, por qué ella es la destinataria de esta oración de la mujer. La Virgen es llamada «Mamacha de los Dolores», que es uno de los nombres utilizados en el culto popular mariano –de bastante raigambre en Ayacucho (y esto, obviamente, no es casualidad)– para la Virgen de los Dolores o Virgen Dolorosa. Esta, en su iconografía, aparece representada con siete espadas que le atraviesan el corazón y que simbolizan siete dolores –todos vinculados con Jesús– sufridos a lo largo de su vida.²⁶ La hablante del poema compara explícitamente su dolor con el de la Virgen, pues ambas han sufrido la pérdida de sus hijos; pero califica a la madre de Cristo como afortunada (un calificativo que, de ser otro el contexto, podría evaluarse como cínico) porque ha podido confirmar la muerte de su hijo y «sepultar la duda», a diferencia de ella, que continúa con la dolorosa incertidumbre. Por ello no le queda sino continuar –y aquí es donde se inicia la parte final del poema– su recorrido interminable por establecimientos oficiales («no como yo que deambulo con este sombrero / ...»), a pesar de que supone que la respuesta seguirá siendo negativa (y negadora).

En su persistencia y en la reiterada respuesta que recibe se pone en escena un aspecto más de la honda fractura del país, que no había aparecido en los poemas que he comentado en las secciones anteriores de este trabajo. Al lado de desapariciones forzadas, asesinatos y entierros anónimos en fosas comunes, en la respuesta oficial a la violencia subversiva (en la que bien puede reconocerse lo que Foucault llamó *racismo de Estado*) se reprodujo el diferenciado derecho a la palabra operante en la sociedad peruana; solo que aquí adquirió ribetes más trágicos: vemos en el poema que mientras las autoridades (y el universo cultural y de poder al que representan) establecen con su hablar la *verdad oficial* (al negar que haya ocurrido la detención de la hija y llegar incluso a poner en duda su existencia²⁷), la madre debe seguir escuchando la misma respuesta a sus preguntas, pues su apelación no tiene un peso social suficiente como para llamar la atención de modo general. Pero aquí es interesante cómo la mujer reutiliza el término «mentira» escuchado a la autoridad para convertirlo en una crítica al uso de la *verdad* por parte del poder: «mentiras y puritas mentiras» es la respuesta, quizás andinizada en su forma por efecto de la cita, que la mujer oye. Sin embargo, ella misma utiliza luego el sustantivo no solo para repetir la palabra de la autoridad, sino también para caracterizar el discurso de esta, lo que consigue a partir de la dolorosa ironía que se carga en sus versos finales: «mi pequeña una mentira / mi viento mi frente mi vientre puras mentiras»). No pueden ser, pues, sino falsas y falsificadoras las afirmaciones de la autoridad que llega incluso a negar lo que para ella es la realidad inscrita con más fuerza en su propio cuerpo (ya he comentado la importancia de lo corporal en el poema): la existencia de la hija a la que llevó en el vientre. Al hacerlo, la autoridad, a la vez que descalifica la capacidad de la mujer para articular un discurso socialmente atendible, pone en evidencia que la *verdad oficial* es una construcción que responde a la lógica del poder, de sus intereses y necesidades y de su ideología. Si bien

es cierto que, en la ficción del poema, la mujer articula este texto cargado de crítica política (y quizá también de esperanza en la mediación religiosa, suprahumana o terrena²⁸) como parte de su oración a la «Mamácha de los Dolores», es decir dentro de un evento de carácter privado, lo es también que representa un acto de recuperación del derecho a la palabra que le había sido escamoteada. Esto, como sabemos, tuvo su claro correlato en la realidad, a pesar de todos los miedos y amenazas. No olvidemos que, desde los momentos iniciales en que la respuesta del Estado a la violencia de Sendero se convirtió en guerra sucia y afectó a la población civil, se pudo oír las voces, por ejemplo, de los familiares de los desaparecidos, como la madre del poema.

La densidad de la representación de esta trama en el poema ha sido posible, por supuesto, porque «Desaparecidas» es un texto enunciado por una mujer campesina víctima de la violencia. Al optar por ello, Rocío Silva Santisteban ha puesto en escena, en el poema, la recuperación, por parte de su personaje, de su derecho a la palabra y a la expresión de su propia subjetividad, en contra de la tendencia des-identificadora y basurizadora operante en la sociedad, sobre todo con aquellos quienes representan, para la élite criolla, los *otros*. La mujer anónima e invisible ha permitido que se redescubran su rostro y su voz, para así continuar su enfrentamiento al dolor. Su individualidad reinscrita en el poema no ha apagado, sin embargo, su capacidad de representar a otra(o)s, como se sugiere claramente en el título en plural, que convierte en desaparecidas no solo a la hija a quien se busca (y a las otras mujeres –y hombres– que comparten, fácticamente, esta condición), sino también de algún modo a la propia madre (ninguneada tantas veces) y las otras mujeres que conforman el universo polifónico de *Las hijas del terror*: mujeres que, como dice la nota que abre el poemario, «fueron sometidas, humilladas, doblegadas, oprimidas y avasalladas», y también otras, que no sufrieron directamente, como parte de los enfrentamientos de la guerra, pero fueron tocadas por la estela de violencia de modos igualmente imborrables, aunque menos dramáticos. Todas ellas *aparecen* en este libro para recordar(nos), junto con la autora, que «[e]s imprescindible volver a gritar que lo personal es político para entender el proceso perverso del sometimiento durante los años del terror y el rol que todos cumplimos en él».

NOTAS

- ¹ En «Tumbas y desiertos. Dos metáforas del país en la poesía peruana de fin de siglo», trabajo realizado durante el 2004 con el auspicio del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima, revise algunos poemas que exploran diversas dimensiones de la violencia política de las décadas finales del XX. La primera versión del presente ensayo, así como «Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe», publicado en *Ajos & Zafiros* 7, formaron parte de dicha monografía.
- ² Ver CVR 2003: Sección cuarta, Tomo VII, Capítulo 2.11: «Ejecuciones extrajudiciales comprobadas en las fosas de Pucayacu (1984)». <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- ³ El Informe Final de la CVR señala que, de los 50 cuerpos, «40 de ellos estaban vendados y con las manos atadas», y añade que se encontraban «en avanzado estado de putrefacción» (<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.11.%20PUCAYACU.pdf>).

- 4 Son incontables los testimonios de familiares que, al intentar averiguar sobre sus parientes –de los que sospechaban o sabían certeramente que habían sido detenidos por las fuerzas del orden–, solo recibieron como respuesta, a pesar de la persistencia de su esfuerzo, la negación reiterada del hecho inicial: nunca habían sido detenidos. Véase al respecto el comentario al poema «Desaparecidas», de Rocío Silva Santisteban, en la parte 3 de este trabajo.
- 5 El caso más emblemático (y también más recordado) es el del para entonces Ministro de Guerra, Luis Cisneros Vizquerra, quien en enero de 1983 advirtió lo mencionado: si las fuerzas armadas entraran a participar en la lucha antisubversiva «tendrían que comenzar a matar a senderistas y no senderistas, porque esa era la única forma como podrían asegurarse el éxito. Matan a 60 personas y a lo mejor ahí hay 3 senderistas» (González: 50). Esa lógica, que Cisneros calificaba como «la peor alternativa», fue la que se volvió patrón de comportamiento poco tiempo después.
- 6 Véase al respecto el libro de Víctor Peralta, *Sendero Luminoso y la prensa 1980-1994*, en que demuestra, por ejemplo, cómo el diario *El Comercio*, el más representativo y respetado de nuestro país, apostó, durante la década del 80, por defender y promover una estrategia casi exclusivamente militar frente a los grupos alzados en armas, y cómo, también, con frecuencia descalificó las denuncias de organismos internacionales de derechos humanos como Amnistía Internacional.
- 7 «El 75 % de las víctimas fatales del conflicto armado interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Este dato contrasta de manera elocuente con el hecho de que la población que comparte esa característica constituye solamente el 16% de la población peruana de acuerdo con el censo nacional de 1993» (CVR 2004: 434).
- 8 «El proceso de basurización simbólica que realizaron estas capas medias y urbanas a partir de su irracionalidad ante la irracionalidad de una violencia sin precedentes, logró construir otro 'basurizado' que era sin duda alguna el campesino pobre, ayacuchano o huancavelicano, con patrones culturales percibidos como ajenos y que debía convertirse en el chivo expiatorio de la sinrazón de la violencia política» (Silva Santisteban: 216).
- 9 Señala Víctor Vich que «el gran problema con la teoría de [Benedict] Anderson sobre el surgimiento de las naciones es que sus argumentos asumen que la imaginación de la comunidad ocurrió entre sujetos que podían percibirse como si fueran iguales entre sí, pero en el caso peruano (y latinoamericano en general) todos sabemos que esto nunca fue posible. Es decir, por el sustrato colonial que había sentado las bases de nuestro nacionalismo, aquí la imaginación de la comunidad nunca pudo producirse como la actividad de sujetos capaces de autoconstituirse como ciudadanos pertenecientes a una misma categoría» (358).
- 10 El estado de excepción, como dice Giorgio Agamben, «se presenta [...] como un umbral de indeterminación entre democracia y absolutismo (26).
- 11 El sintagma «las manos tiesas al frente», que acompaña en el verso a la imagen de los ojos vendados, ha sido comentada por Mazzotti en relación con la representación de una violencia de carácter raigal en nuestra sociedad: «Los seres vivos se confunden con las momias prehispánicas (...), como si el tiempo de la violencia perpetua hubiera vuelto a mostrar su rostro siniestro sobre la historia del Perú» (108-109).
- 12 En paralelo al poema, que contribuye notoriamente a abrir la puerta de la exploración de la violencia política en nuestra poesía.
- 13 Ver al respecto Manrique (2002: 72) y Santiago López Maguiña (272). Aunque hay que decir que en el caso de Uchuraccay ni el reconocimiento individual de las víctimas ni la persistencia de la memoria fueron suficientes, finalmente, para sancionar a los verdaderos responsables del crimen.
- 14 Sobre esto anota Mazzotti: «Hay aquí una escisión medular en el sujeto poético, pues al mirar de lejos (actitud de rechazo) requiere a su vez de una mirada interior, más íntima, como la que marcan las letras en cursiva» (108).
- 15 El nombre de Abel remite, como es conocido, a la tradición bíblica, según la cual este es asesinado por su hermano Caín. Cuando Dios le pregunta, luego del crimen, dónde está Abel, él responde «¿Acaso es mi obligación cuidar de él?». En «puccayacu», entonces, al mencionarse que Abel cuida de su hermano, se está invirtiendo la trama bíblica. Pero también, significativamente,

se modifica la imagen construida por Luis Hernández en su poema «Abel», en que este es presentado como el responsable, por su extrema perfección, de la amargura y las actitudes de Caín («Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano»). «pucayacu», así, recupera a Abel como víctima digna, como alguien que, a pesar del sufrimiento que lo abate, se da fuerzas para cuidar de su hermano.

- 16 En el libro hay varios niveles y varios sujetos poéticos (lo que provoca la sensación de estar ante un verdadero juego de voces kristeviano); pero el personaje fundamental, el hablante básico, es el que aparece en la ficción del texto como un joven aprendiz de arqueólogo que, a la par que recorre el territorio nacional («La costa», «La sierra» y «La selva» son las secciones), descubre los saberes de esa ciencia que le va permitiendo avanzar en su proyecto de un *Tratado de arqueología peruana*. Este personaje, a quien se puede reconocer como un representante del poeta en el texto, cita, a su vez, las palabras de algunos arqueólogos, conferenciantes, narradores orales y otros individuos, que son importantes en su aprendizaje. En la sección «La sierra», donde se ubica el texto que comento en esta parte del trabajo, a partir del «Apéndice» del segundo poema, el yo lírico comienza a hablar de alguien a quien simplemente se refiere como «el arqueólogo» y que es el enunciador de «Los patrones funerarios...». Sobre este personaje se comenta que tiene una «casa en Pachacámac, donde vive con su esposa, un mujer inglesa –delgada y simpática–» (42). Quizá no sea descaminado reconocer en él un homenaje en clave al poeta Pablo Guevara.
- 17 De acuerdo al mecanismo explicado en la nota anterior. «Los patrones funerarios...» es la extensa cita de un texto del arqueólogo que aparece en la segunda parte de la sección II del poema «Cuando los muertos no son tan antiguos». Transcribo, porque he recurrido y recurriré a él en varios momentos, el texto que lo precede:

por una cuestión puramente de azar
el arqueólogo ha amanecido en Ayacucho - Perú
plazuela de Huanta
la flor de retama nace de la sangre caída
de los hombres de las mujeres de los niños
allí mismo florece
y los sinchis matan estudiantes
buantinos de corazón

el arqueólogo piensa en una arqueología de lo humano. excavar en la misma plazuela de Huanta. excavar todas las fosas comunes de la tierra, para saber si seríamos capaces de perdonar o si seríamos solamente humanos.

es indispensable estudiar los patrones funerarios de esas tumbas silenciosas y disfrazadas de tierra carente de muertos. el arqueólogo ha iniciado un pequeño artículo sobre el tema y ha renunciado a su proyecto del valle de Chilca. repite: «no me toca expresar / en esta brevísima libreta / lo que es que un hueso humano / se haga polvo entre mis manos» (2005a:55).

- 18 Dice Glyn Daniel: «El objetivo del arqueólogo consiste en arrancar hechos de un significado histórico a aquel material intratable abandonado, que se ocupa en crear contextos históricos a partir de los restos materiales» (citado en Del Valle: 98).
- 19 Ver la primera parte de la sección II del poema. El texto dice: «-excavación silenciosa / de una tumba pequeña / en el valle de Chilca- // el arqueólogo / contempla distraidamente / el paisaje / excava / busca lo que / debajo de nosotros permanece // «los paisajes en el Perú / son tumbas enormes y cal / ladas» // espera // ya tiene la pequeña pala / entre los dedos / siente la frialdad del metal y anota // «no me toca expresar / en esta brevísima libreta / lo que es que un hueso humano / se haga polvo entre mis manos»» (2005a: 54).
- 20 Ver la nota 16. Sobre la figura del poeta-arqueólogo hay algunos comentarios en la parte dedicada a *Una procesión entera va por dentro de mi artículo* «El desierto como metáfora del país en la poesía de Jorge Frisancho y Rodrigo Quijano».
- 21 Al igual que la frase «dinamita y pólvora» en el 6.1. del poema, que recoge e invierte el orden de un verso del famoso huayno «Adiós pueblo de Ayacucho» de Ricardo Dolorier –escrito en el contexto de las luchas por la gratuidad de la enseñanza en 1969 y que fue también muy importante como expresión del dolor del pueblo ayacuchano durante los tiempos de la violencia política-, aquí también se parafrasea la canción. Ver, sobre esta, el trabajo de María Eugenia Ulfe citado en la bibliografía.

- Valga esta referencia a «Adiós pueblo de Ayacucho» para sugerir una posible y sutil (y quizá involuntaria) ilación entre «flor», la muchacha del poema «pucayacu» de Mendizábal «*que ha crecido apenas para recordar cómo te llamas y ocultarlo*» y los versos del huayno que dicen «Donde la sangre del pueblo / ¡ay!, se derrama, ahí mismito florece, amarillito flor de retama».
- 22 Salvo que se decida, finalmente, llevar a cabo las pruebas de ADN que permitan restituirles su nombre.
- 23 Véase al respecto de esto último mi ensayo «Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe».
- 24 Ver Coordinadora Nacional de Derechos Humanos 2005.
- 25 Obtuvo el Premio Copé de Plata en el 2005. Agradezco a la autora haberme facilitado un archivo digital del poemario.
- 26 El primero de ellos se produce cuando María y José van al templo a presentar al niño a los cuarenta días de su nacimiento, y el anciano Simeón le profetiza el destino de su hijo, y le dice además que todo eso «va a ser para ti como una espada que te atraviese el corazón». El último, la confirmación de la pérdida del hijo, se produce cuando Jesús es enterrado.
- 27 Algo que incluso ocurrió hasta hace poco. Recordemos las discusiones sobre el número de 70 000 muertos durante del años de la guerra interna, según las cifras presentadas por la CVR, y las lamentables intervenciones de quienes, basándose en la condición de indocumentados de muchos de los desaparecidos, dijeron que probablemente sus identidades habían sido inventadas.
- 28 No olvidemos que muchos curas y monjas cumplieron, en los años de la guerra interna, un valioso papel, diametralmente distinto al del actual arzobispo de Lima y antes obispo auxiliar de Ayacucho.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: FCE, 2000.

CASTILLO DURANTE, Daniel. «Los oscuros senderos de los vertederos latinoamericanos. Por una estética de la basura en la literatura de Arguedas, Paz y Sábato». Daniel Castillo Durante y Borka Sattler (editores). *Perú en su cultura*. Ottawa: Universidad de Ottawa y Prom Perú, 2002: 13-36.

CHUECA, Luis Fernando. «Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe». *Ajos & Zafiros* 7. Lima, 2005: 15-24.

—. «El desierto como metáfora del país en la poesía de Jorge Frisancho y Rodrigo Quijano». *Intermezzo tropical* 3, agosto 2005: 59-70.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y LA RECONCILIACIÓN. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003. Versión electrónica en: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.

—. *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final*. Lima: CVR, 2004.

COORDINADORA NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. *Campaña «Construyendo una esperanza: los desaparecidos en el Perú»*. Lima: CNDDHH, 2005.

DE LIMA, Paolo. «La violencia política en el Perú: globalización y poesía de los 80 en los 'tres tristes tigres' de la

Universidad Católica». Fernando de Diego y otros (editores). *Identidad(es) del Perú en la literatura y en las artes*. Ottawa: Universidad de Ottawa, 2005: 251-274.

DEL VALLE, Augusto. «El refugio del aura. Documentos sin representación». *Solar* 1. Lima: 2005, 93-105.

GONZÁLEZ, Raúl. «Ayacucho: la espera del Gaucho» (entrevista a Luis Cisneros Vizquerra). *Quehacer* 20, enero 1983: 46-56.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. «Arqueología de una mirada criolla». En Varios. *Batallas por la memoria*. Lima: Red para el Desarrollo de la Ciencias Sociales en el Perú, 2003, 257-275.

MANRIQUE, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

———. «Memoria y violencia. La nación y el silencio». En Varios. *Batallas por la memoria*. Lima: Red para el Desarrollo de la Ciencias Sociales en el Perú, 2003, 421-433.

MAZZOTTI, José Antonio. *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

MENDIZÁBAL, Raúl. *Dedicaladé. 69 poemas*. Lima: Trompa de Eustaquio/Asalto al cielo / Hipocampo editores, 2004.

PERALTA, Víctor. *Sendero Luminoso y la prensa 1980-1994*. Cusco: CBC y Sur, 2000.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. «Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política». Varios. *Batallas por la memoria*. Lima: Red para el Desarrollo de la Ciencias Sociales en el Perú, 2003, 203-228.

———. *Las hijas del terror* (Inédito)

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

VICH, Víctor. «Borrachos de amor». Las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano». Varios. *Batallas por la memoria*. Lima: Red para el Desarrollo de la Ciencias Sociales en el Perú, 2003, 337-361.

ZARIQUIEY, Roberto. *Tratado de arqueología peruana*. Lima: PUCP, 2005a.

———. «Panorama desde el puente». *odumodneurtsé* 5. Lima, junio 2005b: 3-4.

INTERACCIÓN CON LOS GUETOS. HETEROTOPIAS Y HETEROCRONÍAS EN LA GESTACIÓN SIMBÓLICA DE LA BARBARIE DESDE LA NARRATIVA PERUANA BREVE DE LOS 80

✉ Alberto Valdivia Baselli

1. CRONOLOGÍAS Y PRODUCTOS PARA LA GESTA DE LA BARBARIE SIMBÓLICA

*Bajo el agujón del dolor, la carne se
despierta*

Émil Cioran

La tesis de la gestación de la *barbarie simbólica* paralela a la gestación y desarrollo de la *barbarie real* en el Perú finisecular ha sido desarrollada en un artículo anterior (Valdivia Baselli 2006) y configurada sobre la base de un planteamiento de producción cultural (literatura, cine, artes plásticas, estudios de las Ciencias Sociales, informe de la CVR, la muestra fotográfica de la CVR, etc.) en un contexto de crisis del imaginario colectivo. Esta producción simbólica ha construido una relación asimétrica frente a su correlato *real*, desarrollando un planteamiento discursivo cada vez mayor y más elaborado, que distribuye las fuerzas catárticas, sicológicas y reflexivas que desde un metadiscurso este discurso ha requerido.

Los metadiscursos literarios de la *barbarie simbólica* se han desarrollado en varias etapas. Podríamos clasificarlos cronológicamente y establecer espacios de diacronía y espacios de sincronía. El desarrollo del imaginario de la *barbarie* sobre la base de las

artes y, sobre todo, desde el eje artístico literario, podría clasificarse desde el inicio del conflicto armado en la década del ochenta, con dos espacios estructurales condicionados por una línea temporal: el espacio de *gestación* y el de *expansión*. El desarrollo simbólico, pues, se produce con posterioridad al del desarrollo *real*, pues el período de *gestación* de la violencia terrorista (y su correlato estatal) podría rastrearse desde inicios de la República o, incluso, desde la instauración del régimen colonial y sus discursos hasta ahora vigentes. Además, podemos seguir la huella del desarrollo de la violencia social en el Perú como un proceso itinerante y pendular, cuya cúspide polar se produce en el lapso que hemos denominado la *barbarie peruana* (1980-2000) *real* o referencial, en cuyo *objeto* los discursos generales y los metadiscursos artísticos, culturales y analíticos se han producido. Por otro lado, la simbolización de la violencia política (por no hablar de la violencia general y social) ha tenido un desarrollo paralelo en código de replanteamiento del imaginario colectivo, pero nunca con la fuerza y amplitud ontológicas que podremos apreciar simplemente analizando los productos culturales del período o, más aun, la producción simbólica posterior a este.

La literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social. Los artificios literarios tradicionales como el simbolismo y el metro son sociales en su misma naturaleza; son convenciones y normas que solo pueden haberse producido en la sociedad. Pero, además, la literatura «representa» «la vida»; y «la vida» es, en gran medida, una realidad social. (Wellek y Warren: 112)

Para construir un discurso de análisis que explique los mecanismos de producción y los ejes que articulen las relaciones sistemáticas entre referente y símbolo nos hemos valido de autores de narrativa breve de los ochenta, probablemente los más destacados y exotéricos exponentes de la producción simbólica de la *barbarie* en literatura durante este período de *gestación*. Para disponer del tiempo y del espacio, conceptos que nos proponemos subrayar en este artículo, en el marco que nos compete analizaremos la sustancia del contenido del plano de significado y sus alcances en Guillermo Niño de Guzmán (Lima, 1955) y regresaremos, desde otra perspectiva, a *Dobleces* de Carlos Schwab Tola (Lima, 1953).

2. INTERACCIÓN DE REALIDADES: HETEROTOPIAS Y HETEROCRONÍAS EN LA GESTA DE LA BARBARIE SIMBÓLICA

Para empezar, habrá que destruir todo. Toda nuestra maldita civilización deberá desaparecer antes de que podamos traer alguna decencia al mundo.

Roger Martin du Gard

Un lugar y un tiempo no reconocidos por los sujetos de su observación devienen en objetos peculiares, extraños, inclasificables. El Otro, no reconocido como tal, es

ignorado y, por lo tanto, construido en una alteridad en la que los demás *no son ni conocidos ni se reconocen*. Ese espacio de semejanza en donde el fenómeno del espejo no funciona, pero al mismo tiempo sí, rompe con el sistema que permite la mínima interacción de imaginarios comunes y desata la mecánica –generalmente violenta– de la alteridad: «Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements¹» (Foucault: 2).

Guillermo Niño de Guzmán ya nos había planteado en símbolo perfecto la amenaza abstracta de la violencia acechante en el cuento que da título al volumen *Caballos de medianoche* (1985), ejemplo paradigmático de gestación de *barbarie simbólica* en medio de la barbarie bélica en desarrollo. El mismo autor, en un libro posterior, pero impregnado de los inicios de la guerra interna peruana, intercala entre los cuentos del volumen viñetas e historias breves, pinceladas trágicas, pero lúcidas, de la modificación del imaginario peruano durante el periodo. *Una mujer no hace un verano* (1995) trabaja, sobre todo en estas pequeñas narraciones que nunca superan las dos caras de la hoja, los dos elementos paradigmáticos de la violencia real (dos elementos que, de la misma forma, tendrán su correlato en el espacio simbólico y, por lo tanto, en el espacio discursivo paralelo de la expresión literaria): la exclusión de espacio y la alteridad del tiempo.

No sé cuánto tiempo estuve desmayado. Cuando desperté sentí una picazón en el cuello; me pasé la mano y vi sangre. Mis tíos estaban tirados en el suelo, cubiertos de sangre, lo mismo que mis primos. Yo los moví para ver si alguno estaba vivo. Sólo escuché los quejidos de mi prima Mardonia. Ella tenía un corte en la garganta y no podía hablar. Nos quedamos quietos, abrazados, llorando. Teníamos miedo de que los «terrucos» volvieran. (Niño de Guzmán 1995: 33)

El espacio en el que habitamos no es ni vacío ni homogéneo; carga, más bien, fantasmas nuestros y ajenos, colectivos; está repleto de nuestros sueños y el de los otros, de nuestras pasiones intrínsecas; es un espacio ligero, etéreo, transparente y, de la misma manera, oscuro, rocoso, escarpado (Bachelard 1997 y 1999). Este espacio de heterodoxias se reinterpreta en su interacción y produce el colapso de la realidad cuando se acerca demasiado a sus fisuras más profundas. El espacio que construye esta invasión del otro renueva miedos atávicos entre seres humanos y produce tiempos alternos en que los discursos de un momento no se aplican a otro equivalente por estas mismas colisiones de alteridad.

Partamos de la *barbarie real* para reconocer, en su espejo simbólico y en su producción literaria, el reciclamiento cotidiano del signo que le provee de sentido y unidad:

Señores, por eso yo quiero que haya respeto. Que haya, pues, temor de Dios, aunque sólo seamos muy humildes. Aunque seamos huérfanos y pobres. Campesino puro podemos ser; que ganamos sólo un real por mes y, aunque no seamos nadie, señores, ésta es la justicia que le pedimos². (CVR: 27)

Existen lugares, revelados por la literatura y evidenciados por el espacio simbólico, fuera de todos los lugares, a pesar de ser localizables; estos espejos de similitud de los otros lugares, estos *lugares otros*, devienen en lugares sin lugar, pues son producto de los otros lugares, como los espejos, en los que podemos mirar lo que producimos desde el otro lado, excluyendo lo producido en ese espacio alterno (Foucault 1984). Estas *heterotopias* que Foucault encontraba reconocibles en lugares como los manicomios o los jardines, se hacen presentes en la *barbarie peruana* durante el sistema de exclusión, en donde no hay lugar para la sociedad civil en medio de la guerra. Los bandos activos y la violencia se posesionan en el espacio y construyen *heterotopias*, suerte de guetos civiles efectivos y psicológicos (*heterotopias* de crisis), y por lo tanto simbólicos, y devoran el tiempo planteando en una alteridad del mismo en *heterocronías* en cuyo *continuum* los civiles existen y desarrollan su vida cotidiana mientras afuera suenan coches bomba en las calles de la ciudad o masacran a los notables del pueblo en las zonas rurales.

La exclusión frente al tiempo y al espacio es tan extrema que algunos prefieren ejercer el derecho a ser excluidos efectivamente e irse físicamente del lugar *heterotópico*, a pesar de que el imaginario se mantenga proyectado en los que huyen (o puedan huir):

– ¿Qué estás tratando de decir?

–Me han ofrecido un puesto en la Universidad de Seattle –aclaró él.

–Yo no quiero irme de aquí –dijo ella.

–Yo tampoco, pero no queda otra alternativa. Esto se está convirtiendo solamente en un buen lugar para morir.

–Nosotros pertenecemos a este lugar, nos guste o no. (Niño de Guzmán 1995: 46)

Entre el pertenecer al espacio que ahora es *heterotopia* (en *heterocronía*) y existir en otra alteridad, el extranjero, pero sin estar en el *espacio/tiempo otro* en el lugar propio, se desata el conflicto y su producción simbólica reproducirá este tópico sobre otros discursos de forma sistemática.

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir³. (Foucault: 4)

Esta forma de *heterotopia* desarrolló un discurso de alteridad en la relación con el otro, como consecuencia de discursos jerárquicos postcoloniales que asimismo excluyen al Otro objeto de la reivindicación de los grupos terroristas. Por otro lado, el Estado funcionó como la entidad defensora muchas veces no solo de la paz social, sino de los mismos discursos postcoloniales que produjeron el estallido de la violencia desde entidades demenciales terroristas. En este escenario no podemos olvidar que las revoluciones y los síntomas revolucionarios discursivos suelen provenir de colectividades concretas y que el

Estado –espacio abstracto y jerárquico de la colectividad concreta– no puede sino defender los mismos valores que lo produjeron, que le dan continuidad e identidad: el *statu quo*. La alteridad en parcelas de *heterotopias* y, por lo tanto *heterocronías*, en el discurso de interrelación de la sociedad peruana evidencia un discurso hegemónico en el que frente a guetos diferenciados por fenotipo, economía, estatus social (sus variables y sus variantes) el Otro es visto en el espejo por el sujeto de la enunciación pero reconoce la *heterotopia* como *utopía*, y por lo tanto lo desacredita y lo excluye de su discurso. El no-estar-ahí del discurso evita el reconocimiento, a pesar del reflejo que le devuelve la *heterotopia*. De esta forma, los seres humanos (y sus ejes simbólico-discursivos) interactúan por la calle como encerrados en burbujas: se miran, pero no se ven.

– ¿Cómo sabían que allí había terroristas? –le pregunté.

El guardia se encogió de hombros.

–Si quiere que le diga la verdad, no lo sabíamos. Sospechábamos, nomás.

– ¿Y por qué lo bombardearon de esa manera?

–Fíjese, usted es civil. No sabe lo que es una guerra. En estos casos conviene disparar primero y preguntar después. (Niño de Guzmán 1995: 107)

3. HETEROTOPIAS, HETEROCRONÍAS Y SUJETOS EN LA MECÁNICA DEL OTRO (Y DEL SUJETO DEL OTRO)

Las heterotopias suponen siempre un sistema de abertura y de cierre que al mismo tiempo las aísla y las muestra penetrables (Foucault 1984). En la *barbarie simbólica* peruana las vías de exclusión del Otro son las mismas que le permiten interactuar con el Otro. Estas vías pueden ser de apología al espacio como de contraposición a él.

Las colonias suelen ser espacios modelo de *heterotopia*, por lo que son estos lugares otros en los que se verifica la relación jerárquica con el gueto *heterotópico*. De la misma manera, en la *barbarie simbólica*, el espacio del excluido es «abierto» a los demás sobre la base de vínculos jerárquicos y de pertenencia semántica al discurso hegemónico. Sobre la base de la teoría semántica lógica de tipos, de los modelos abstractos y la predicación podríamos construir un paralelo que explique la relación composicional que el discurso de la *barbarie simbólica* expresa y produce (y de la que se alimenta), sobre la base de los ejes nocionales *existir, validarse, interactuar*:

[[persona existe]]_m = 1 sólo si $p \in [x : \text{existe } (x) \text{ en } M]$

[[persona es válida]]_m = 1 sólo si $p \in [x : \text{válida } (x) \text{ en } M]$

[[persona interactúa]]_m = 1 sólo si $p \in [x : \text{interactúa } (x) \text{ en } M]$

La persona *existe* solo si pertenece al grupo predicativo semántico de *aquellos que existen en el modelo de mundo M*. De la misma forma se infieren lógicamente los

siguientes predicados en los modelos planteados. El Otro está supeditado al mundo semántico límite del discurso hegemónico y, en medio de la barbarie, los mundos son dos y antipolares (no hay opuestos contrarios no contradictorios; para asumir la teoría léxica-lógica antonímica) y no hay intermedios o validación de discurso propio; todo discurso desviado de los modelos eje es razón de sospecha para ambos modelos, de ahí nace la *heterotopia* y *heterocronía*:

[[discurso es válido]]m(a-b) = 1 sólo si $d \in [x : \text{válido}(x) \text{ en } M(a-b)]$
[[tiempo es válido]]m(a-b) = 1 sólo si $t \in [x : \text{válido}(x) \text{ en } M(a-b)]$

Cualquier otra postura es excluida y supeditada a la jerárquicamente superior. No es posible acceder a un valor de verdad en proposiciones de discursos ni tiempos externos al modelo, pues son una legítima aporía al cálculo lógico dentro del modelo. Los polos antagónicos tienden al dogma, *la barbarie peruana* es la prueba, y no permiten pensamiento especulativo.

—Pero, ¿realmente había terroristas en ese pueblo?

—Es difícil saber quiénes son y quiénes no. Sin duda que entre los sobrevivientes había varios que eran «terrucos», pero no había tiempo para interrogarlos. (Niño de Guzmán 1995: 108)

Se plantea que la *heterotopia* por excelencia es el barco. Un no lugar que, al estar en constante movimiento, y cuyo estado constante es dirigirse hacia algún lugar, está siempre en ningún lugar, en medio de los lugares donde estuvo y donde estará. El tránsito es funcional, no ontológico. La simbología en que la *barbarie peruana* se contextualiza está construida de personas en barcos desde la violencia hacia la paz, desde la injusticia social hacia la utopía, desde el estado de fragmentación hacia la articulación entre los elementos sociales proyectados en el imaginario colectivo. La literatura ha reproducido y sigue reproduciendo estos discursos. El Otro no está fuera de los discursos artísticos del imaginario como sí fuera de los discursos hegemónicos de *statu quo*. Una vez más el símbolo se produce y el arte es el medio para la revelación.

So pena de aterrorizarnos, tenemos que descifrar el mundo y aniquilar, por tanto, su ilusión primera. No soportamos el vacío, ni el secreto, ni la apariencia pura. ¿Y por qué tenemos que descifrarlo, en lugar de dejar que irradie su ilusión como tal, en todo su esplendor? Pues bien, también eso es un enigma, y forma parte del enigma que no podamos soportar su carácter enigmático. Que no podamos soportar su ilusión ni su apariencia pura forma parte del mundo. Tampoco soportaríamos mejor, si tuviera que existir, su verdad radical y su transparencia. (Baudrillard: 13)

4. LOS SECRETOS DEL SÍMBOLO: LA REVELACIÓN DE LA BARBARIE EN LA SOCIEDAD DE MODELO CERRADO

¡Cuántos debe de haber en el mundo
que huyen de otros porque no se veen
a sí mesmos!

Lazarillo de Tormes

En el artículo anterior al que hacíamos referencia al inicio del texto referíamos un análisis del Otro, dentro de la *gestación simbólica de la barbarie* en el cuento «La fiesta debe seguir» del volumen *Dobleces* (2000) de Carlos Schwab Tola. En ese análisis puntualizábamos que:

El primer símbolo importante en contraposición es la masa versus la casa; en medio, los límites. La amenaza del *otro* es la amenaza de lo desconocido, de aquello a que no puede identificársele puesto que no se reconoce como similar ni sus sistemas de relación con el *uno* son posibles de equiparar: son un conglomerado amorfo que viene a destruir. (Valdivia Baselli 2006: 7)

En el planteamiento *heterotópico* los guetos conviven paralelamente, hasta cierto punto en exclusión mutua, pero sobre la base de jerarquías específicas y estructurales. Desde la expresión del cuento analizado, donde una fiesta de elite es amenazada por una turba, la dicotomía es transferida a la *heterotopia* masa que viene a destruir al espacio de hegemonía. En la *barbarie simbólica* los ejes *heterotópicos* masa están en la sociedad civil, en medio de los dos fuegos (Estado/terroristas) y en el espacio social los ejes *heterotópicos* masa están distribuidos entre los guetos de la sociedad en constante alteridad, no validada por el discurso hegemónico y, a diferencia de la sociedad civil en el primer caso, con capacidad de respuesta frente a este discurso, muchas veces con violencia. La destrucción de la *heterotopia masificada* frente a la *casa hegemónica* no solo plantea un ejercicio de violencia y de ruptura de jerarquías de dominación (la invalidación es el peor poder que un sujeto puede tener sobre el otro: la transformación del *Otro* en *Nada*) sino que además desarrolla un replanteamiento de las formas y nociones de lo público/privado y de rebelión frente a la construcción cerrada de símbolos de validez y precariedad de contacto:

La sociedad cerrada se parece todavía al hato o tribu en que constituye una unidad semiorgánica cuyos miembros se hayan ligados por vínculos semibiológicos, a saber, el parentesco, la convivencia, la participación equitativa en los trabajos, peligros, alegrías y desgracias comunes. Se trata aún de un grupo concreto de individuos concretos, relacionados unos con otros, no tan solo por abstractos vínculos sociales tales como la división del

trabajo o el trueque de bienes, sino por relaciones físicas concretas, tales como el tacto, el olfato, la vista. (Popper: 171)

La rebelión frente a formas tan básicas, precarias y, por lo tanto, fáciles de quebrar en exclusión, de relación interpersonal rebelan al espejo heterotópico y emprenden la búsqueda del otro y la exposición pública del otro; a fin de cuentas, la *masificación del otro* y, por lo tanto, la abolición de la *heterotopia*, la unión del espejo con su imagen (el descubrimiento de otra imagen igualmente válida al otro lado del espejo y, a este lado, otro espejo).

La masa ha apuntado su flecha con absoluta comprensión del acto: la abolición de la separación entre individuos. Con ella, la supresión del individuo y, por consiguiente, la negación del yo. La violencia no solo se produce a nivel de ruptura y de sometimiento al orden establecido, esta se permite neutralizar el espacio privado y transformarlo, en la destrucción de todo límite, en público (...) la masa que aterroriza (e invade) la casa de «La fiesta debe seguir» se propone un objetivo básico: evidenciar, mostrar lo secreto. (Valdivia Baselli 1996: 8)

Otro elemento de la unión de espejos, dentro de este planteamiento de mundos desencontrados que se buscan violentamente, que colisionan, es la muerte. En la revelación de la masa rebelde se gesta la muerte, la destrucción de lo hegemónico y, con esto, a los sujetos hegemónicos. Ninguno sobrevivirá a la colisión, pues la mayoría se masificará en el eje simbólico y formará parte de la *heterotopia* autoanulada en el desmantelamiento de la exclusión. El resto morirá, no solo simbólicamente (como durante la *barbarie real*).

El mayor vínculo entre los seres humanos y, por lo tanto, la mayor amenaza contra las heterotopias jerárquicas es la muerte. La *heterocronía* no puede existir si a todos se nos acaba la línea del tiempo y habitamos el tiempo de la muerte, más aun, si producimos la muerte del otro. La *heterotopia* sobrevive con dificultad a la muerte, pues únicamente se puede matar (o asumir la muerte de otro) si se le considera semejante.

Soy responsable de la muerte del otro hasta el punto de incluirme en la muerte. Esto se ve mejor quizá en otra proposición más aceptable: «Soy responsable del otro en la medida en que es mortal». La muerte del otro es la primera muerte. (Levinas: 57)

La interacción con el otro modifica la noción del ser en cuanto ontología individual. El Otro integrado, vinculado, modifica al ser en uno que *es para el otro*. La primera muerte de Levinas es la transformación ontológica de Hegel y, en la interacción discursiva de *heterotopias*, en la destrucción de la «casa» privada y la masificación del hombre, el imaginario ha cambiado y el ser ha replanteado su naturaleza. Este paso de la *heterotopia* a la *utopía* es real en el imaginario simbólico, en su representación signica (literatura): falta que el plano de la realidad *real* dé síntomas de estar en sincronía con los demás planos.

Este puro saber es inmediatamente *ser para otro*; pues como la pura igualdad consigo misma es la *inmediatez* o el ser. Pero este ser es, al mismo tiempo, lo puro universal, la mismidad de todos; o el obrar es reconocido y, por tanto, real. Este ser es el elemento por medio del cual la buena conciencia se halla de modo inmediato en relación de igualdad con todas las autoconciencias; y el significado de esta relación no es la ley carente de sí mismo, sino el sí mismo de la buena conciencia. (Hegel 1997: 378)

La interrelación realidad (*barbarie real*)-obra literaria-símbolo (*barbarie simbólica*)-imaginario retorna en su serie hacia la realidad del sujeto que lee o es expuesto al símbolo producido/recogido por el arte, y la muerte no solo es cohesionadora simbólica en el plano del imaginario sino también símbolo de renovación del ser, en el planteamiento de *función catártica* aristotélica de la literatura replanteada en esta interacción de construcciones representacionales que nos confrontan con realidades subconscientes (Wellek y Warren 1966). Somos otros luego de esta interacción. El cuento de Schwalb Tola nos confronta, como frente a un sueño, a la deconstrucción simbólica de nuestros discursos –los oscuros, los translúcidos–, en un impulso creativo que solo se produce en estado de *alteridad de realidad*: sueño o literatura: «¿Cuál es el significado profundo del sueño? Es que, tras los espasmos de ansiedad, hay un peligro auténtico y mortal; pero también hay una posibilidad creadora para el soñante». (Jung y M.L. von Franz: 191).

La obra producida no solo remite al para-qué [*Wozu*] de su empleo y al de-qué [*Woraus*] de su composición; en condiciones artesanales simples, ella remite, además, al portador y usuario. La obra se hace a su medida; él «está» presente al surgir la obra. (Heidegger 98)

La medida de la obra, en esta dinámica catártica y de espejos constructores y deconstructores (incluso, destructores, recreadores) de símbolos, el lector está presente en lo construido como el destinatario de un traje hecho a medida. El hombre es la medida de sus símbolos, de sus discursos inconscientes; el hombre que escribe y su receptor son, ambos, la medida de su espacio, su ámbito contextual y su proyección simbólica.

5. EL MUNDO COMO METÁFORA Y LA METÁFORA COMO MUNDO: VALIDEZ Y PROSPECCIÓN DE LA *BARBARIE SIMBÓLICA* LITERARIA

Desde nuestra tesis de generación simbólica de realidades a partir de una realidad traumática y/o crítica (*heterotopías de crisis*), de productos culturales artísticos (literarios) que proyectan y desarrollan los discursos simbólicos y la interacción de los tres planos de realidad, los intercambios que se producen entre los espacios referidos y los medios funcionales para acercarse a ellos y *cognocerlos* no se definirán con claridad meridiana mientras no analicemos los mismos planos que implican las diversas expresiones de

interdependencia sémica y sistémica entre los planos de realidad y sus correspondientes interpretaciones. Todo símbolo participará de una interpretación y estará sujeto a una línea hermenéutica definida, cuyas bases y formas de interpretación determinarán la ruta discursiva y las conclusiones finales (Mounin 1972). La riqueza signica y simbólica de la literatura subraya esta dificultad y la percepción subjetiva del hombre refuerza lo relativo del acercamiento a los planos analizables:

El principio de que *todo está sujeto a crítica* (de lo que no está exento este mismo principio) permite una solución simple al problema de las fuentes del conocimiento. . . La solución es ésta: cada fuente –tradición, razón, imaginación, observación, o lo que sea– es admisible y se puede utilizar, *pero ninguna tiene autoridad*. (Popper: 677)

Partimos, entonces, desde el punto de vista de la metáfora que se produce en la literatura y en el mundo simbólico, y la metáfora que se produce en el *mundo real* a partir del ojo humano, para asumir que nuestro acercamiento a cualquier base discursiva no pueden avanzar sin proyección simbólica. Aceptar esta unificación de los planos de realidad no afecta, sin embargo, nuestra tesis y las conclusiones a que nos lleva la proximidad de los planos simbólicos en la *simbolización de la realidad*, en cuyos efectos hemos perdido el referente. Señala Derrida que «*Metaphora* circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones o prescripciones de velocidad» (35). Es evidente que –evidencia metafórica– estamos en el elemento que transporta y en los elementos transportados por esa metáfora totalizadora, pero es esa metáfora fija en la construcción literaria lo que favorece el conocimiento del espacio simbólico mayor de la interpretación y de los discursos del imaginario colectivo, pues son evidentemente estos mucho más inestables:

La imagen no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es. Ya no puede soñarlo, ya que ella es su realidad virtual. Es como si las cosas hubieran engullido su espejo y se hubieran convertido en transparentes para sí mismas, a plena luz, en tiempo real, en una transcripción despiadada. En lugar de estar ausentes de sí mismas en la ilusión, se ven obligadas a inscribirse en los millares de pantallas de cuyo horizonte no solo ha desaparecido lo real, sino también la imagen. La realidad ha sido expulsada de la realidad. (Baudrillard: 15)

Desde la literatura podemos cambiar la perspectiva de lo desconocido hacia aquello a lo que podemos acceder, pues, «El conocimiento exige una cierta estabilidad de las cosas conocidas» (Bataille: 113) y durante esta intersección entre los planos ya totalmente simbolizados lo desconocido en movimiento muestra su cariz estable y cognoscible, rechazando el orden sistemático y lógico de nuestras aproximaciones metadiscursivas a ese conocimiento: «Lo desconocido es, evidentemente, siempre lo imprevisible» (Bataille: 113). La literacidad del objeto discursivo permite esa estabilidad del signo lingüístico íntegro, discreto, tomado como una unidad discursiva (Cohen 1982), como una ontología meronímica en cuyas partes jerárquicas y semánticamente no transferenciales descifra-

mos el enigma de su contenido y expresión, así como sus enormes alcances representacionales.

Mark R. Cox ya ha demostrado la ingente producción narrativa que ocupa el territorio simbólico y el referente *real* (ya simbolizado) de la violencia en el Perú durante los años ochenta: «Cuando publiqué una antología sobre el tema de la violencia política, *El cuento peruano en los años de la violencia* (2000), había podido juntar un corpus de más de 100 cuentos y 30 novelas publicados por 60 escritores» (Cox: 67). El propio investigador plantea que la cantidad es ahora muchísimo mayor y que el material inédito supera lo fácilmente mensurable. Por otro lado, nuestro antólogo Ricardo González Vigil muestra otro enorme fresco de narrativa breve (y de partes de novelas) sobre variada temática, pero también sobre la *barbarie* en su ya canónico *El cuento peruano* referido a la etapa que nos ocupa (1997 y 2001). Es obvio, por lo tanto, que solo en la producción narrativa del periodo de *gestación de la barbarie simbólica* las interacciones metafóricas discursivas y los productos simbólicos en interacción y representación del *referente real* (también simbolizado por la metáfora) superan en gran medida los límites posibles de este artículo, e incluso, sus límites autoimpuestos de representación literaria y simbólica de *heterotopias* y *heterocronías* replanteadas para el caso peruano. Hemos usado como ejemplo solo a dos autores de los ochenta (Niño de Guzmán y Schwalb Tola) que nos parecen interesantes no solo por la forma y calidad de sus textos, y por la manera de representar los discursos y planos analizados bajo nuestra tesis general, sino porque desarrollaron en su literatura una aproximación a la *barbarie peruana* no de manera excluyente ni sistemática, sino como parte de un universo creativo mayor e, inclusive, desde sus aproximaciones —en varios casos— más sutiles o *metafóricas*. Siguiendo, de alguna forma el planteamiento de Cox, pero por razones diferentes, creemos que «sería necesario no sólo estudiar [para comprender la narrativa de la violencia] a los que publican sobre la violencia política, sino a los que, como Thays, optan por no acercarse a este tema» (Cox: 69). Creemos que las representaciones literarias y las contribuciones e interacciones al y con el imaginario colectivo no son predicados encadenados a proposiciones a los que asignarles un valor de verdad, ni tampoco excluyentes de otras representaciones. Tampoco podemos plantear que aquellos narradores que aportaron sus metáforas al imaginario exclusivamente o sistemáticamente dentro del contexto y temática de la *barbarie peruana* se construyan jerárquicamente frente a los otros narradores insertos en la producción metafórica a la *barbarie simbólica*. El mosaico es enorme y no está lo suficientemente explorado. Supera, además, los límites de la *barbarie*, pues otros planos de la realidad coexistieron en la época y son piezas clave para comprender, en su totalidad, la arquitectura y articulación de ese periodo. Otro estudioso más reciente del fenómeno, Gustavo Faverón, no solo da cuenta de lo ingente del territorio de investigación, sino también de la latencia que recorre todos los discursos literarios y de imaginario colectivo, en cuyas formas artísticas verificamos testimonio y toma de conciencia: «Sentir que hemos escapado del terror y la violencia nos permite a

la vez saber que, por fin, nuevamente, tenemos una historia, pero también intuir que el agujero sigue allí y que podemos deslizarnos a él otra vez en el futuro» (9). A través de formas de descripción de los terroristas, Faverón plantea la perspectiva y la distancia de los autores frente a un mismo fragmento del tema (27). Esta visión de multiplicidad de voces, de construcción de símbolos, refuerza nuestros argumentos sobre no solo la enormidad del mosaico plurívoco de voces, metáforas y representación literaria sobre la *barbarie* sino la marcada diferencia entre cada ojo autoral y retina discursiva.

Finalmente, ese mosaico de voces y de metáforas del mundo metafórico frente a la literatura y, a su vez, frente a los mundos que habitamos y que interactúan con sus propios sistemas, muchos de ellos excluyentes, jerárquicos, postcoloniales y violentistas, ejerce, como ya habíamos expuesto, su derecho a modificar, desde el análisis y la postura reflexiva (y desde la posición subjetiva, política dogmática o no, del autor) el plano del imaginario colectivo frente a la violencia terrorista de los años de la *barbarie*. Tanto Cox (2000), tácitamente, como Faverón (2006), explícitamente (38), aceptan el interés autoral por el aporte al imaginario colectivo que la *barbarie simbólica* plantea. Solo nos queda darle voz a la literatura, de manera que forje su propio mosaico discursivo y se exponga al fenómeno social del intercambio de imaginarios (el literario y el colectivo no literario), de manera que sus interacciones no se produzcan solo en el actual espacio reducido y elitista del receptor de las obras literarias en el Perú. Las metáforas, los símbolos y los múltiples planos discursivos interactúan al margen de la masa: ¿nos sentimos todos los peruanos invitados a esa interacción, a repensar la *barbarie* simbólica y replantear nuestras realidades, al debate de la metáfora por la metáfora?

NOTAS

- ¹ Estamos en una época donde el espacio se nos muestra bajo la forma de relaciones de emplazamientos. (Mi traducción).
- ² Audiencia pública de casos en Huanta. 11 de abril de 2002. Testimonio de la señora Sabina Valencia, originalmente en quechua.
- ³ En el espejo me miro ahí donde yo no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie; yo estoy ahí, ahí donde no estoy; un tipo de sombra que me da a mí mismo una suerte de visibilidad, que me permite mirarme ahí donde estoy ausente – utopía del espejo. (Mi traducción).

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Antonio Rey Hazas (ed.). Madrid: Castalia, 1993.

BACHELARD, Gastón. *La poética de la ensoñación*. 1982. Trad. Ida Vitale. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

—. *La intuición del instante*. 1987. Trad. Jorge Ferreiro. Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

- BATAILLE, Georges. *La oscuridad no miente. Textos y apuntes para la continuación de la Summa ateológica*. Trad. Ignacio Díaz de la Serna. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CIORAN, Émil. *Breviario de podredumbre*. Madrid: Santillana (Taurus), 1997.
- COHEN, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. 1979. Trad. Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1982.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y LA RECONCILIACIÓN. *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima: CVR, 2004.
- COX, Mark R. *Pachaiticray. (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar CELACP, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Trad. Patricio Peñalver Gómez. Barcelona: Paidós Ibérica e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona, 1989.
- ESCANDELL Vidal, M. Victoria. *Fundamentos de semántica composicional*. Barcelona: Ariel, 2004.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo, ed. *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006.
- FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*. N° 5 (octubre 1984): 46-49. Repr. en <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano 1980-1989*. Lima: Copé, 1997.
- . *El cuento peruano 1990-2000*. Lima: Copé, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . *El concepto de religión*. Trad. Arsenio Guinzo. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- JUNG, Carl y M. L. von Franz. «El proceso de individuación». Carl Jung et al. *El hombre y sus símbolos*. 1964. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona: Caralt, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel. *Dios, la muerte y el tiempo*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- MOUNIN, Georges. *Claves para la semántica*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1972.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. *Una mujer no hace un verano*. Lima: Jaime Campodónico editor, 1995.
- . *Caballos de medianoche*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- POPPER, Karl R. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Trad. Eduardo Loedel. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Eduardo Ovejero y Maury. México: Editorial Porrúa, 1998.

SCHWALB TOLA, Carlos. *Dobleses*. Lima: Editorial Nido de Cuervos, 2000.

TRUJILLO, Ramón. *Elementos de semántica lingüística*. Madrid: Cátedra, 1979.

VALDIVIA BASELLI, Alberto. «Poética de la gestación de la barbarie. Sublimación y transferencia simbólica de la violencia interna en la narrativa peruana breve de los 80». *Jalla 2006: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Memorias)*. CD-ROM. Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto Pensar; Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas; Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2006.

WELLEK, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Trad. José M. Gimeno. Madrid: Gredos, 1966.



UNA APROXIMACIÓN A LA DRAMATURGIA PERUANA DEL CONFLICTO INTERNO¹

✍ **Percy Encinas Carranza**

SOBRE LOS PROBLEMAS DEL CONCEPTO DE TEATRO

Debo señalar la sintomática situación de publicar este texto con algunas ideas sobre el teatro de nuestro medio, en el marco de una revista que sirve como espacio de reflexión sobre la literatura. De las cuestiones que brevemente me ocuparé, la básica y nunca suficientemente enfatizada es que el teatro no es un género literario. Sin embargo, la presencia de este tema aquí evidencia esa relación que entre teatro y literatura existe innegablemente; pero que conviene ir definiendo en sus términos conceptuales y sus alcances.

No puede seguir pensándose en el hecho teatral como un producto, fenómeno u objeto de estudio para el análisis literario. Cuando se acomete desde los estudios literarios una cala en un texto teatral no se está analizando teatro propiamente dicho. Se está analizando un texto de literatura dramática, el mismo que puede devenir en discurso teatral, o convertirse en teatro si, y solo si, es procesado para el espectáculo. En síntesis, un texto escrito aunque dialogado y asociado a la tradición teatral no es sino literatura dramática, esto es, literatura al fin y al cabo.

Definir el teatro es –como definir la literatura– una tarea siempre insatisfecha, cuya intención excedería el formato de un profuso seminario o un curso anual de cualquier universidad, con más razón el limitado espacio de este artículo. Desde los estudios literarios se han hecho esfuerzos valiosos por definirlo. Pero, es la teatrología –especialidad ausente cuando no ignorada en nuestro medio– la que se ha ido aproximando a su definición, al concebir al teatro como una organización de varios códigos sonoros y visuales –uno de los cuales puede ser el verbal y coincidir con el texto dramático– que acontece aurática y

convivialmente entre actores y espectadores. Otras de las características del teatro a tener en cuenta es su carácter expectatorial, su fugacidad. Útil revisar, para profundizar este punto, las definiciones que explora el teatrólogo Jorge Dubatti (1995). Esta concepción nos exige una comprensión de lo teatral como suceso vital, humano, efímero, territorial (en el sentido que otorga a este término García Canclini), que no admite reproducibilidad técnica y exige el intercambio o diálogo de presencias, y que incluye «artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumergen al texto en la plenitud de su lenguaje exterior», a decir de Roland Barthes (1983).

Un texto escrito, entonces, no es teatro. Ni siquiera el hecho por Sófocles, Shakespeare o Brecht, como desde la literatura seguimos confundiendo a veces. Cuando estos autores creaban teatro concebían cada acción, personaje, historia y tiempo en términos escénicos. Cuando escribieron sus historias o éstas fueron escritas por otros, se cumplían propósitos de fijación verbal, no de fijación teatral. Como anota el editor del Siglo de Oro, Gaspar de Porres: Lope de Vega nunca hizo las comedias para imprimirlas. El mismo Lope subraya que las compuso para la escena y no para leerlas en aposentos (Taviani 1984).

Ferdinando Taviani ha señalado que «La idea que ha prevalecido en el teatro occidental es aquella según la cual el teatro es la puesta en escena de un texto»² y ha intentado rastrear esa extrañísima idea en la división del trabajo que precede y sucede a la Revolución Industrial (que discrimina entre los que piensan y los que operan) y explicarla en la ideología jurídica y religiosa que concibe el texto como algo inamovible en la forma e interpretable en la esencia.

La semiótica constituyó un apartado: semiótica teatral, en cuyos fueros destacan los lúcidos aportes de Anne Ubersfeld. El maestro colombiano Enrique Buenaventura³ nos recuerda que la autora también tiene clara la distinción cuando afirma:

Vemos cómo, desde un simple punto de vista teórico, el enunciado, en un texto de teatro, si bien tiene significación, no tiene todavía sentido. Adquiere sentido en cuanto deviene discurso, cuando vemos cómo se produce, por quién, y para qué es producido, en qué lugar y en qué circunstancias. Vemos cómo, para pasar del texto de teatro (diálogo) al texto representado, no se puede hablar de traducción ni de interpretación, sino de producción de sentido (Ubersfeld 1982)

En definitiva, en el teatro la literatura o texto dramático es solo uno de sus elementos, no siempre el de mayor jerarquía. Por lo tanto, para hablar sobre el teatro peruano o sencillamente sobre el teatro debiéramos hacer uso de una serie de instrumentos de análisis que exceden el repertorio de los estudios literarios y que trascienden la condición básica de la crítica literaria: poder remitirse al texto del que se escribe y al que se refiere en tanto que cualquier lector promedio de un texto crítico tenga la posibilidad de revisar y cotejar la fuente primaria. En el teatro, uno de los elementos problematizadores es la

brevidad de las temporadas teatrales que impide el cotejo diacrónico de una puesta escénica. Las tecnologías de registro son solo ayudas, pero no pueden sustituir al objeto de estudio teatral. Se trata de un arte que por su propia naturaleza limita su documentación e imposibilita su fijación, aun por la tecnología del vídeo que solo consigue ser un interposición y frío auxiliar de una sola perspectiva plana: pocas veces rica, muchas veces útil, pero siempre extraña en tanto hecha desde un lenguaje ajeno al de la representación teatral viva.

Es por ello que al atender el pedido de compartir una reflexión sobre el teatro de la década de la violencia subversiva peruana en un espacio de discusión literaria, se podría esperar que solamente ofrezca alguna meditación sobre ciertos textos dramáticos, de preferencia publicados, evitando referirme a aspectos del montaje espectacular que no puedan comprobarse salvo que sean muy relevantes. Pero, esa limitación traicionaría la realidad escénica y dejaría de lado estéticas, obras, procesos, exploraciones formales, articulaciones sociales, nombres y aspectos fundamentales de la práctica teatral que urgen pensar y debatir.

SOBRE LOS PROBLEMAS DEL CONCEPTO DEL PERÍODO

¿Guerra interna?, ¿conflicto armado interno?, ¿violencia política? De qué hablamos cuando nos referimos al fenómeno de ese período que la Comisión de la Verdad y Reconciliación sitúa entre los años 1980 y 2000. Los términos se delatan insuficientes para englobar y definir ese cúmulo de sucesos reales que exceden nuestros intentos de configuración de una realidad comprensible y transmisible. Cómo cifrar en una palabra o una frase ese complejo proceso de brutal extrañamiento que asoló nuestra sociedad y cuyos elementos más visibles fueron los asesinatos, arrasamiento de poblados, explosiones, sabotajes, secuestros, torturas, violaciones, desplazamiento de miles de familias, enañamientos truculentos, y que aún ahora sigue asolándola, tomando la forma del menosprecio, la insensibilidad y la asunción de la coartada cínica del mal necesario o la razón estratégica para evadir responsabilidades y justificar lo sucedido sin ningún asomo de lección aprendida ni de ética elemental.

Propongo las siglas SAAS⁴ para referirme a esa etapa cruenta de subversión armada y antisubversión. Sobre ese periodo de terror armado que parece, desgraciadamente, ser parte de un proceso más largo y profundo en el que persistimos, se han ocupado de distintos modos los discursos artísticos: la literatura, las artes plásticas, el cine. También, de modo privilegiado por la especificidad de su naturaleza, el teatro. Y, seguramente, se seguirán ocupando, poniendo en práctica distintos repertorios técnicos, distintas estrategias artísticas para formalizar simbólicamente los nodos inasibles de esas experiencias que parecen inaprensibles por otros enfoques. Porque el arte no pretende

competir en funciones con las ciencias sociales ni con ninguna otra. No es su propósito reflejar ni explicar lo acontecido en sus referentes, pero sí explorar aproximaciones a esos procesos que trascienden lo racional y desbordan nuestro lenguaje. En esa misma perspectiva parece muy atinado que uno de los discursos escénicos más impactantes que refieren en su trama al período SAAS haya decidido aludir a la imposibilidad de un nombre que lo defina: Yuyachkani señala esa insuficiencia del lenguaje al intitular su obra: *SIN TÍTULO / Técnica mixta*. Con ello no solo construye una paradoja, sino que denuncia las limitaciones del lenguaje verbal para condensar en una frase la problemática intelección de un fenómeno tan complejo.

Pero, antes de analizar este texto escénico estrenado el 2004, repasemos algunos otros intentos de la dramaturgia peruana (la composición de obras escénicas hecha por peruanos o en el Perú) para dar cuenta del conflicto. La recepción de espectáculos que un crítico puede almacenar en su enciclopedia personal es siempre limitada. Para la investigación presente he debido organizar mi memoria y mis documentos, pero también debí acudir a materiales muy dispersos que incluyen artículos, guiones, manuscritos, vídeos, fotos y, sobre todo, entrevistas personales con teatristas clave.⁵

UN EJE ENTRE DOS TENDENCIAS

Cerrando la década de los años ochenta del siglo pasado, Hugo Salazar del Alcázar describió un panorama de la relación entre el teatro nacional y la violencia como signo cardinal de la sociedad peruana del momento. Su libro *Teatro y violencia* (1990) plantea la tesis de que la violencia del contexto social es el tema fundamental y que aquella domina el registro formal de los distintos tipos de discursos escénicos peruanos: «La violencia, pues, ha pasado a ser el tema y el registro de las diversas modalidades del teatro peruano. Con ella, la dimensión histórica reactiva la implosiva necesidad de reinventar la utopía y la esperanza» (52). Salazar del Alcázar distingue tres modos (los llama aproximaciones) para representar la violencia en la escena:

1) La testimonial, como se representa en la obra *Carnaval por la vida* (1987) del grupo Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador, y con los trabajos en quechua de los grupos «José María Arguedas», «Qallary» y «Javier Heraud» de Andahuaylas. Este teatro estaría caracterizado por «segregar imágenes que testimonian la violencia» y donde «la explicación de la violencia no viaja al pasado o a la metáfora sino que se inscribe en un complejo fresco social donde la cara oscura de la violencia coexiste con la cotidianeidad y la fiesta» (43).

2) El expresionismo gestual y fonativo. Aquí las obras configurarían «metáforas visuales y abstractas que entregan al espectador la lectura de la violencia como un registro nihilista y somático» (45). Muestra de ello son los trabajos de «Yawar Sonqo» y «Raí-

ces» con *Baño de pueblo*, pero también en la capital las obras *Made in Perú* de J. E. Mavila con «Telba», así como *Intensidad y altura* de «Escena libre» y hasta el célebre trabajo dancístico teatral de «Íntegro»: *Y si después de tantas palabras* (1989).

3) A través de la palabra teatral, otro grupo de trabajos escénicos se aproximan a la violencia. En este apartado, Salazar distingue la reescritura de los clásicos (*Las Bacantes* de Eurípides, y *Enemigo de clase* [Nigel Williams]), presentadas por Ensayo, o *Los clásicos* (1988) de «Cuatro tablas») de la dramaturgia de autor, donde afloran los textos teatrales de Alfonso Santistevan (*Pequeños héroes* [1988], *El caballo del Libertador* [1986]), Ricardo Velásquez, Roberto Ángeles o Rafael Dumett junto a los entonces promisorios César de María y Maritza Kirchhausen. La labor de Salazar es valiosa en tanto inaugura una clasificación del teatro peruano de la violencia subversiva finisecular. Sin embargo, la recusa parcialmente. Creo que su tesis de identificar la violencia como tema y registro de las diversas modalidades del teatro peruano no es exacta ni se corresponde con la escena nacional que era mucho más diversa, menos monolítica y nada monotemática como podría sugerir su libro. Una revisión de la cartelera en diversas ciudades peruanas evidencia una práctica escénica que en muchos casos, y durante los años más crudos de la SAAS, optó por desarrollar poéticas distintas y temáticas que no coincidían con ese tema central. Pero no se piense solo en una actitud simplista de evasión, pues al margen de las alternativas que priorizan el entretenimiento frívolo del circuito comercial⁶, grupos como «Maguey», «Yuyachkani», «Cuatro tablas», «Telba» o «Ensayo», entre muchos otros, desarrollaban legítimas preocupaciones e investigaciones escénicas alrededor de otras agendas temáticas como la identidad nacional en conflicto, la marginalidad, la migración, la síntesis social; cada uno apelando a repertorios de distinto origen y a sus visiones plásticas particulares.

No me parece funcional, tampoco, la distribución que hace Salazar en tres modalidades; especialmente cuando propone un apartado de teatro testimonial. Creo que toda elaboración artística, y la teatral en particular, no está exenta de una alta carga testimonial —en la medida en que los actores involucran su memoria emotiva y vivencial—, incluso, en su más decidido realismo no puede evadir el lenguaje metafórico (no solo verbal) como pretende atribuir a las obras de este segmento. Por esta razón y apoyado en la útil pero discutible propuesta de Salazar, prefiero decir que en el corpus teatral que se ocupó de explorar el periodo SAAS hay al menos dos estrategias discursivas generales: 1) las obras que se vinculan al contexto a través de la alusión velada, recurriendo a la paráfrasis, la metáfora compleja, la alegoría, la aclimatación sutil y otras figuras que buscan simbolizar de modo implícito y ambiguo. 2) Los montajes que optan por una representación más directa y reconocible del contexto, que construyen personajes, escenarios, climas y acciones inequívocas, identificables en el referente en cuestión. Entre estos dos polos, el de las indirectas y de las directas, se encuentran muchas puestas de ricos matices que pueden situarse en múltiples puntos del eje imaginario que articula este corpus escénico. Presentaremos un breve análisis de algunas de ellas, representativas de ambas tendencias.

EL TEATRO DEL PERIODO SAAS

Ya en pleno conflicto desatado por el terror subversivo y agudizado por la respuesta indiscriminada del Estado político militar (con la complicidad de una sociedad civil insensible y cínica), el teatro peruano ostentaba una capacidad organizativa que le había permitido generar un movimiento teatral independiente vigoroso a nivel nacional. Ninguna otra actividad cultural podía mostrar una articulación similar y ni siquiera el Estado lucía entonces la regionalización efectiva del territorio peruano que se enriquecía promoviendo su interculturalidad. El movimiento teatral peruano imponía, en pleno conflicto interno, «uno de los sistemas de distribución teatral más completos y efectivos de América Latina» (Salazar 1988: 82), sistema que tiene entre sus virtudes, desde entonces, la autonomía y la constancia. «La originalidad de este fenómeno radica en que es autónomo respecto al Estado y sus organismos de cultura, de la empresa privada y de cualquier otro tipo de organización» (Salazar 1988: 82).

La versión decimotercera de la Muestra Nacional de Teatro Peruano organizada por el movimiento teatral de 1988 en la ciudad de Andahuaylas, declarada «zona de emergencia» y bajo el control político militar de las Fuerzas Armadas. Las condiciones de montaje y recepción de los productos escénicos en semejantes circunstancias ponen en relieve que la relación de la práctica teatral con el período de terror SAAS fue compleja y múltiple, y trascendió la sola temática de sus montajes. Una mirada a la cartelera de esa XIII Muestra⁷ (esta versión inaugura la mesa de análisis crítico que desde entonces incluye en su realización), permite identificar varios signos configurativos del teatro peruano⁸ de entonces:

- El predominio del teatro popular a nivel nacional.
- La jerarquización del teatro colectivo (creación, montaje y producción) sobre el de autoría o dirección individual.
- La hegemonía de la dramaturgia del actor o escritura escénica sobre la obra de texto.
- La extendida intención de usar los materiales andinos para elaborar las obras que permite pensar en una andinización del teatro nacional, incluido el limeño, entre lo más general.

También, permite compulsar la respuesta que la práctica teatral, en especial la articulada en el movimiento independiente a nivel nacional, ensayaba frente al contexto SAAS.

Un año después de esta emblemática XIII Muestra Nacional de Teatro en Andahuaylas, el grupo cultural Yuyachkani estrenará una obra que constituye una de las respuestas más frontales al período SAAS: *Contraelviento*. La obra introduce de pleno a los “yuyas” en la maduración de su poética: plena de materiales populares aprovechados con eficacia estética, exploración de la teatralidad de los ritos andinos, performance musical realizada por los actores en vivo, uso del lenguaje poético como elemento de refuerzo para la

potencia metafórica de su espectáculo, adopción de la lengua quechua para la configuración de sociolectos adecuados a la carga cultural de sus personajes y una toma de posición contra la violencia de ambas direcciones que padecía la población en medio de la SAAS.

CONTRAELVIENTO Y CONTRA LA MUERTE

Urdida en el registro de la mítica andina, *Contraelviento* lleva a escena el sincretismo colonial y la fiesta popular: personajes festivos de rituales transculturales como, en este caso, los de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria. Un ekeko ataviado de artículos que representan lo deseado por el imaginario popular carga consigo, además, la historia sucedida y se constituye en narrador de los hechos. La anécdota es sencilla y, por lo mismo, elocuente en su metáfora. Coya (encarnada por Teresa Ralli) ha soñado piedras que bajaban de los dos lados y asolaban al pueblo, arrasando las casas y el sustento. Nótese que ese doble huaico simultáneo metaforiza la agresión de doble dirección sufrida por muchos poblados andinos en el periodo SAAS. La obra, desde sus primeras líneas verbales, explicita la participación de voluntades concretas:

Soñé que había un monte solitario y caía la noche (...) apareció alguien muy viejo, con la cara triste y el traje empapado en sangre viva. Vienen, escóndete, me dijo, y de dos partes aparecieron... unos bajaban hambrientos y con sus grandes manos levantaban por los aires los carneros y las vacas, las semillas y las cosas (...) Los otros avanzaban también hambrientos y levantaban los techos y las casas.⁹

Ella expondrá a su padre y a su hermana su sueño con la certeza de un augurio acaso ya cumplido en la alusión inevitable a su referente sincrónico. Su padre hilvanará otro relato mítico del que la familia desprende la urgencia de salir de pueblo en pueblo en pos de las semillas de la vida. Coya se marchará en busca de las semillas vitales que estos wayras (vientos concretizados en aquellos sujetos aludidos que han asaltado el pueblo desde los dos lados) han alejado y perdido en su virulenta acción. Uno de estos vientos la arrastra y sumerge en un espacio mágico donde alternará con personajes arquetipales de la fiesta popular sincrética: el arcángel, el caporal, la china diablo; estableciendo con ellos una relación ora festiva, ora tensa, y un tanto borrosa, planteada en la escena con signos barrocos en el vestuario y códigos líricos en el lenguaje, el canto y la danza. Huaco, (encarnada por Ana Correa), hermana de Coya, sale en busca de ésta y en su viaje por poblados de altura atestigua que «cosas terribles han sucedido» en ellos. Cree haber visto que ejecutaban a Coya desde el campanario de una iglesia: ¿ajusticiamiento sumario 'popular' a la usanza de las ejecuciones de Sendero Luminoso?, ¿ejecución extrajudicial por las fuerzas del Estado? Huaco, quien no pudo intervenir porque el polvo y el viento se lo impidieron, decide vengarla aun contra la oposición de su padre quien le reclama unión e insiste en hallar la simiente agraria. Huaco le responde: «he visto tanta muerte y tú me hablas de semillas de la vida. Papay, dame tu fuerza, quiero ir a combatirlos». El taita, comprobando la resolución y la impaciencia de Huaco por la acción, la despide: «Anda, corre, vuela, encuentra lo que

estás buscando (...) pero regresa así como ahora te vas y no regreses en espíritu» con lo que explicita su opción axiológica: la vida, como condición básica de todo proyecto emprendido. Esa diferencia en las acciones de ambas hermanas le permite a Hugo Salazar decir que «Coya sueña el futuro mientras Huaco desea transformar absolutista y compulsivamente el presente» (1989: 44) sugiriendo una oposición bipolar en ellas que en la obra es mucho más matizada y enriquecida por la compleja espectacularidad del montaje.

Contraelviento, estrenada en 1989, constituye así una de las piezas escénicas más efectivas y maduras del teatro que responde a ese dilema y desconcierto extendidos en la intelectualidad y la comunidad artística peruana que, al principio del periodo SAAS creyeron ver, sentimentalmente, una insurrección andina legítima y tardaron en decidirse a zanjar posiciones frente al proyecto mesiánico y violentista desatado por Sendero Luminoso y el MRTA. Desconcierto y dilema que se agudizaron cuando la respuesta estatal acusó algunos signos similares en cuanto a su desprecio por la vida y los derechos humanos. En ese contexto, parecía una disyuntiva que obligaba a cerrar posición junto a uno de los polos de la SAAS, pero sin que ninguno ofreciera realmente una posibilidad segura. El momento, entonces, como intenta simbolizar la representación de Yuyachkani, se convierte para el poblador corriente, para el sujeto andino, especialmente para la mujer rural, en un cruce de fuego encarnizado y de desprecios radicales sin ningún asomo de ética ni valoración por la vida. Ante ese escenario, la obra citada se atreve a proponer una apuesta que supera su aparente ingenuidad apelando a los discursos míticos, al rigor técnico de sus actrices, a la potencia estética de su puesta teatral y a la superioridad ética de su posición a favor de la vida y la esperanza. Un cúmulo de elementos que convierten a esta obra en emblema del periodo y cuya eficiencia simbólica descansa en cada detalle de su representación, recamada de atinados y persuasivos textos. Ejemplo adicional se evidencia en la escena del encuentro entre las hermanas: cuando Huaco señala: «deambulo por los pueblos, encontrándome con la gente que lucha (...) encendiendo inmensas fogatas» y conmina a su hermana a unírsele y a extender el fuego: «ven a los nuestros», esbozando un entusiasmo que resultaba familiar en la prédica propagandística de ambos bandos del conflicto, entonces: «ahora, ellos retroceden». Coya rechaza la incitación y recusa los métodos incendiarios y destructivos: «cuando no haya más qué quemar, encenderás antorchas humanas».

La obra concluye imponiendo la opción por la vida y la reunificación familiar y rechazando la violencia, la muerte y la destrucción así como el rencor y resentimiento que parecieran sustentarlas. Ese reclamo es expreso en palabras del taita al finalizar la obra. La entrega de las semillas de maíz al ekeko, sirve de colofón escénico. El texto verbal sirve para acentuar la propuesta esperanzadora: Coya le dice a su padre: «has podido reunir las semillas de la vida en medio de tanto horror» y adhiere al deseo de que «noche y día se junten, el toro y el amaru se vean, los reptiles se conviertan en luciérnagas que iluminen el mundo». El título *Contraelviento*, entonces, cobra significación y sentido por proponer la legitimación del esfuerzo que comporta, en medio del horror, ir a contracorriente de lo impuesto por los vientos (los wayras) de muerte y desolación.

En un testimonio publicado, Miguel Rubio, director de esta obra de creación colectiva y dramaturgia escénica, señala sobre ella: «...posiblemente el proceso más doloroso que ha tenido Yuyachkani, durante el cual el grupo estuvo a punto de romperse. Las contrapuestas opiniones al interior del grupo reflejaban de alguna manera la polarización que afectaba a todo el país» (Rubio 2006). Un mensaje tan desalineado de ambos frentes no pudo causar indiferencia y provocó algunas respuestas como la que registra *El Diario* (vocero de Sendero Luminoso):

Yuyachkani (...) presentó su nueva obra denominada «Contrael viento», pretendiendo con esta producción situarse en el escenario de la guerra que viene desarrollándose en nuestro país. (...) ¿Cuál es el fondo ideológico de esta alegoría de Yuyachkani? En primer lugar, revela el temor que como clase tienen frente a la guerra y esto tiene que ver con su incapacidad de comprender la guerra popular (...) Yuyachkani rechaza la violencia revolucionaria, enarbola el pacifismo que equivale a renunciar a la lucha de clases y, por lo tanto, a la libertad de nuestro pueblo. (1989)¹⁰

Aquel artículo citado acaba con un texto poemático muy representativo de la vigilancia inquisidora y la amenaza a que era sometido, desde ambas orillas del conflicto, cualquier discurso cuestionador y no alineado: «y el estruendo de nuestras voces armadas/ los harán estremecer/ de pavor/ y terminarán/ muertos de miedo/ convertidos en pocas y negras cenizas».¹¹ Muy elocuente de la situación del período que nos ocupa.

Otros grupos, poco antes y también después, han construido trabajos escénicos que pueden filiarse estética, cultural e ideológicamente con la obra de Yuyachkani. Entre ellos: «Barricada» de Huancayo, «Yawar Sonqo» y «José María Arguedas» de Ayacucho; y «Vichama» de Villa el Salvador, con sus importantes *Carnaval por la vida* (1986) y *El lirio negro*¹² (1996) con intervención de la dramaturga huancaína María Teresa Zúñiga. Corre la segunda mitad de los años 80 y Lima presencia el estreno de algunas obras que se acercan más al primer polo de mi propuesta clasificatoria, mostrando indirecta y veladamente las marcas del período SAAS. Allí están *El caballo del libertador* (1986) de Alfonso Santistevan¹³, o *Salomé* y *La importancia de ser honesto* del grupo Magia, dirigida por José Carlos Urteaga, quien hace una adaptación de esos clásicos de Oscar Wilde, permeándolos del referente inmediato con signos muy sutiles como la inclusión de uniformes militares peruanos en los celadores del Profeta y algunos insertos en quechua ayacucho (en *Salomé*) o la irrupción de unos estudiantes maoístas en escena (en *La importancia...*). Ejemplos, entre muchos otros citables, de la respuesta escénica más sutil e indirecta frente al período de violencia aquí analizado.

LA DRAMATURGIA DE AUTOR

En la dramaturgia de autor o teatro de texto (aquella escrita al modo de la literatura dramática, por un autor individual) hay también intentos importantes de aprehender y explorar

este período SAAS. Quizá, uno de los más tempranos trabajos es *Pequeños héroes*¹⁴ (1988) de Alfonso Santistevan, obra que, sin descuidar su lenguaje poético y su funcionalidad narratúrgica, se desarrolla teniendo como telón de fondo la masacre de los presos subversivos del penal de Lurigancho. La obra privilegia el diálogo en la mejor tradición de la literatura dramática y consigue discutir posiciones ideológicas antagónicas a través de unos personajes que también revelarán contradicciones, temores, decepciones, pasiones y pulsiones. El texto, de riqueza formal y sugerentes imágenes, teje con firme pulso una trama de personajes consistentes y propone en la senectud de una maestra nonagenaria el encuentro imposible de los hombres de su vida: su padre, tradicionalista arrogante y racista; Miguel, su amor de juventud, aprista de izquierda quien claudicó a sus ideales por una vida aburguesada; y Rubén, su alumno dilecto, joven radical revolucionario, preso en la cárcel de Lurigancho, donde la radio informa una debelación sangrienta. Esta obra potencia una vasta generación de sentidos que exige un montaje atento a sus alcances subtextuales. Su pretensión es hacer dialogar dos momentos de la historia de los amotinamientos peruanos, separados por medio siglo: los levantamientos apristas de Trujillo y los motines de los presos subversivos en Lima. El primer momento tuvo a los apristas de víctimas, el segundo, con el APRA en el poder, los tuvo de victimarios.

La percepción del criterio de heroicidad (a la que alude el título de esta obra) se revela como un asunto contingente y contextual. En esta vertiente temática, creo que la obra de Santistevan se queda a medio camino, sin alcanzar los efectos que esa comparación histórica podría haber producido en la escena. Otra veta que explora apoyado en la profesión de sus personajes es la educación, sus fines, su trascendencia «para construir un mundo nuevo» y su frustración de no poder evitar la violencia:

Emilia: ¿De qué guerra estás hablando, muchacho? Tú y yo somos maestros y los maestros hace siglos que estamos en guerra.

Rubén: Sí. La guerra por el paraíso en la Tierra.

Emilia: ¿Entonces? ¿A qué guerra te vas? Tu sitio está aquí, en esta casa, en esta escuela.

Rubén: (...) Yo no inventé la guerra, es una necesidad histórica, concreta. Hay que despertar del sueño.

Emilia: (...) No puedo entender eso. Para mí, la guerra ha sido cada día de mi vida, trabajando por sembrar en los niños la dignidad, la solidaridad, la esperanza.

Rubén: Ya no soy un niño, maestra. (...) Sé que la dignidad no va a poder contra la miseria, que la solidaridad no basta para acabar con la opresión, que la esperanza no es nada contra la muerte. Hay que cambiar los sueños por fusiles, las buenas intenciones por acciones concretas. Sólo el poder es real y hay que golpearlo.

Emilia: (...) Las conciencias, Rubén, hay que golpear las conciencias. Así se construye el futuro. Esa es la guerra que tenemos que luchar los maestros. (234).

La crítica de la SAAS es patente en *Pequeños héroes*; en cuanto Emilia –la honesta anciana que parece encarnar nuestra historia del siglo XX– rechaza la guerra en

nombre de la revolución que propone la vehemencia de su pupilo, como cuando impugna la posición opuesta, representada en la obra por su padre en estos textos:

Padre: ¡Héroes! ¡Todos se reclaman héroes! A él lo mataron por ser un facineroso. Aquí como allá hay un orden incorruptible que va de Dios al más infeliz de los mortales. (...) No hay lugar para los anarquistas en este mundo. Los únicos héroes son los que nos dieron esta patria que hay que defender a cualquier precio. Aun cuando tengamos que degollar a nuestros propios hijos. (232).

Ambas visiones configuran las dos orillas del conflicto que, ya sea en nombre de la revolución o del orden establecido, justifican la muerte y la violencia en nombre de sus objetivos que valoran más que la vida de sus propios hermanos e hijos.¹⁵

Emilia, quien aparece en escena después de este parlamento, presa de una tristeza profunda por el apresamiento de su alumno, desarrollará un discurso con clara frustración y desilusión ante la indolencia. Ella había sido elocuente en su respuesta al cierre del primer acto:

(La radio ha comenzado a sonar potente. (...) el ejército ha tomado Lurigancho y se presume que no hay sobrevivientes entre los presos...). (Las últimas palabras del locutor son: roguemos a Dios que ayude a nuestra patria a salir de este momento difícil que vivimos).

Emilia: ¡Maldito sea tu dios! ¡Maldita sea tu patria, que están matando a los chicos! (228).

Hay más parlamentos expresos que instrumentan la posición crítica de la obra. Por ejemplo, cuando Miguel dice: «Uno Debe tener fuerza para no ceder a la tentación de plegarse al bando de los muertos o al de los asesinos. La vida debe continuar. La vida debe salir incólume de la prueba».

Las causas que sugiere esta obra para entender la SAAS coinciden con las que, años después, la reflexión filosófico-social determinará como sustrato causal de dicho fenómeno: la tradición autoritaria, intolerante y el dogmatismo que acompaña todo discurso que se pretende exclusivamente verdadero. Allí descansa una de las fortalezas de *Pequeños héroes*: en el señalamiento acertado de algunas de las más esquivas condiciones –poco tratadas en los discursos artísticos, entonces– que confluyeron para darle al conflicto leña propicia por ambos lados. Ante esa constatación, el personaje de Emilia, poseedora de una vida que discurrió con el siglo, testimonio viviente de otras insurgencias y sus aplastamientos, se rebelará contra los máximos entes invocados por los asesinos de antes y de ahora (Dios y patria) en cuyo nombre se pretende justificar, incluso, la matanza de los hijos.

Otro texto que destaca con mínimos recursos es *Entre dos luces*, de César Bravo. Escrita en 1992¹⁶, la obra desarrolla el encuentro de dos personajes (una estudiante

clases mediera y un estudiante subversivo). A través del diálogo, indaga sobre las razones de la adhesión al proyecto subversivo. En esta misma línea se inscribirán, años después, las obras *Quijote* (1997) de Daniel Dillon¹⁷ y *Encuentro con Fausto* (1999), de Alonso Alegría.¹⁸ Como la obra de Bravo, aquellas serán textos dialogados, interesados en abocetar la psicología y la lógica de quienes decidieron declarar la guerra al Estado peruano. Las obras de Dillon y de Alegría poseen, además, otras coincidencias: configuran personajes claramente alusivos a Abimael Guzmán o patriarcas equivalentes que están presos; ambos personajes se delinearán como intelectuales siniestros (uno capaz de dominar el ajedrez, el otro capaz de componer partituras asombrosas). Ambas obras comparten intentos de auscultar las ideas del líder a través de sus palabras en conversaciones con un solo interlocutor-visitante, mucho más joven, con quien debería sentirse sentimentalmente identificado: un hijo, en *Quijote*; su amada alumna, en *Encuentro*... Aunque no haré aquí un estudio comparativo mayor entre las tres, pongo en relieve la de César Bravo en tanto es anterior a las otras y porque, a pesar de su sencillez, se salva del tratamiento maniqueo y asaz parcializado de *Encuentro*... y de la mirada reduccionista y simplificadora de ambas.

Quijote, aunque tiene alegorías acertadas, plantea la tesis de que su personaje padece locura hereditaria, con lo que asistimos a la crisis de las facultades mentales como origen causal del conflicto. *Encuentro*..., a su vez, apela a lo sobrenatural –una supuesta alianza con el Demonio– para explicar la capacidad de persuasión proselitista de la música compuesta por su personaje. *Entre dos luces*, en cambio, es menos pretenciosa y no cae tentada en explicaciones de ese tipo. Bastante tradicional en su estructura, ubica en un espacio cerrado y oscuro a sus dos personajes. Ambos jóvenes, estudiantes universitarios, encarnan las posiciones de la izquierda progresista y legal (Elizabeth) y la opción radical y subversiva (Hernán). El diálogo fluye con un naturalismo que es una virtud pero al mismo tiempo el corsé que le impide niveles de lenguaje más elevados. El título de la obra sugiere simbólicamente, en el mismo sentido que *Contra el viento*, una posición de sometimiento a dos fuerzas opuestas en pugna. Sin embargo, esta posibilidad no despega en el desarrollo de la historia, la que se dedica, más bien, a revelarnos las disquisiciones ideológicas de la izquierda universitaria limeña en sus orillas extremas e, incluso, discute el contexto de la política doméstica de forma directa en la escena (el frente electoral Izquierda Unida, la oposición educación privada/estatal, los estereotipos sociales, la frivolidad de quienes huyen a las playas del Sur para evadir una Costa Verde atestada de cholos, etc.). Solo por un momento hay una escena que sí expresa una posición que abona efectos de sentido al título. Me refiero a la anécdota narrada por Hernán: cuando la toma de la universidad por las fuerzas del Estado y, atrapado en medio de la estampida general, ve un policía quemándose vivo por el fuego provocado por dos bombas caseras y, enseguida, ve a otros policías disparar a mansalva contra todos los estudiantes sin distinción. Es en ese pasaje –que un montaje creativo merece exhibir con mucho sentido plástico– donde se revela con todo su dramatismo el sicótico espacio que ocupaban también los jóvenes de Lima en el período SAAS y que el texto de Bravo explora con verosimilitud.

EL PERIODO SAAS Y EL TEATRO RECIENTE

Hemos visto que los teatros peruanos de debatían entre encarar o no el terror de la SAAS y, cuando lo hacían, debían calibrar sus elaboraciones de acuerdo no solo a criterios de capacidad simbólica sino a razones de convivencia entre dos fuegos. También podemos constatar que el tiempo transcurrido desde la debacle de la capacidad operativa de Sendero Luminoso y el MRTA, a partir de 1992, no ha sido inhibitor de esa preocupación por escenificar el período. Por el contrario, así como en el cine¹⁹ y la literatura²⁰ se siguen dando construcciones interesantes vinculadas a ese contexto, el teatro sigue produciendo diversas respuestas, dialogantes casi siempre con las revelaciones del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, a partir del año 2003. En este corpus teatral se hallan una serie de discursos de distinta poética. Uno de ellos proviene de la literatura dramática y se estrenó hace pocos meses en la sala del Centro Cultural de la PUCP, que no recuerdo haya tenido antes la ocasión de albergar espectáculos de esta tónica. Me refiero a *Ruido*²¹, de Mariana de Althaus.

El período en que Lima es asaltada por el conflicto interno de los años 80, sirve de ocasión para desplegar una historia en clave de comedia negra, con elementos absurdistas: una irónica crítica a la burguesía clasemediera que sufría por el desabastecimiento en los mercados, el toque de queda que recortó sus diversiones nocturnas, por la interrupción de corriente eléctrica, por tener que encerrarse en sus hogares disfuncionales y protegerse de peligros invisibles que se filtraban –burlando su ceguera autoimpuesta– por sus oídos, mientras ensayaba modos de evasión ante las constantes masacres que ocurrían en las zonas rurales, transformando para sí el terrible conflicto en solo un molesto ruido, en una impertinente interferencia que algunos, incluso, –como Agusta, en la obra– logran aislar de su percepción. La intención subyacente de la obra se devela: señala la evasión y frivolidad de buena parte de la sociedad urbana que se debatía entre el fastidio y los planes de emigración ante las alteraciones de su modo de vida. «Vamos a hacer un acuerdo. Usted no habla de su esposo y yo no hablo del ruido»²² dice Agusta (encarnada por Sofía Rocha en deliciosa personificación) acusando el pacto de sordera acordado en pleno período SAAS por los sectores burgueses capitalinos. «Agustina: Yo lo que me pregunto es si habrá clases mañana. Estaban diciendo que otra vez habían llamado amenazando con poner una bomba. / Agusta: Qué extravagancia. Esas cosas suceden en lugares lejanos».

*Ruido*²³ es una comedia que intenta constituir un mapa auditivo y emocional de la realidad de entonces. Sin embargo, más que los componentes de sonoplastía, que pudieron ser más explotados y enriquecidos, son los textos los que asumen la responsabilidad de devolver a un público limeño los malos recuerdos a través de la parodia y la ironía. Función que perdería efecto ante espectadores sin esa condición de experiencia, carentes de esa enciclopedia vivencial.

En *Ruido* las acciones, actuaciones y escenografía se adscriben en su estética al sitcom: comedia situacional, del tipo de las series norteamericanas, y delatan la influencia de los inolvidables Bundy («Matrimonio con hijos»), con sofá al centro de la sala y con vecina incluida, pero sin Al (lo que, de otro lado, permite una lectura de la singular familia como una metáfora de una sociedad sin guía patriarcal, con padre ausente). Por tanto, los elementos de la estructura tradicional son retomados: linealidad narrativa, constructo escénico realista, utilería y accesorios decorativos en escena, unidad de lugar, tiempo y acción.

De Althaus explora nuevas preocupaciones para su trayectoria autoral y atiende las relaciones de su sociedad peruana, local, escindida y conflictiva y, para hacerlo, se vale de formatos típicamente norteamericanos, aunque son parte de la experiencia televisiva de las urbes, del patrimonio cultural globalizado por los *mass media*. Es *Ruido*, finalmente, un mundo representado de la clase media. Desde ella y para ella. Que reconstruye con alarmas, anuncios publicitarios, ecos noticiosos y música, la cínica sordera que se fabricó para no oír el horror cotidiano del resto del país.

Es relevante señalar que esta obra podría representar las estéticas capitalinas lideradas por las producciones de la Universidad Católica o La Plaza ISIL²⁴, que privilegian la obra de autor, el texto verbal, la hegemonía del director, la rigurosidad técnica, la pulcritud de la puesta y la parafernalia tanto escenográfica como publicitaria y que conviven con las de teatro popular y de colectivos independientes aunque compartiendo su circuito de recepción (público y prensa) solo parcialmente.

PALABRAS FINALES

Creo que después de lo desarrollado aquí podemos sentir esbozado un panorama aproximativo del teatro peruano que, atravesando el periodo que este texto ha enmarcado, prefigura el teatro actual a inicios del nuevo siglo. Queda mucho por reflexionar y decir. Como quedan, sin duda, muchas propuestas escénicas que exigen un análisis académico con los instrumentos de los Estudios Teatrales. Por ejemplo, es importante analizar las estrategias de dramaturgia que adaptan hipotextos literarios al escenario, como *Adiós Ayacucho*, de Yuyachkani, basado en el cuento del mismo nombre de Julio Ortega; o *Rosa Cuchillo*, acción dramática de Ana Correa, basada en la novela de Óscar Colchado y en el personaje real de Mamá Angélica (emblema de las madres ayacuchanas de desaparecidos), o el trabajo con clásicos de la literatura dramática como las aclimataciones de las obras de Wilde por el grupo Magia, o la adaptación de *Antígona*, en versión del poeta José Watanabe, llevada a tablas por Teresa Ralli. Mi trabajo de investigación amplía otras vertientes de la dramaturgia peruana y se ocupa de otras obras y poéticas. Sin embargo, nunca podrá ser exhaustivo ni agotar las posibilidades de estudio que ofrece la escena nacional. No obstante, espero que, al menos, las opiniones desarrolladas sirvan

como reapertura a un diálogo reflexivo sobre una de las fortalezas más distintivas —y poco valoradas— de nuestra cultura viva: el teatro peruano como práctica rica y desafiante, entramada profundamente en el tejido complejo de nuestra nación.

NOTAS

- ¹ Este artículo es un adelanto de la investigación ganadora del Concurso Piloto de Proyectos de Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del 2006.
- ² Taviani, Ferdinando. «La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios», en *Quehacer teatral 2*, citado por Enrique Buenaventura en *Boletín Cultural y Bibliográfico* N° 4. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1985.
- ³ Op.cit.
- ⁴ SAAS: siglas de subversión armada y antisubversión, me remiten con su naturaleza palíndroma a la situación del ciudadano común, especialmente el andino quechuahablante, sometido entre dos fuegos cruzados. Sitúo en medio de la sigla a este sujeto atrapado y agredido por la violencia y el menosprecio de doble dirección.
- ⁵ Mi gratitud expresa a Miguel Rubio, Wili Pinto, César Escuza, José Carlos Urteaga, César Bravo, Fernando Ramos, entre muchos otros, por su receptividad, su tiempo y su apoyo con valiosos materiales. La paciencia y su colaboración tan generosa han complementado para mí los datos que puedo usar ahora. Mary Soto, Santiago Soberón y Luis Paredes, por el lado del ejercicio crítico, fueron testigos privilegiados de la época estudiada. A ellos les debo, también, invalorable orientación en esta labor.
- ⁶ Uso el término «circuito comercial» en el más amplio uso popular. No pretendo aquí definirlo como una categoría, pues, ni toda la cartelera comercial es frívola ni toda obra frívola se inserta con éxito en la dinámica comercial del país.
- ⁷ La cartelera figura publicada en la revista *Quehacer* N° 53, DESCO, 1988: 85.
- ⁸ Esta caracterología apenas anotada aquí, exige un estudio mayor que rastree su génesis a partir de distintas fuentes estéticas, políticas y sociales, ya emergidas en el período de las reformas velasquistas, y que pondere su vigencia en el momento actual. Estudio que se amplía en la investigación mayor de la que este artículo forma parte.
- ⁹ Esta cita y todas las referidas a esta obra han sido transcritas por mí. Las he tomado del registro audiovisual realizado por la Televisión Española, TVE, dirigido por Eduardo Sánchez Torel en una función de *Contrael viento* en Caracas en 1989. Video cedido por el Director de Yuyachkani para esta investigación.
- ¹⁰ Luna, Matilde. «El contrael viento de Yuyachkani». *El Diario*. 24 de mayo de 1989.
- ¹¹ Citado en *El cuerpo ausente*. Rubio, Miguel. Lima: 2006.
- ¹² Llamada después por el grupo *El lirio de la esperanza* y que desarrolla la historia de María Elena Moyano y sus conflictos con el Estado y con Sendero Luminoso, quienes finalmente la asesinaron alevosa y cruelmente.
- ¹³ «El caballo...» se sirve de una paráfrasis histórica, a diferencia de «Pequeños héroes» comentada enseguida.
- ¹⁴ Ángeles, Roberto, *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Roberto Ángeles, 2006.
- ¹⁵ Los alcances fratricidas y parricidas del fenómeno SAAS son explorados con mucho dramatismo en la obra *Kamikaze*, de César de María, cuyo análisis me ocupa en la investigación -de la que este artículo es parte- de próxima publicación.

- ¹⁶ Año hito del fin de siglo peruano, pues cayó la democracia en el autogolpe de Fujimori, pocos meses antes de que también cayera el líder personalísimo de Sendero Luminoso: Abimael Guzmán.
- ¹⁷ Texto completo y reseña del autor en: <http://www.geocities.com/Athens/3248/quijote.html>.
- ¹⁸ Alegría, Alonso. *Encuentro con Fausto*. Lima: Petroperú, 1999.
- ¹⁹ *Paloma de papel* de Fabricio Aguilar (2004) o *Días de Santiago* de Josué Méndez (2005).
- ²⁰ *Un beso de invierno* (1999) de José de Piérola, *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, etc.
- ²¹ Ángeles, Roberto, ed. *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Roberto Ángeles, 2006.
- ²² *Ibid*, 324.
- ²³ Parte de lo expresado aquí sobre la obra *Ruido* lo he publicado en la revista *Caja negra*, 2, año 1. PUCP: 2006.
- ²⁴ Más recientemente la Asociación Cultural Peruana Británica, Plan 9 y Preludio. Y antes: Se va el tren y Ensayo, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette. 1983.
- ÁNGELES, Roberto (comp). *Dramaturgia Peruana II*. Lima: Roberto Ángeles editor, 2001.
- . *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: Roberto Ángeles editor, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1994.
- BARRETO, Mabel y VICENTE, Juan Carlos. «Yuyachkani o cómo inventar teatro para el Perú.» *Visión peruana*, (8 de junio, 1986): 22-23.
- BOVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional*. En: <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/buenaventura001.htm>>.
- CALVO, Beatriz C. «Reencuentro Ayacucho '99. Octavo encuentro internacional de teatro de grupos.» *Latin American Theatre Review*, 23(2) (Spring 1990): 129-33.
- CARRIÓ, Raquel. *Recuperar la memoria del fuego*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1992.
- CASTRO URIOSTE, José y ÁNGELES, Roberto. *Dramaturgia peruana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1999.
- CRUZ-LUIS, Adolfo. «Cuatrotablas: teatro popular y enfrentamiento». *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- DE MARÍA, César. *Teatro*. Lima: Lluvia Editores, 1995.

- DÍAZ, Grégor. *Diccionario básico de términos teatrales y ciencia de la comunicación*. Lima, 1996.
- . «El teatro en Lima: Lima es el Perú». *Latin American Theatre Review*, 19(2) (Fall 1985): 73-76.
- DUBATTI, Jorge. «El teatro del absurdo en Latinoamérica». *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, n° 8 (octubre) 1990, 115-123.
- . *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC, 1995.
- . *Tipos de texto dramático*. Buenos Aires: UNLZ, 2002.
- . *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires: Atuel, 2002^a.
- GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.
- HERNÁNDEZ, Rafael. *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del Teatro Campesino*. Lima: Centro de Estudios del Teatro Peruano, 1986.
- HUAMÁN, Miguel Ángel (Comp.). *Lecturas de teoría literaria I*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial - Universidad Nacional Pedro Ruíz Gallo, 2002.
- . *Literatura y cultura. Una introducción*. Lima: Fondo Editorial de Facultad de Letras de la UNMSM, 1993.
- JOFFRÉ, Sara. *Obras para la escena*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2002.
- KOWZAN, T. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- LARCO, Juan. «Otra vez Andahuaylas: El teatro peruano. Notas sobre la violencia, la historia, lo andino». *Quehacer* 56 (1989): 80-87.
- LA TORRE, Alfonso. «La muestra de teatro peruano. Enmascarar o desenmascarar: he ahí la cuestión». *Quehacer* 54 (1988): 96-99.
- LUZURIAGA, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- MAVILA, José Enrique. *Teatro*. Lima: Plan 9 editores, 2006.
- MEGO, Alberto. «El teatro popular y de aficionados en Lima (1970-1980): características y perspectivas». *Cuadernos de teatro* N° 7. Lima: n.p, 1982.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós, 1990.
- . *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- RÁEZ MENDIOLA, Ernesto. «Teatro peruano: descentralización y unificación.» *Diógenes*. Girol Books, 1986, 113-22.
- RAMOS, Fernando. «El teatro callejero peruano en el período 1970-1990. Lima Metropolitana.» *Teatro callejero*. Lima: Erwin Piscator, 1990.

RAMOS-GARCÍA, Luis A. «Teatro Nacional. *Siete obras de dramaturgia peruana*». *GESTOS* 30, Noviembre 2000.

———. *Teatro marginal en Latin(o)américa: voces callejeras, feministas, gay, indígenas y judías*. Minneapolis: University of Minnesota Paquete de lecturas, 1995-1999.

———. «El teatro callejero peruano: proceso de cholificación.» *GESTOS* 25 (1998): 105-16.

RIZK, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

———. *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Ideologies and Literature: Minneapolis, 1987.

RUBIO, Miguel. «Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en Latinoamérica y Perú desde los años 70.» Carlos Ochsenius (ed.), *Práctica teatral y expresión popular en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 1988. 1-48.

———. *Notas sobre teatro*. Minneapolis-Lima: Luis Ramos-García editor. 2001.

———. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo cultural Yuyachkani, 2006.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo, 1990 *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Centro de documentación y vídeo teatral / Jaime Campodónico Editor, 1990.

———. *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral: dramaturgia*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1990.

———. «Todos los caminos teatrales conducen a Andahuaylas.» *Quehacer* 53 (1988): 80-84.

———. «II Taller nacional de teatro: avances e interrogantes.» *Quehacer* 56 (1988-1989): 80-83.

SOBERÓN, Santiago. «Perú: ¿Soñando con la subvención?» Marina Pianca (ed.), *Diógenes*. Albany: Giro Books, 1986. 123-26.

SOTOMAYOR ROGGERO, Carmela. *Panorama y tendencias del teatro peruano*. Lima: G. Herrera Editores, 1990.

TAVIANI, Ferdinando. «La improvisación en la Commedia dell'Arte: testimonios», en *Quehacer teatral* 2. Bogotá: Centro de investigaciones teatrales, 1984.

TEATRO NACIONAL. *Siete obras de dramaturgia peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1999.

TEATRO PERUANO. Vols. 1-10. Lima: Ediciones Homero Teatro de Grillos, 1974-1985.

TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.

———. *Lire le théâtre*. Paris, Editions Sociales, 1982.

VILLAGÓMEZ, Alberto. «Tendencias en el teatro peruano actual». *Conjunto* 70 (1986), 1997: 33-41.

ZAVALA CATAÑO, Víctor. *Teatro popular*. Lima: Ediciones Escena Contemporánea, 1981.

———. *Teatro campesino*. (Segunda edición) Lima: Ediciones Escena Contemporánea, 1983.

FUENTES ADICIONALES

Contraelviento. Creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani. Director, Miguel Rubio. Casa-teatro de Yuyachkani. Lima: abril 21, 1989.

Documentos de Teatro, Grupo Cultural Yuyachkani. N° 2: «Intentos de teorización de la creación colectiva,» n° 4: «Talleres Teatro Mujer.» Lima, 1992.

Encuentro de zorros. Creación colectiva del Grupo Cultural Yuyachkani. Miguel Rubio, director. Chaclacayo: 26 de noviembre de 1987.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. Peruvian Theater Video Collection at the University of Minnesota. Minneapolis. 1999. <http://www.folwell.umn.edu/span_port/tvideos2.html>

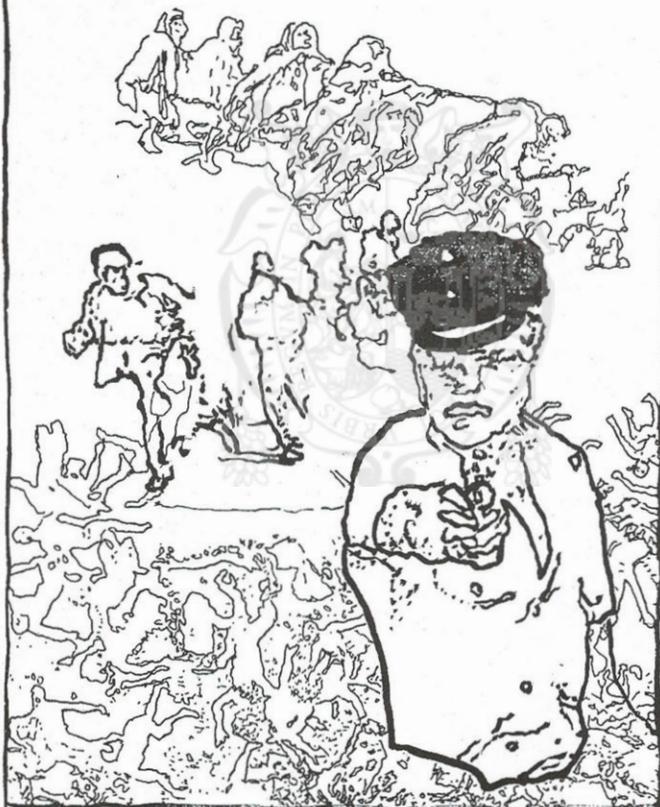
<<http://www.geocities.com/teatroperuano>>

<<http://www.yachay.com.pe/especiales/teatro/>>

Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana. Lima - Minnesota: Instituto Nacional de Cultura, 2001.



APESTABA LA TIERRA LA PLAGA DE RAMAS



LA CANTUTA: POÉTICAS DEL FRAGMENTO Y EL DESECHO¹

 **Victoria Guerrero**

La Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle-La Cantuta es una ciudad universitaria ubicada a 33 kilómetros de Lima, en las serranías de la capital. La noche del 17 de julio de 1992 un grupo de hombres ingresó violentamente a la vivienda estudiantil de la Universidad. Primero, entraron al pabellón de varones. Allí empezó la selección de los detenidos. Posteriormente, los desconocidos irrumpieron en la sección de mujeres y sacaron a tres de ellas, las estudiantes Bertila Lozano, Dora Oyague y Norma Espinoza, pero luego dejaron libre a esta última arrojándola de la camioneta en la que se llevaron a los otros alumnos. Luego se dirigieron a la vivienda del profesor Hugo Muñoz y lo sacaron de su casa en medio de los reclamos de su esposa y los llantos de su hijo. Finalmente, salieron por la puerta principal de la universidad sin dejar rastro.²

Esos días eran álgidos para el gobierno de Alberto Fujimori (1990 - noviembre 2000). El 5 de abril de 1992 resolvió dar el llamado «autogolpe» con apoyo de las Fuerzas Armadas y la Policía. El año 1992 se convertiría, con el tiempo, en un año clave para entender la puesta en escena del régimen fujimorista y sus tácticas de miedo para combatir a todos aquellos que se opusieran a sus intereses, teniendo como excusa la guerra interna que se vivía en el país.³ La escena que se describe en las líneas precedentes es parte de esos acontecimientos. La noche anterior, en el distrito mesocrático de Miraflores, un atentado de inmensas proporciones remeció a gran parte de la población y a la clase política peruana, convirtiéndose en el golpe más devastador del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) desde que empezara sus acciones en la capital.

La vida universitaria no estaba exenta de la guerra interna. Por el contrario, jugaba un papel importante, sobre todo, en las universidades públicas donde la presencia de los militantes de Sendero Luminoso era evidente. De hecho, las Fuerzas Armadas desde el

gobierno precedente (Alan García, 1985-1990) habían incursionado numerosas veces en las universidades nacionales hasta convertirse, durante el gobierno fujimorista, en una presencia permanente.⁴ Por lo tanto, este espacio se convirtió también en uno de los escenarios de la guerra. Allí se entrenaba a los militantes del PCP-SL tanto física como ideológicamente. Así, según un documento de la Dirección Nacional contra el Terrorismo (Dincote), se consideraba a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como un centro de adoctrinamiento ideológico, mientras que La Cantuta sería el centro de entrenamiento militar (CVR 233).

En este texto intentaremos explicar cómo dentro de un mismo escenario de muerte violenta se narran diversas historias sobre la nación a partir de sus cuerpos mutilados. Por un lado, la narrativa del Estado plantea un programa basado en una economía de la violencia y el disciplinamiento de los cuerpos, imponiendo una política institucional de la desaparición que pretende convertir a las víctimas en los desechos de un Estado en guerra. Asimismo, propone un escenario teatralizado de la violencia que actúa detrás de este, pero que deja claramente sus huellas a través de estrategias que manipulan el miedo y desaparecen los cuerpos. Frente a esta narrativa institucional, aparece la figura del poeta como intérprete de esa realidad, quien parte en búsqueda de una verdad que conmociona por su referencia directa a la realidad cotidiana. Así, el poeta Luis Fernando Chueca, después de veinticinco años del comienzo de la violencia en el país, publica en el año 2005 *Contemplación de los cuerpos*, una lectura personal sobre el cuerpo y la violencia en el Perú. Intentaremos abordar qué ha supuesto para una nación, como la peruana, la espera de un cuarto de siglo para replantear las lecturas sobre la violencia y cuál debe ser el papel del intelectual en ese contexto y, sobre todo, el papel de la literatura. En este mismo sentido, la narrativa de los familiares avala la creación de nuevas memorias que les permitan encontrar justicia en el dolor de la pérdida. Sin embargo, no nos enfocaremos de manera detenida en esta retórica, pues ha sido trabajada recientemente en algunos textos⁵, pero es importante tenerla en cuenta para entender las estrategias de las generaciones jóvenes y su deseo de comprender el tiempo de la guerra.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el «desecho» es el residuo, la basura, el resto de algo y, además, lo más vil y despreciable. En este sentido, la narrativa institucional crea un escenario en el que no solamente hay una producción eficaz de la muerte sino también de lo que llamaremos el desecho, es decir, la negación del cuerpo de todo aquel que se oponga a sus objetivos, que siempre es asumido desde la retórica institucional como el «subversivo». Así, el cuerpo del llamado o presunto subversivo carece de valor, y se crea mediante su desaparición un escenario de terror que se inscribe no solo en el cuerpo de la víctima sino y, sobre todo, en el cuerpo social, creando lo que Diana Taylor ha llamado un teatro del pánico (94) en el que la transgresión se convierte en monopolio del Estado.

Taylor propone para el caso de la guerra sucia en Argentina (y siguiendo los conceptos de Eliane Scarry) las ideas del deshacer (*unmaking*) y el hacer (*making*), que ella asume con los conceptos de descomposición y recomposición: «It seems to me urgent to consider the acts of torture and disappearance as acts of sociopolitical de-

composition and re-composition governed by collective fantasies prioritizing certain kinds of bodies congruent with the nation's self-image» (150). La tortura, la muerte y la desaparición serían actos sociopolíticos de descomposición que están gobernados por ciertas fantasías en las que los cuerpos deben identificarse con la imagen planteada por la narrativa estatal (en el caso argentino, por los militares) mientras que la recomposición estaría integrada por las fuerzas de oposición que desean hacer visibles los cuerpos de los desaparecidos. De este modo, la lectura que plantea Luis Fernando Chueca sobre la guerra y los eventos de La Cantuta se sitúan en ese sentido, así como la lucha planteada por los familiares de las víctimas para encontrar justicia.

La narrativa planteada por el Estado para controlar las acciones de Sendero Luminoso cambió desde finales del gobierno de Alan García. Ya no más asesinatos colectivos ni masacres de pueblos como en la década de los ochenta. No más «ríos de sangre», desapariciones masivas ni derroche de dinero. De lo que se trata ahora es de imponer un nuevo orden, una disciplina que pueda crear un saber sobre el enemigo. Es decir, conocer las motivaciones y mecanismos dentro de SL. En este sentido, los planteamientos que propone Michel Foucault (2005) al respecto del saber y el poder en los Estados modernos cobran importancia en este tipo de situaciones en las que el cuerpo del ciudadano pasa a ser escrutado por la política estatal para controlar el cuerpo social. Según el análisis de Foucault, el poder espectacular que ejercía el gobernante sobre los cuerpos de los condenados en los siglos XVI y XVII en Francia pasa a convertirse con el tiempo en el poder de la apropiación del saber sobre el otro. Así, de lo que se trata es de «sustituir un poder que se manifiesta por el esplendor de los que lo ejercen por un poder que objetiva insidiosamente aquellos a quienes se aplica; formar un saber a propósito de estos más que desplegar los signos fastuosos de la soberanía» (Foucault 223).

El gobierno de Alberto Fujimori se inclinó por una guerra de «baja intensidad». Era un poder que apostaba por una nueva narrativa que manipulase a su favor la oposición maniquea entre bien y mal, imponiendo, de este modo, el terror sobre los cuerpos. La desaparición selectiva y la «guerra sucia» se volvieron hechos cotidianos por esos días. La guerra había pasado del campo a la ciudad. Lima se convierte en el centro de esta nueva narrativa: la capital del país va a ser el escenario de esta estrategia.

Colina fue el nombre que le dieron a un grupo especial de aniquilamiento del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE).⁶ Colina es el lado oculto y perverso de un Estado autoritario cuyo accionar se comenzó a tornar exquisito y exclusivo. La muerte se convierte en el tema central de esta retórica institucional. En *Lo que queda de Auschwitz*, para explicar la biopolítica del proyecto nazi, Giorgio Agamben cita también los conceptos foucaultianos sobre la muerte. Foucault caracteriza el poder tradicional como un *hacer morir y dejar vivir*, pero en la medida que el poder se comienza a transformar surge el fenómeno de la policía y los mecanismos de control empiezan a refinarse; la fórmula tradicional del poder soberano sobre la vida y la muerte de sus súbditos se convierte en un *hacer vivir y dejar morir*. Lo que plantea Agamben es que estos dos poderes y sus técnicas pueden muchas veces entrecruzarse uno con el otro. Este es el caso del Estado nazi. El filósofo italiano lo plantea de este modo: «En este una absolutización sin

precedentes del biopoder de *hacer vivir* se entrecruza con una no menos absoluta generalización del poder de *hacer morir*, de forma que la biopolítica pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica» (87). El *lager* o campo de exterminio sería el escenario por excelencia donde ambos poderes se entrecruzan. Si para Agamben el campo de concentración es el lugar de producción del *musulmán*⁷, es decir, del ser humano reducido a su última expresión, para el caso peruano, Cieneguilla y Huachipa serían los lugares de producción del desecho. En el escenario de La Cantuta el *hacer morir* se convierte en un mecanismo superlativo.

Según las investigaciones de los periodistas Ricardo Uceda y Efraín Rúa, los estudiantes y el profesor de la Universidad La Cantuta fueron llevados a la altura de un descampado denominado «La boca del diablo», camino a Huachipa. Allí funcionaba un campo de práctica de tiro de la Policía nacional. Los agentes que los acompañaban, luego de fusilarlos, enterraron los cuerpos de mala manera entre la oscuridad y la falta de tiempo, pues el amanecer estaba cercano. Sin embargo, ese no sería el final de las víctimas. Durante los días siguientes, los agentes del grupo Colina regresarían para desenterrar y volver a enterrar los cuerpos, puesto que la noche del asesinato no había sido posible ocultarlos. Desde ese momento solo los familiares empezaron la búsqueda infructuosa de sus parientes desaparecidos sin que sus pedidos fueran oídos ni por la justicia ni por el Estado.

La historia cambiaría un año después, el día en que un grupo de oficiales detenidos en un cuartel militar por un fallido golpe al gobierno fujimorista envió un comunicado. El 2 de abril de 1993, el congresista Henry Pease informó que tenía un documento de una organización militar que denunciaba la formación de un comando que habría ejecutado el crimen de La Cantuta. El 6 de mayo, el general del Ejército Rodolfo Robles Espinoza, quien en los días siguientes tuvo que exiliarse con su familia a Argentina, avalaba la versión anónima difundida por Pease. En medio del escándalo, que atacaba directamente al comando militar, los cadáveres fueron desenterrados de la zona de Huachipa y vueltos a enterrar en la zona de Cieneguilla. Según un informante de Uceda, «En realidad solo desenterraron algunos cuerpos, y cuando aplicaron fuego a los cadáveres, estos no desaparecieron completamente. Como siempre se les acabó la noche. En la madrugada enterraron lo que quedó, huesos chamuscados, en la carretera a Cieneguilla» (399).

La entrega de mapas a periodistas de la revista *Sí* llevó al descubrimiento de las fosas de Cieneguilla. Unos meses después, la misma revista publicaría el primer entierro, es decir, los restos de Huachipa.⁸ Todos estos pasos fueron revelados gracias a una complejísima red de investigación, delación y ocultamiento que llevó a un grupo de periodistas a narrar el crimen. Efraín Rúa lo consigna de esta manera:

De pronto, la investigación de los periodistas de la revista *Sí* comenzó a dar sus frutos. Un día, llegó a la redacción un mapa que revelaba el lugar donde se encontraban los restos de los desaparecidos. El mapa tenía un mensaje que decía: «Este plano es para la opinión pública de la desaparición de los alumnos y el profesor de La Cantuta. Aquí están los alumnos enterrados por los militares. Hace un mes están enterrados, quemados, en cajas de cartón. Este es el plano por el cual van a descubrir estas

tumbas clandestinas. *Para mayor evidencia y prueba, aquí les enviamos el hueso de la cadera y pedazos de carne humana quemados, que han sido quemados primero en el cuartel.»* (Rúa 2006 : 228, las cursivas son mías).

La prueba de la muerte debe ser evidente: el envío del mapa del crimen y su geografía están directamente relacionados con la disección. No basta con dibujar el escenario, hay que incluir en él a sus actores: el desecho de los desaparecidos. Hay entonces otra geografía que se está dibujando dentro del envío, el mapa geográfico solo es posible si contiene el mapa físico de los cuerpos, aunque esté compuesto solamente de retazos. De lo que se trata ahora es de encontrar las otras piezas, los otros pedazos de cuerpo para reconstruir el cuerpo original, cuyos bordes han sido transgredidos. Se está esbozando la cartografía de otro deseo: relatar otra historia a partir del fragmento. Existen, entonces, otros testigos, otras fuerzas que quieren recomponer aquellos desechos que los agentes intentaron ocultar.

Así, el cuerpo de las víctimas de La Cantuta pasó por varias etapas después de su asesinato. Según todas las investigaciones, se ejecutó un aniquilamiento «limpio», pero lo que siguió a ello fue la neurosis del aparato militar y estatal por invisibilizar aquellos cuerpos. ¿Qué está pasando, entonces, cuando el Estado decide invadir los cuerpos de esa manera? ¿Qué deseos, qué vínculos internos se están desplazando bajo esa amenazadora realidad? ¿Qué otras narrativas están construyendo estos cuerpos diseccionados, silenciados, convertidos en polvo?

Al convertir los cuerpos en desechos y aplicar una política del miedo, el Estado pretende crear una voz unívoca bajo la cual se narra la nación, eliminando cualquier tipo de narrativas paralelas que busquen una verdad entre aquellos desechos y evitando, de forma evidente, la reconstrucción de los mismos, puesto que su reconstrucción implica la aparición de otras narrativas que puedan desafiar el escenario institucional. La destrucción de los cuerpos de La Cantuta que «nunca se terminaron de enterrar» prolonga la historia de su asesinato porque la verdad es negada y burlada durante muchos años desde arriba, mediante la obstrucción de la misma en el Poder Judicial y luego con la aplicación de una Ley de Amnistía. Así, los familiares son los que deberán enfrentarse a esa memoria. Los descubrimientos hechos por los periodistas y por otros testigos del hecho conforman aquellas fuerzas que intentan reconstruir el cadáver de los desaparecidos.

En este mismo sentido, también, se plantea la propuesta de Luis Fernando Chueca en su poemario *Contemplación de los cuerpos*, en el que el tema de la muerte institucional y la violencia política son puestos en primer plano. El poemario fue publicado en el año 2005, es decir, un cuarto de siglo después del comienzo de la guerra interna, y trece años después de los eventos de La Cantuta. La pregunta viene de manera natural: ¿por qué publicar un libro de poesía que reflexione sobre estos temas después de tantos años de silencio? Es acaso la misma pregunta que se plantea el «contemplador» a lo largo del texto. En el poema en prosa «La muerte se escribe sola» se hace evidente esta preocupación:

¿Con qué derecho, entonces, trabajaba estas visiones? ¿Con qué derecho lo hago hoy? ¿Alguna autoridad justifica mis palabras? Acaso haber besado a los doce años a un hombre muerto haya sido motivo suficiente? O conocer, a la distancia, como tantos, historias de cuerpos arrojados en el río, madres e hijos que desaparecen, llantos por los maridos calcinados, y huesos, huesos, huesos que llevan escritas sus señas bajo cuatro capas de tierra removida. Acaso ha sido útil querer rasgar la tela del silencio (47-48).

El tiempo de la guerra, que empezó en 1980, fue tan duro que no hubo una producción cultural sostenida sobre este tema, en comparación a otros países como Chile o Argentina.⁹ Lo que hubo fue una reproducción sociológica del papel del «senderólogo», es decir, del que pretendía averiguar qué tipo de movimiento era Sendero Luminoso. Es recién en 1986, con la publicación de la novela corta de Julio Ortega *Adiós Ayacucho*¹⁰, que se inaugura los escritos sobre la violencia política mientras que el cine lo hizo con *La boca del lobo* de Francisco Lombardi (1988). En ambas se cuestiona el papel de las Fuerzas Armadas en la lucha contrasubversiva, pero ni aquellos ni los que siguieron escribiendo sobre el tema mientras la guerra era efectiva fueron difundidos de manera adecuada, bien por miedo, bien porque a la población no le interesaba o estaba cansada de tantos muertos y prefería el silencio. En este sentido, el libro de Luis Fernando Chueca, *Contemplación de los cuerpos*, forma parte de una nueva manera de encarar el tema desde la poesía. Actualmente, muchos escritores abordan directamente el tema o lo usan como telón de fondo, como atmósfera de sus historias. Algunos críticos han interpretado esto como una estrategia de ventas. Los casos más controvertidos son los de Santiago Roncagliolo y Alonso Cueto. Roncagliolo ganó el Premio Alfaguara de novela con *Abril rojo*, un *thriller* sobre la guerra que se desarrolla en la ciudad de Huamanga (Ayacucho). La novela de Alonso Cueto, *La hora azul*, ganó el premio Herralde de novela y relata la vida de un abogado de clase media-alta en Lima, y su vinculación con un pasado que lo lleva a tomar conciencia de los efectos de la guerra interna. Es una novela que apuesta por la reconciliación nacional. Ambas fueron premiadas el año 2005 en España. Este hecho no debe ser visto como una mera coincidencia. En todo caso, la pregunta que cabe hacerse es ¿por qué el libro de Chueca constituye, para nosotros, una propuesta distante de las de Cueto y Roncagliolo?

En el Perú, la aparición de *Contemplación de los cuerpos* inició una polémica entre ciertos comentaristas de libros. Sorprendía que un integrante de la llamada Generación del 90 abordara esa temática.¹¹ Por un lado, César Ángeles L., en un comentario extenso y favorable al libro, titulado «Arqueología de la vida mediante el saber de la muerte», afirma que se trata de un libro que evidencia «su voluntad de situar a la poesía desde una zona de honestidad como autor, como individuo en el Perú, y sobre todo como poeta» (2). Sin embargo, Javier Ágreda, el comentarista de libros del diario de centro-izquierda *La República*, afirma que el libro de Chueca no es arriesgado, sino más bien «políticamente correcto». Es decir, que se encuentra dentro de los parámetros del «bien decir» en cualquier intelectual que toma como referencia el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).¹² Escribe Ágreda:

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Escritos con pulcritud y eficacia, los textos, sin embargo, nos llevan a preguntarnos sobre el interés de Chueca por esas víctimas... «¿Dónde estábamos nosotros durante el reino de la muerte?» se pregunta él mismo [en] el poema *Díptico* de [*Contemplación*]. Hace siete años escribir sobre las víctimas de la violencia era algo polémico, arriesgado y comprometedor. Hoy las cosas son diferentes, pues el tema ha pasado a formar parte de lo «políticamente correcto» (7).

Sorprende la actitud del comentarista al insinuar que se trata de un poemario «oportunista» porque se escribe en un presente fuera del tiempo de la guerra, hoy, cuando se puede hablar de los muertos. La pregunta que finalmente se plantea Ágreda, aunque de manera torpe, es como lo expresa Rocío Silva-Santisteban: «¿Qué rol le tocaría a la poesía entonces?» (225). O más precisamente ¿cuál es el papel del intelectual en estos contextos? Esta es una pregunta siempre difícil de contestar, pero vale la pena abordarla particularmente para el caso peruano en el que la violencia se vivió durante doce años de manera intensa y sin tregua, tanto en el campo político como militar. Sin embargo, dentro de la literatura, aunque se escribía sobre ello, la atención al tema era mínima comparada a la que hoy se le da en los medios de comunicación a raíz de la aparición de los libros antes mencionados: *La hora azul* y *Abril rojo*. Solo para subrayar la evidencia de este silencio cito las palabras de Silva-Santisteban al comentar *Contemplación de los cuerpos*: «Algunos años se han demorado los poetas y escritores para enfrentarse (para enfrentarnos) a una realidad tan cruda y dura como la que vivimos durante este periodo: una época en que la indiferencia fue un hábito común para sobrevivir» (225, el énfasis es nuestro).

Por eso es necesario tener en cuenta en el análisis del poemario de Luis Fernando Chueca el acecho constante de la inutilidad de las palabras, incluso el temor de convertirse en la conciencia de una nación. Y, sin embargo, frente a ese riesgo y a costa del propio hundimiento en la muerte, se tiene la seguridad de que el silencio es peor. Por ello, el poeta tiene que escribir aunque esa escritura sea aun más dolorosa que la propia realidad, aunque con ella se reviva la experiencia traumática del pasado, pues, solo reviviéndola, «recomponiéndola» se pueda quizá sanar la conciencia de una nación cuyos poetas prefirieron callar o no supieron cómo hablar:

Escribir aunque las puntas desgajen las yemas de los dedos, porque se trata de acariciar cada palabra entumecida por la muerte que se acerca imperturbable y silenciosa. Y removerla, trozarla, sacudirla. Alejarla del baile de disfraces, de los juegos de máscaras y encapuches. *Revivirla* boca a boca (49, el énfasis es nuestro).

De este modo, el poeta comprende que la única forma de entender el desgarramiento de aquellos años es enfrentándonos a aquellas narrativas que convocan al silencio y al miedo, intentando encontrar en la palabra (aunque esta sea inútil) una forma de

comunicación con aquellos episodios terribles de nuestra historia nacional. De allí que entendamos el libro de Chueca como una propuesta muy diferente de las narrativas de Cueto y Roncagliolo, que deben convertirse en textos digeribles para llegar a un público más amplio. Se trata de una violencia aligerada. El libro de Roncagliolo es un *thriller* que evita el nivel reflexivo sobre la violencia de aquellos años, y por lo tanto el lector involucrado con aquel tiempo no siente el riesgo ni el rechazo de apropiarse de esa lectura de la violencia sino que, muy por el contrario, se siente atraído por una historia que no le genera conflictos y que, por tanto, puede lograr un nivel de *marketing* excepcional.

Frente a este tipo de exposición de la violencia, el libro de Luis Fernando Chueca toca fibras muy profundas dentro de la sociedad peruana pues se lanza con un lenguaje altamente reflexivo y crudo sobre aquellos años. Hay que añadir a esto que el tema de la violencia política sigue siendo un tema tabú y conflictivo. Así, el afirmar, como lo hace Ágreda, que el libro es «políticamente correcto» no es adecuado para un contexto como el peruano, donde el silencio y la ceguera han sido expresiones marcadas por el miedo y el autoritarismo, sobre todo para la generación que desarrolló su actividad intelectual durante el fujimorato. Lo que hace evidente este tipo de comentarios es esa experiencia traumática de la nación que todavía no se ha superado. Se trata de un tema sensible que reclama, en retrospectiva, de sus intelectuales «el habla» al momento en que el miedo era real, concreto. Esta misma pregunta podría ser dirigida al propio Javier Ágreda. «¿Dónde estábamos nosotros durante el reino de la muerte?», nos incluye a todos como nación, pero más precisamente a los intelectuales. Ese «todos» está expresamente dirigido al que escribe, lee e interpreta. Por tanto, el periodista estaría incluido en esa misma pregunta, que él mismo no contesta como crítico, pero interpela a Chueca como escritor.¹³

Sin embargo, lo que causa más controversia del libro es la forma en que el poeta aborda el tema de la muerte nacional, el riesgo en el uso de una retórica que intenta documentar una época. Iván Thays, en su reseña sobre el texto en el semanario *Caretas*, ha escrito frente a la afirmación de Ágreda que: «Aquí hay un poeta que no 'sensibiliza' o 'dramatiza' aquellos años de terror, sino que expone de manera casi fotográfica, con escueto lenguaje de informe o diario personal, la presencia de la muerte (en los años de terrorismo, en el cadáver de un poeta amigo, en los libros leídos)» (2003: 50). En contra de la explicación del comentarista, yo diría más bien que Chueca sí sensibiliza a sus lectores, pero no desde una sensiblería ramplona, sino más bien con la plena conciencia de que su arma es el lenguaje, en el que no hay solo una retórica expositiva como veremos en los textos, sino también la plena conciencia de que al hablar de otras muertes, de muertes lejanas, aparentemente ajenas, se está hablando sobre nuestra propia tragedia como nación, y que para ello no se necesita usar la retórica de lo cursi ni una tibia exposición de la violencia. La plena conciencia de Luis Fernando Chueca es que, para poder enfrentarnos a esas narrativas estatales hay que narrarnos otra vez de manera plena, aunque para ello haya que enfrentarse nuevamente al horror.

El poemario está dividido en tres partes más un epílogo. Cada sección toca tres temáticas bien definidas. En la primera y la tercera se trata la muerte familiar, íntima. Es decir, los amigos, la familia, el reconocimiento de la muerte en la infancia. Paralelamente, a lo largo del texto se intercalan poemas que constatan la incapacidad del lenguaje para dar cuenta del tema. Finalmente, en la segunda sección del libro se aborda el tema de la guerra interna. De esta sección analizaremos los poemas «Documental» y «La memoria en las manos», que aluden directamente a los sucesos de La Cantuta. Además, «Díptico» y «Carnicero», que se acercan al papel ejercido por el Estado durante la guerra.

De hecho, el título *Contemplación de los cuerpos* afirma un posicionamiento, un lugar desde el que se ve y se escribe. El sujeto observa de manera distanciada su objeto de contemplación, pero al mismo tiempo el que contempla se deja capturar por ese objeto. Esa es la controversia, el posicionamiento que asume el sujeto poético es el del que mira y constata pero no participa. Eso es lo que han anotado varios de los comentaristas del libro, la cierta morbosidad en los detalles y la precisión en la descripción de las muertes. Esa ambivalencia del posicionamiento de la voz poética es lo que nos causa cierta incomodidad. Sin embargo, los recursos del sujeto poético no son gratuitos. De hecho aquella negación, aquel silencio formó parte de una actitud generalizada de la nación con respecto al otro. «Ver, pero ser ciegos» era la consigna del que teme o del que asume al otro cuerpo como invisible. Sin embargo, lo que contempla el personaje no es una belleza paralizante, lo que observa el sujeto es la tragedia de una nación narrada a través de sus cuerpos. Es obvio, entonces, que el libro de Chueca dista mucho de ser «políticamente correcto». Contemplar y describir los objetos, o más bien, los cuerpos (mutilados, embolsados, calcinados, cercenados) es un riesgo que toma el poeta para interpretar sucesos colectivos que al mismo tiempo nos interpelan como lectores. ¿Estamos preparados –como lectores, como nación– para enfrentar esa descripción detallada y sucinta sobre acontecimientos traumáticos, desestabilizadores? ¿Estamos preparados para enfrentar los terribles contextos de aquellas muertes?

De hecho empezaremos analizando un poema que tiene como contexto la desaparición de los estudiantes de la universidad La Cantuta cuyo título, altamente sugestivo, es «Documental». El poema¹⁴ funciona como un gran montaje. En el texto se ensaya un contrapunto entre un video sobre los últimos días de la ciudad de Pompeya y restos de cuerpos humanos encontrados en la sierra de Lima, Cieneguilla. Se trata de un texto en prosa en cuyo primer párrafo el yo transcribe las palabras de un arqueólogo (el «guardián» de las memorias pasadas) sobre la muerte de los habitantes de esa antigua ciudad:

Un video narra las horas finales de Pompeya en el año 79 d. C. Explica el arqueólogo que el motivo de la muerte de sus habitantes no fue la lava del Vesubio sobre los cuerpos, sino el contacto de estos con una temperatura superior a los 500 grados. «La coloración rojiza hallada en algunos cráneos es una particular incógnita. Podría ser el

cerebro que comenzó a desbordarse previamente a la explosión. El calor fue tan intenso que puso a hervirlo antes de estallar», anotó fríamente. (Chueca 31)

El personaje que narra se asume, desde el primer momento, como documentalista o cronista y, seguidamente, como transcriptor de lo que ve, lee o escucha. Entonces decide apropiarse de la misma distancia fría e indiferente del arqueólogo y se convierte en el transcriptor, pero ahora de hechos más cercanos:

Ensayo esa misma frialdad documental en este poema y añadido, sobre acontecimientos más cercanos: «Lo que quedaba de los cuerpos fue entregado a los familiares en cajas de leche Gloria.¹⁵ Poco antes se hallaron, enterrados, camino a Cieneguilla, restos de un maxilar superior, cinco dientes, el cráneo de una mujer con un agujero de bala, retazos de un pantalón calcinado y un juego de llaves, que permitió identificar a las víctimas y seguir la pista de los cuerpos embolsados». (31)

Pero ¿qué relación encuentra el documentalista entre Pompeya y los restos de Cieneguilla? Innegablemente hay un hilo conductor entre ambos escenarios aunque los separen siglos de historia. La muerte es un prolongado silencio, un vacío que no se nombra entre ambos escenarios. Aquella función continuada de la muerte (experiencia inevitable de la condición humana) nos guía hacia los cuerpos fragmentados del camino a Cieneguilla. Aquellos desechos entregados en cajas de cartón están narrando una historia más cruenta que la de los cadáveres de Pompeya. El especialista afirma que los habitantes de esa antigua ciudad ya estaban muertos antes de la erupción. Una historia semejante ocurrió con estos cuerpos más cercanos en el tiempo y en el espacio. Estos restos son parte de la memoria de una nación cuyo Estado decidió narrar por medio del ocultamiento y el silenciamiento, por medio del asesinato y la tortura.

El escenario es aterrador y en él podemos identificar acciones diferenciadas infringidas a los cuerpos. La primera es la mutilación, la fragmentación del cuerpo: «maxilar superior», «cinco dientes» y «un cráneo de mujer con un agujero de bala», que junto con las llaves son elementos de la modernidad que distancian el primer escenario (Pompeya) del segundo (La Cantuta). La segunda es la incineración: «retazos de un pantalón calcinado». Esto nos devuelve otra vez al primer escenario, al hervor de los cuerpos en Pompeya. La mutilación y la incineración aluden directamente a un espacio de asesinato y tortura. Las siguientes acciones serían poner los cuerpos en bolsas («seguir la pista de los cuerpos embolsados») o en cajas de leche y enterrarlos en fosas.

El documentalista de aquel escenario mortal de Cieneguilla, que toma como referente las noticias oídas en la televisión o leídas en los periódicos, acentúa el carácter frío y a la vez terrorífico de aquellos años, pero al mismo tiempo realiza otro trabajo para conjurar la muerte violenta. El yo documentalista actúa paralelamente a la labor de los agentes del Estado. Si estos últimos invaden y destruyen cuerpos que se han rebelado al orden estatal, el yo recoge estos fragmentos y construye con ellos un cuerpo (fílmico), una verdad que lo acerque a las memorias de la nación mediante la enunciación de otros testigos, de otras voces protagonistas o que han registrado de manera directa los escenarios del conflicto.

De esta manera continúa el texto: «O transcribo, en un nuevo giro, el comentario de un marino que explica que, a diferencia del Ejército, en su arma a los detenidos, 'los matan desnudos para que no los reconozcan, ni sortijas ni aretes, ni zapatos ni ropa interior. Y las prendas las queman' » (31). La explicación de la muerte desde el Estado se procesa de manera aséptica. Tanto para el marino como para el arqueólogo, los cadáveres se vuelven un acto cotidiano que no les genera ningún tipo de sentimiento que no sea la mera descripción científica y detallada del evento. El marino, como el arqueólogo, objetiviza la muerte, aunque es obvio que al primero el Estado le autoriza y le transmite el poder de decidir sobre la vida de sus ciudadanos a través de la orden.

En esta misma línea, otro poema de Chueca titulado «Carnicero», nos presenta al agente de aquella muerte institucional en la metáfora del carnicero:

Viste un mandil de carnicero. Tiene un cuchillo de carnicero. Pero a su lado solo hay cuerpos desnudos de hombres y mujeres y actúa extrañamente. Se retuerce, ríe, hace señales. Carga el cuchillo hasta la altura de sus ojos y respira. Titubea. Hace un corte sobre uno de los cuerpos. Después sobre otro. Y sobre otro. Y sobre otro. No descansa hasta cubrir todo de sangre.

Luego abandona el camal y prende fuego (39).

Es decir, la fría institucionalización del sádico se da cita aquí. Al sádico nada le es más ajeno que la intención pedagógica. El sádico no necesita persuadir, simplemente ejecuta porque se siente en derecho. Según Gilles Deleuze, el sádico siempre está del lado de la razón; por lo tanto, «[s]e trata de mostrar que el razonamiento mismo es una violencia, que está del lado de los violentos con todo su rigor, toda su serenidad, toda su calma» (23). Deleuze diferencia bien el hecho de «mostrar» del «demostrar». El sujeto sádico no demuestra, simplemente ejecuta, muestra su acto. De allí aquellos verbos corporales «se retuerce, ríe, hace señales» que aluden al propio placer que le produce el tormento del otro. Titubea, sí, y aquel rasgo de humanidad lo hace aparecer aun más obscuro, más monstruoso a nuestra mirada.

De otro lado, se presenta al fuego como elemento de borradura, de limpieza de aquello que se debe eliminar. En la sociedad disciplinaria, el enemigo genera el caos, la peste, que debe ser controlada para que toda la sociedad no enferme de aquel enemigo común. Por eso, el fuego, que podría ser leído como purificación, toma un papel más oscuro. La purificación que trae el fuego es la limpieza del orden social que se encuentra desestructurado, en caos. El fuego, en este caso, solo es liquidador. Cumple su papel de convertir todo en cenizas, de «hacer desaparecer» el acto del sádico: aquel cubrir todo de sangre, aquel actuar (profanar) sobre los cuerpos.

La desnudez es un elemento esencial para asegurar aquella limpieza que solo el fuego puede alcanzar. «Ni sortijas, ni aretes, ni zapatos, ni ropa interior», informa el marino. Aquella minuciosidad en el uso de la muerte expone al cuerpo a su propia

materialidad. La desnudez es la vulnerabilidad del cuerpo expuesto. La institución subraya el papel de lo biológico para reprimir el papel del cuerpo social molesto, subraya las similitudes (todas son corporeidades), el papel de la masa para evitar al individuo ya que con esto pueden defender su accionar: «Eran senderistas y debían morir». Aunque, paradójicamente, esa misma lógica colectiva, de convertir todo en una masa de órganos, sirvió como fuerza para encontrar la verdad, alcanzar el verdadero nombre de cada uno de los protagonistas. Aquí también es interesante hacer notar la relación entre la desnudez y lo que hay debajo de la piel. La desnudez a la que alude el marino incluso puede ir más allá del simple cuerpo cubierto por la piel.

En este sentido, en el escenario de Cieneguilla, como en la metáfora del carnicero, hay un factor que nos interpela, que nos disgusta. La economía de la muerte, su costo, se basa en el detalle minucioso de la evacuación de los cuerpos, incluso traspasando las fronteras de lo simbólico. Es el desnudo total, la carne indefensa y quebrada. El óptimo resultado: ningún objeto debe ser hallado al momento del crimen, ningún elemento externo al propio cuerpo que pueda llevar al reconocimiento de la víctima. De las declaraciones del marino se puede inferir que el anonimato de la víctima se asegura solamente si se cumple con un proceso aséptico de la muerte, es decir, garantizar la desnudez de la víctima separando su cuerpo de cualquier vínculo con una materialidad externa que sirva para identificarla. Por lo tanto, se crea un solo conjunto cuya identidad se pretende borrar.

Unos versos del poema «Díptico» añaden otra visión a estos episodios. El documentalista le cede la voz al transcriptor, pero luego vuelve sobre sí mismo, contrastando lo absurdo de lo que contempla con su propia experiencia. El cuerpo se convierte en ese desecho de la guerra:

El hombre muestra su muñón y exhibe sus medallas. «¿Tú qué hiciste?», le pregunta a la reportera. «¿Qué hacían todos mientras yo perdía mi pierna a nombre de la patria?», insiste con orgullo marcial e ineludible.

Yo no puedo enseñar ninguna herida calada hasta los huesos. Apenas una cicatriz que una tijera dejó en mi pierna como recuerdo de un estúpido accidente. Los muñones los soñaba obsesivo a los doce años. Cuando también imaginaba que se me caían los dientes o extraviaba los zapatos. Nada más.

«¿Dónde estábamos nosotros durante el reino de la muerte?», recupera mi atención la impostada conductora del programa. Yo desconfío de los heroísmos militares y apago el televisor. No me interesan las medallas ni muñones ni recuerdos fantasmales que me impidan mirarme la cara siquiera en el espejo. Estuve estos años haciendo el amor con mi mujer y lavando los piecitos de mi hija. También reí, grité, tuve trabajo. E hice otras cosas, y alguna incluso dejó su huella al rojo vivo. Pero no veo razón para contarlas (34).

En este poema, el cuerpo mutilado y las medallas se exhiben en un mismo nivel, ambos son los tristes «trofeos» de la guerra. De esta manera, el poeta confronta la narrativa corporal del Estado, que también posee una retórica vinculada a la militarización y al heroísmo de sus cuerpos. De hecho, el cuerpo se convierte en sujeto de ese heroísmo. Así, se vuelve imposible predicar del heroísmo sin hablar del cuerpo. En el héroe se encarnan los valores e ideales de una sociedad, pero ¿qué pasa cuando esa sociedad se encuentra fragmentada, cuando sus valores no son comunes a la nación o no hay un consenso en ello? ¿Qué papel podría tener aquel héroe militar en la narrativa de esta nación? En este sentido es que la interpelación del hombre a la reportera «¿Tú qué hiciste?», y enseguida «¿Qué hacían todos mientras yo perdía mi pierna a nombre de la patria?» tiene un tono histriónico y revanchista, que pretende convencer a los que escuchan/observan mediante la apelación de su cuerpo mutilado. Discurso victimizador que contribuyen a ridiculizar los medios de comunicación (la reportera). Sin embargo, salvar a los otros a nombre de la «patria», perder parte del cuerpo o entregarlo como una ofrenda tiene poco de heroico para una nación que está cansada de oír/ver espectáculos de la muerte en las pantallas, por eso el documentalista desconfía y vuelve sobre sí, sobre las huellas de su propia historia familiar.

Asimismo, el Estado también posee un registro, el registro de sus desechos, sus cuerpos mutilados en acción. Esos cuerpos son leídos como «héroes» dentro del mundo militar, cuyo paradigma está vinculado a la fortaleza física y al poder. Sin embargo, cuando estos «héroes» mutilados pasan a ser parte de la sociedad civil pierden el respaldo de su institución y se convierten en seres mutilados y sin un rol dentro de la sociedad.¹⁶ Ni la parte del cuerpo entregada como mártir de la patria ni las medallas tienen un valor dentro de una sociedad que sufre y ejerce violencia, la cual muchas veces proviene del propio Estado, que no es capaz de defender ni proteger a sus ciudadanos. El televidente, como el yo documentalista, desconfía de ese heroísmo. Así, el héroe institucional, avalado desde el Estado, solo puede abonar su discurso desde el mundo endogámico del corporativismo; es decir, solo como miembro de una institución donde su discurso y sus símbolos tienen importancia. Fuera de éste solo hay un reclamo, una interpelación a la sociedad civil que no tiene respuesta porque no hay una identificación real con este tipo de héroe.

Volviendo, otra vez, al poema «Documental», el yo ironiza con los niveles de su propia retórica, «Ni el asineton he tenido que inventarme. Tampoco las imágenes o la contraposición. / Me pregunto si hay algo que aumentar en este poema» (32). El yo juega con la excesiva realidad que se le aparece desnuda, poco poética, y sin embargo, de alguna manera capaz de ser poetizada, aunque no quiera, por él mismo. El sujeto ha manipulado esos fragmentos aparentes de la realidad para hacernos evidente a nosotros la terrible poesía de esas afirmaciones, de esas enumeraciones precisas para describir la tecnología de la muerte. El poeta parece plantear que todo estaba escrito en la realidad o la realidad ha hecho suya la retórica literaria para dar curso a esos eventos. Ella misma

ha inventado sus propias imágenes, pero el cronista /transcriptor ha decidido rescatarlas de su carácter de noticia para crear con ellas un documento o «Documental» como se titula el poema. El yo construye su poema a través de los retazos de una realidad insoportable cuya verdad no puede ser procesada por él mismo de manera directa, sino mediante la transcripción de la voz de otros.

De este modo, los intertextos (el video sobre los últimos días de Pompeya, las noticias sobre los restos y las declaraciones del agente de la Marina) le garantizan la reconstrucción de una verdad (o algo que se acerque a ella) que es política, puesto que se trata de la reconstrucción simbólica de un cuerpo nacional que el poder ha pretendido invisibilizar.

De hecho, hay un riesgo que corre el poeta al establecer este diálogo irónico con la realidad. Esta irrupción violenta de la realidad puede causar en el lector el rechazo de aquella pretendida «objetividad», puesto que se trata de una catarsis. Tienen que leer/oir/ver para enfrentarse a las imágenes del pasado, aquel tiempo en el que fueron sordos y ciegos. Sin embargo, valdría tener en cuenta lo que opina César Ángeles al respecto: «Esa suerte de registro fotográfico de la muerte [...] no es una operación aséptica, sino que entre las líneas de ese libro suyo más bien se entrevé una voluntad a favor de la vida, así como de la justicia y la praxis democrática reales y auténticas» (3). Yo fotógrafo, yo documentalista, yo poético, todos registran, copian, hablan de la muerte colectiva para rehacer lo que se pretendió deshacer, desechar, olvidar.

Los cuerpos claman por el ritual del entierro. La imagen de la llave sostenida por unas manos en las fosas de Cieneguilla nos lleva a otro poema de Chueca titulado «La memoria en las manos (3 fotografías)». La fotografía es por definición la suspensión de una realidad que trasciende el tiempo. El fotógrafo deja testimonio de ese instante entonces, de algún modo, se perpetúan también el dolor y la muerte. Ahora, el yo actúa como el fotógrafo de esa realidad de la que no queremos ser partícipes. La cámara permite esa distancia, el papel es su evidencia concreta. En este poema se describen tres historias de la guerra en las cuales la mujer es el sujeto del dolor, aquella madre o esposa que reclama a su desaparecido. En el primer caso, se trata de una madre que esperaba el regreso de su hijo ingresado al cuartel Los Cabitos (Ayacucho). Ella sostiene entre sus manos un papel que le envió su hijo desde el cuartel, como prueba de que aún seguía vivo. La segunda es la fotografía carné de un hombre sostenida entre las manos de su esposa. La tercera es la foto de una mano mostrando un llavero: «Una madre mira con horror las llaves en su palma. Cuando una de ellas se usa para abrir la gaveta de su hijo en la residencia universitaria de La Cantuta, sabe que ya no tiene nada que esperar» (38).

Ahora es el tacto, otro sentido al que recurre el sujeto poético para describir la narrativa de los familiares. Si en el poema «Documental», el cronista se servía de la vista y del oído como sentidos que construyen la realidad de la muerte violenta, en este poema es el tacto, las manos que cargan aquello que pesa: la memoria del desaparecido. La madre que carga las llaves en la palma de sus manos lleva el peso de un dolor y de una certeza: la muerte. La llave es el significante de aquella pérdida, es la clave que lleva a

develar lo que ha permanecido oculto una y otra vez. Así, la metonimia representada en las llaves permite evadir el anonimato de las víctimas. Este objeto se convirtió en el vehículo para devolverle sus nombres a tres de los cuerpos calcinados; con ellas —en las manos— se dio paso a nuevas memorias. De este modo, se fue reconstruyendo otra historia para estos cadáveres.

En la leyenda que acompaña a la foto de la revista *Caretas* se lee: «La madre del estudiante desaparecido Richard Amaro pegó un grito al recordar el llavero» (162). El llavero es el vínculo con el pasado que se actualiza en el presente mediante el grito. El grito es la onomatopeya de un dolor que no puede ser expresado más que con el no lenguaje. El cuerpo de la madre está crispado; por eso recurre a un estadio primitivo, anterior al habla. La constatación de la muerte del hijo es inexpresable, «ya no tiene nada que esperar» es el eufemismo del yo poético para hablar de la constatación de la muerte.

La neurosis manifestada por el Estado para borrar la memoria del crimen cometido mediante la inscripción en los cuerpos es superada por otra narrativa: la narrativa del poeta. La reconstrucción de los fragmentos son las piezas de esa poética descarnada. Estos cuerpos que han sido tratados como los desechos de la nación, como el desperdicio de un Estado en guerra, aquellos a quienes hemos denominado los «desaparecidos/aparecidos» se convierten en significantes que nos revelan una historia que debe ser contada por otros. Esta historia está vinculada con su resistencia a convertirse en lo anónimo, los N.N. de la guerra. Entonces, los familiares también crean sus propias narrativas y, en su afán de encontrar justicia, se apropian de otras estrategias narrativas —de los casos chileno y argentino—. Así, portan fotografías gigantes con los rostros de sus familiares en posiciones cotidianas, debajo de ellas escriben sus nombres. El problema de apropiarse de estas narrativas es que en una nación como la peruana, donde la violencia está traspasada por otros relatos más complejos como el racismo y el clasismo, estas estrategias muchas veces quedan aisladas. Sin embargo, los familiares pretenden crear una memoria, lograr por fin la justicia que tanto les ha sido negada. Así, también, cada 18 de julio recuerdan a sus familiares en la universidad La Cantuta. Las víctimas reclaman esta justicia, se resisten a la muerte institucional.¹⁷

La muerte se nos presenta como aquello que no podemos dejar en manos de otros. El poeta, como los familiares de los desaparecidos/aparecidos, apuesta por el duelo mediante una narrativa de la recomposición que se enfrenta a la poderosa narrativa estatal, y así crear nuevas memorias sobre la violencia en el Perú. Recientemente, Pablo Sandoval ha rescatado las memorias alrededor de los desaparecidos/aparecidos de La Cantuta, cuya muerte tampoco fue rescatada por las narrativas de Sendero Luminoso, pues, según indican antiguos militantes, se trataba de miembros periféricos. Sin embargo, una narrativa importante que surge recientemente —después de la caída de Fujimori y el descubrimiento de la mafia fujimontesinista— está vinculada a la heroicidad de los estudiantes. Sandoval ha definido este proceso como la «transfiguración iconográfica de las víctimas». Así, han pasado de ser sospechosos de terrorismo a héroes (213). Resulta interesante tener en cuenta esto en el sentido de que los jóvenes estudiantes en pleno

siglo XXI están reclamando para sí una narrativa de heroicidad que les permita tener referentes comunes, una forma de defenderse frente al poder. «Llamamos a salir a las calles en contra de la dictadura fujimontesinista asesina de nuestros hermanos de La Cantuta, nuestros héroes universitarios víctimas de las balas asesinas de Fujimori-Montesinos que pretendían acallar nuestra lucha por la justicia y la libertad» (citado en Sandoval: 214). De este modo, la coyuntura política y social que se vivía en el momento encuentra un nuevo relato, el relato de los estudiantes desaparecidos/aparecidos como héroes.

Esta manipulación de hechos pasados, si bien posibilita la visibilidad de las víctimas, antes negadas, también sigue la lógica del miedo impuesto por la narrativa institucional hacia los cuerpos, puesto que ahora los cuerpos fragmentados del escenario de Cieneguilla aparecen desvinculados de su propio contexto. Así, a la ceguera y la negación que impone la narrativa institucional sobre los sujetos de la nación mediante el miedo, aparece la narrativa que los desvincula de aquellos ideales o de aquella organización a la que estuvieron periféricamente relacionados. Esta forma de «limpieza» ideológica que, como digo, abona en contra del maniqueísmo impuesto por el Estado, también niega la práctica que dio origen a la desaparición. Y, como apunta Daniel Feierstein para el caso argentino, la lectura que aparece *a posteriori* es un «por algo será» (que desaparecieron o los mataron) frente a «no había hecho nada» (62).

De esta forma, hemos intentado hacer explícito el escenario impuesto sobre los cuerpos, convertidos en fragmentos de una nación en conflicto, traspasada por relatos como el reglamento jerárquico del cuerpo social. Sin embargo, también hemos leído otros relatos que intentan desmontar esas viejas fantasías del poder omnisciente. El poeta se presenta como lector de ese mismo escenario y construye el cuerpo poético de la nación violenta y violentada. De este modo, hace presente el pasado, visualiza sus fragmentos, deja de lado la ceguera impuesta desde arriba para ocuparnos de sus protagonistas y de sus víctimas. Anuda discursos, construye su propio cuerpo textual para hablar de lo proscrito. Es una forma de duelo. Un duelo que incluye a todos, pero principalmente a sus lectores, intelectuales de un país en guerra. Así, el poeta se alza sobre la retórica institucional y reconstruye la muerte violenta, de tal modo que reconstruyendo simbólicamente el cuerpo destrozado de las víctimas les es devuelta su identidad. Así, se convierten en víctimas no pasivas, sino más bien cuerpos que son llenados de significados por voces de la sociedad que se resisten a aceptar la retórica del miedo, y se apropian del fragmento, de la mutilación de estos cuerpos. Cuerpos que ahora reaparecen «completos» y con nombres, a pesar de la eterna sepultura (silenciamiento) que se les quiso imponer.

NOTAS

¹ Este ensayo pertenece a un texto mayor que ha debido ser editado por la autora por razones de espacio.

² Esta descripción de la desaparición de los estudiantes está basada en las investigaciones de los periodistas Efraín Rúa y Ricardo Uceda, citados en la bibliografía.

³ En 1992 ocurrieron los siguientes hechos, entre muchos otros: 5 de abril: autogolpe de Alberto Fujimori apoyado por las Fuerzas Armadas; 9 de mayo: matanza en el penal de Canto Grande (FF.AA.); 16 de julio: atentado en el distrito de Miraflores (SL); 17 de julio: secuestro y asesinato de estudiantes de La Cantuta (grupo Colina); 12 de septiembre captura de Abimael Guzmán (Inteligencia de la Policía Nacional); 18 de diciembre, asesinato del líder sindical Pedro Huilca (no aclarado).

⁴ El 22 de mayo de 1991, un día después de la frustrada visita de Alberto Fujimori al campus de La Cantuta, se estableció un destacamento militar en la ciudad universitaria y se impuso el toque de queda y el control de la entrada y salida de los estudiantes. Asimismo, se infiltró numerosos agentes en universidades nacionales y academias (CVR 234).

⁵ Me refiero al texto de Pablo Sandoval citado en la bibliografía, que aborda directamente las memorias de los familiares y de los jóvenes en el caso La Cantuta. Además de tener en cuenta los numerosos testimonios de los familiares de las víctimas que ha recogido la CVR.

⁶ El nombre había sido adoptado en homenaje al capitán José Pablo Colina Gaige, un agente del SIE infiltrado en una patrulla senderista y muerto por sus propios compañeros de armas en el poblado de Ambo, 1984. El oficial que mató a Pablo Colina había recibido la orden de «no traer detenidos» (Rúa 129). La masacre de Barrios Altos, el 3 de noviembre de 1991, en la que 15 civiles fueron asesinados, fue el primer hecho atribuido al grupo Colina (CVR 235).

⁷ Se toma el término de la posición física que asumen los musulmanes al momento de orar, y se usa para el interno del campo de concentración que adopta esta posición porque le es imposible resistir el maltrato, ha quedado totalmente desprotegido, sin fuerzas. Según Agamben «El musulmán es el no-hombre que se presenta obstinadamente como hombre y lo humano que es imposible disociar de lo inhumano» (85). Uno de los principios fundamentales de su estudio sobre el testigo es que es imposible entender Auschwitz si antes no se comprende cuál fue el papel del musulmán en el campo de concentración. «Antes de ser el campo de la muerte, Auschwitz es el lugar de un experimento todavía impensado, en el que, más allá de la vida y de la muerte, el judío se transforma en musulmán y el hombre en no-hombre» (53-54).

⁸ El caso continuó de la siguiente manera; el 8 de julio de 1993 se descubrieron las fosas de Cieneguilla. El 2 de noviembre del mismo año se descubren los restos de Huachipa por infidencia de un miembro del grupo Colina. El caso requiere ser juzgado por la justicia civil; sin embargo, en la competencia entre los fueros común y militar ganó este último en una oscura sesión del Congreso el 11 de febrero de 1994, y dio paso a la llamada Ley Cantuta, en cuyo juicio solo fueron sentenciados oficiales de bajo rango y suboficiales. Con la reelección de Alberto Fujimori para el periodo 1995-2000 se concedió una amnistía general en junio de 1995, y todos los inculcados salieron libres. Desde el año 2001, después de la declaración de vacancia de la presidencia en noviembre del 2000, se ha vuelto a abrir el proceso en el fuero civil y ahora comprende entre sus acusados al ex mandatario (CVR 237-43).

⁹ Es importante tener en cuenta que la mayoría de las víctimas de la violencia en esos países eran de la clase media e intelectual, mientras que en el Perú la población más afectada fue la indígena de origen quechua y asháninka.

¹⁰ Podría citar en poesía «Madre violencia» de Dalmacia Ruiz Rosas (1985), como anterior a la novela de Ortega, aunque no necesariamente alude a la violencia política. Posteriormente, los poemas «Pucayacu» de Raúl Mendizábal, publicado en *El Diario* (1987), y «19 de junio» de José Antonio Mazzotti incluido en el poemario *Castillo de Popa* (1988), sí se refieren directamente a estos hechos. Para un análisis más profundo se pueden revisar los trabajos de Paolo de Lima citados en la bibliografía.

¹¹ La división por décadas ha sido común para los estudiosos de la literatura peruana. Para un extenso análisis de la generación del 90 y sus temáticas se puede ver el ensayo del mismo Luis Fernando Chueca, *Consagración de lo diverso: Una lectura de la poesía peruana del noventa. Lienzo 22* (2001): 61-132. Entre sus líneas temáticas más difundidas estaban la escritura intimista y neoculista. Así, era evidente el silenciamiento sobre la guerra, muy opuesto a la generación anterior.

¹² La CVR, fundada por el gobierno de transición en el 2001 (luego de la renuncia y fuga de Alberto Fujimori en noviembre de 2000), combate el tabú del silencio mediante el habla acumulativa de cientos de testigos y víctimas de la guerra, aunque esto, por saturación o por falta de efectividad, no ha generado un movimiento nacional contra la injusticia de aquellos años.

¹³ El verso que cita Javier Agreda está fuera de contexto, pues dentro del poema al que pertenece, «Díptico», refleja la ironía del uso de una retórica grandilocuente de los medios periodísticos de la época, como ha notado Martín Rodríguez-Gaona en su reseña sobre *Contemplación de los cuerpos* (2).

¹⁴ Este texto forma parte de lo que Iván Thays ha denominado «poemas-informes», es decir, los textos en prosa que forman parte del libro, y que copian o remedan el lenguaje periodístico descriptivo.

¹⁵ Se trata de cajas de cartón pertenecientes a la fábrica de leche Gloria.

¹⁶ En la película *Días de Santiago* (2004) de Josué Méndez, el tema del héroe de guerra en el Perú contemporáneo, abandonado a su propia suerte por el Estado e intentando reingresar otra vez a la sociedad civil, desarrolla muy bien esta problemática.

¹⁷ Así, como en el caso de Edith Lagos, los desaparecidos/aparecidos de La Cantuta quizá puedan lograr una hermandad con todos aquellos muertos sin nombre negados por la narrativa estatal. (ver Guerrero 75).

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio . *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III.*. Valencia: Pre-textos, 2000.

ÁGREDA, Javier . «Contemplación de los cuerpos». *La República*, Suplemento «Fama». Lima: sábado, 29 de octubre de 2005: 7.

ÁNGELES L., César. «Arqueología de la vida mediante el saber de la muerte». 2005 <http://www.lettras.s5.com>

BUNTINX, Gustavo. «Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas» *Intermezzo Tropical* 3, 3.[Lima, agosto 2005]. 27-40.

CARETAS. *La verdad sobre el espanto. El Perú en los tiempos del terror*. Lima: Caretas, 2003.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: 2003.

CHUECA, Luis Fernando. *Contemplación de los cuerpos*. Lima: Estruendo mudo, 2005.

«Consagración de lo diverso: Una lectura de la poesía peruana del noventa». *Liengo* 22 (2001): 61-132.

CUETO, Alonso. *La hora azul*. Lima: Anagrama/ Peisa, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

DE LIMA, Paolo. «Ni olvido ni perdón: la violencia política en el Perú de los ochenta en un poema de José Antonio Mazzotti». *Pachacutay (El mundo al revés): Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark R. Cox. Lima: Editorial San Marcos, junio 2004. 126-138.

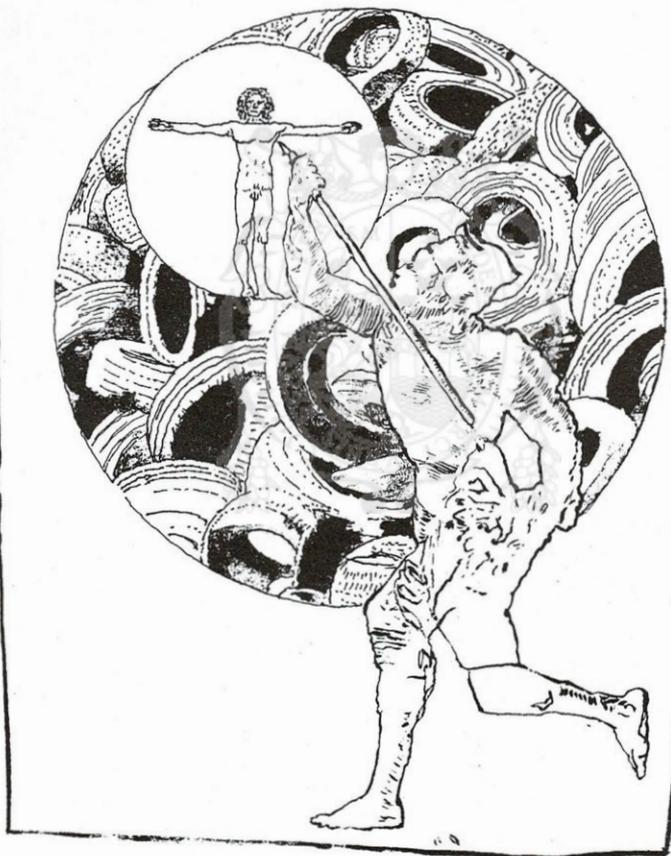
DRAE. Diccionario de la Real Academia de la Lengua. <http://buscon.rae.es/draeI>

FEIERSTEIN, Daniel [et al]. *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*. Argentina: EDUNTREF, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

- GUERRERO, Victoria. «El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso». *Intermezzo Tropical* 3. Lima - Boston: agosto 2005: 71-81.
- LOMBARDI, Francisco. *La boca del lobo*. Perú: 1988. 128 minutos.
- MÉNDEZ, Josué. *Días de Santiago*. Perú: 2004, 83 minutos.
- ORTEGA, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima-Filadelfia: Mosca Azul y JSHI publications, 1986.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín. «Contemplación de los cuerpos». Lima: *El hablador* 10, 2005. www.elhablador.com
- RONCAGLILOLO, Santiago. *Abril rojo*. Lima: Alfaguara (Premio Alfaguara de Novela 2005)
- RÚA, Efraín. *El crimen de la Cantuta. La desaparición y muerte de un profesor y nueve estudiantes que estremeció al país*. [s/l]: ERS Ediciones [4.ª ed.] 2006.
- SANDOVAL, Pablo. «El olvido está lleno de memoria. La matanza de estudiantes de La Cantuta». Degregori, Carlos Iván. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Lima: IEP, 2003. [175]-222.
- SILVA-SANTISTEBAN, Rocío. «Muérete joven y serás un hermoso cadáver». *Ajos & Zafiros* 7, 2005: 224-225.
- TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- THAYS, Iván. «Documento poético». Lima, 12 de setiembre 2005. <http://sinplumas.blogspot.com/>
- UCEDA, Ricardo. *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército peruano*. Bogotá: Planeta, 2004.

ASI EN LOS HOMBRES COMO EN LAS BESTIAS
LA PLAGA DE PIOJOS



LA VIOLENCIA Y EL ESCRIBIDOR: UNA ENTREVISTA CON ÓSCAR COLCHADO LUCIO*



Óscar Colchado Lucio (Huallanca, Ancash 1947) es uno de los escritores peruanos más importantes de fines del siglo XX. En sus ficciones se reconcilian la memoria y el fragor del enfrentamiento, los mitos andinos y la tradición literaria occidental, la rebeldía y la muerte. Acaso por ello nos sorprendió su voz calma y serena, sus gestos reflexivos y apacibles, su modestia especulativa. En su sala, decorada con las innumerables distinciones que ha recibido su obra y con los reportajes periodísticos que destacan su desempeño como escritor, la conversación se fue urdiendo en un sosiego pensativo que no dejó deuda alguna con la memoria. Al escuchar nuestra pregunta inicial sobre el tema de la violencia política en sus obras, Colchado baja la mirada y con voz apagada, declara: «cierto, es parte de mis preocupaciones sociales y literarias». Entonces, sin dar tregua, encendemos la grabadora: «sí, el tema está presente desde mis primeros cuentos. Prueba de ello son «Cordillera Negra», que trata sobre la revolución de Atusparia, los relatos «Hacia el Janaq Pacha», «Apu Yanahuara», «Taita Intip nos llama» y otro sobre un personaje que me llama mucho la atención: Luis Pardo...».

Ajos & Zafiros: A diferencia de los relatos que menciona, usted le ha dedicado una novela a este último personaje...

Óscar Colchado: Es cierto, sobre Luis Pardo escribí una novelita que intentaba ser una suerte de introducción al tema. Desde que escribí ese texto estaba convencido de que Luis Pardo es un personaje muy rico y complejo. Por eso, ahora estoy trabajando en una novela más ambiciosa sobre el «Gran Bandido», como también se le conoce. Preparo, asimismo, un libro sobre las luchas gremiales de la izquierda peruana en el puerto de Chimbote que termina con el paro del 19 de julio del 77 y la posterior renuncia de Morales

* Entrevista realizada por Agustín Prado Alvarado, Víctor Quiroz y Moisés Sánchez Franco el 17 de octubre del 2006.

Bermúdez. Creo que siempre he tenido predisposición para tratar el tema de la violencia política.

A&Z: ¿Es una novela que apunta a construir tan sólo personajes pescadores o también intervendrán personajes políticos, como suele ocurrir en sus textos?

O.C.: En realidad, más que una novela de pescadores o de personajes políticos intento crear una novela de ciudad, un poco a la manera de *Manhattan transfer*, de Doss Pasos o de *Berlin Alexander platz*, de Döblin; es decir, obras que traten el tema de la urbe en toda su complejidad. Esto me ha tomado bastante tiempo. Me interesa mostrar un mundo muy rico en acontecimientos.

LOS LIBROS OCULTOS DE ROSA CUCHILLO

A&Z: Regresemos al tema de la violencia política, ¿cómo comienza a gestar el proyecto de *Rosa Cuchillo*?

O.C.: Empecé a escribir *Rosa Cuchillo* a inicios de los años ochenta, casi paralelamente a lo que iba ocurriendo en el país con Sendero Luminoso (SL, en adelante). El problema principal era que SL era un movimiento muy cerrado, de difícil acceso. Este hermetismo me prohibía tener acceso a una serie de información vital para el desarrollo de mi novela. Por ello, tuvo que pasar buen tiempo para que pueda ir conociendo a fondo el fenómeno senderista y pueda configurarlo en *Rosa Cuchillo*.

A&Z: El lector de *Rosa Cuchillo* advierte que el autor se ha documentado debidamente sobre el tema antes de la escritura del texto, ¿es correcta esta sensación?, es decir, ¿se alimentó de alguna bibliografía sobre SL para la elaboración de esta novela?

O.C.: Naturalmente. Siempre estuve atento a todo lo que se escribía sobre el tema, particularmente en diarios y revistas, y también en libros. Podría destacar el libro de Gustavo Gorriti: *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*, que leí con gran avidez, y otros que analizaban la situación del campesino en esos tiempos de violencia, como el que escribió Carlos Iván Degregori. En realidad he revisado todo lo que ha llegado a mis manos sobre SL, al punto que he construido un archivo inmenso.

A&Z: ¿Supongo que también leyó *Buscando un inca* de Alberto Flores Galindo?

O.C.: Claro. Incluso aquel libro de Flores Galindo me sirvió para mi novela sobre Luis Pardo. Es un texto complejo que ayuda a reflexionar más sobre el mundo andino.

A&Z: Pero en *Rosa Cuchillo* hay también una fuerte impronta oral; muchos pasajes de la novela parecen un testimonio oral de las víctimas de la violencia.

O.C.: Tal vez ello se deba a que para escribir el texto tuve que realizar viajes al sur del país, a Ayacucho, Cusco y Apurímac. Allí conversé con pobladores que habían sido testigos de la violencia. Todo ese cúmulo de información lo delineé en los distintos pasajes de la novela.

A&Z: Y dejando de lado esos textos sociológicos, políticos e históricos, ¿qué fuentes literarias influyeron en la elaboración de *Rosa Cuchillo*?

O.C.: Juzgo que fueron fundamentales los grandes poemas homéricos, la *Divina Comedia* de Dante, *Diálogo de los muertos* de Luciano de Samosata. También podría mencionar a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Leyendas de Guatemala* de Asturias, entre otras. En realidad, siempre he estado pendiente de las obras que enfoquen el mundo mágico de cualquier mitología, como la *Eneida* y *Jerusalén libertada* de Tasso. Estas obras me permitieron ensamblar mi universo mitológico. Si bien es cierto que el mundo sobrenatural andino había sido interpretado en diversos estudios, considero que su aproximación aún es muy restringida. Por ello había que observar otros materiales como los ceramios mochicas y la textilera Paracas.

A&Z: Y en relación a la literatura peruana, ¿qué referentes puede mencionar?

O.C.: Desgraciadamente, en la literatura peruana, antes de *Rosa Cuchillo* no había una bibliografía que revelara el mundo sobrenatural andino visto desde adentro. Algunos antropólogos han descrito esto muy someramente, como deducciones de ciertos ritos funerarios precolombinos o en base a restos encontrados en las tumbas junto a los muertos, como en la cultura Paracas o en los mismos incas. Entre los hallazgos antropológicos últimos tenemos, por ejemplo, el del Señor de Sipán acompañado de cánidos, que corrobora la creencia panandina de que había que criar en vida un perrito negro para que nos acompañe en nuestro transitar por el más allá. Y esto puede verse mejor observando con atención la iconografía mochica.

A&Z: ¿Recuerda alguna bibliografía sobre este punto en particular?

O.C.: No mucho. Pero habría que consultar *Desde el rincón de los muertos* de Juan Ansión o los libros de María Rostworosky que han hurgado el mundo mitológico prehispánico. Aunque las referencias que encuentren serán mínimas. Particularmente, yo me nutrí de los testimonios orales que escuché en mi niñez y los corroboré en mis viajes por otras regiones de los Andes. Solamente datos recogidos oralmente. Por ejemplo, una tía me contó un sueño en el que viajaba hacia Chullas (Pomabamba-Ancash). Todos los años, las personas que vivían por esa zona realizaban una peregrinación cargando una ofrenda para dársela a una piedra. Así, cuando uno muere es recibido por el Taita Rumi, divinidad que abre los caminos de la eternidad. Esto se creía en mi pueblo. Todo ello me sirvió para enriquecer la novela.

A&Z: ¿Qué otros relatos de escritores peruanos que toquen el tema del conflicto armado interno podría mencionar?

O.C.: He leído las primeras novelas que aparecieron sobre SL. Por ejemplo, *La joven que subió al cielo* de Luis Nieto Degregori, *Un rincón para los muertos* de Samuel Cavero, entre otras. Pero todas ellas son realistas y muy parciales. Se aproximan a la versión oficial sobre el tema de SL. Por otro lado, recuerdo mucho el cuento «Escarmien-

to» de Dante Castro. Un relato muy bien escrito, muy verosímil. Me gustó el conocimiento del tema, el tratamiento de los personajes. Es un relato en el cual no se nota una mirada externa sino que, aun cuando el cuento está trabajado en tercera persona, da la impresión de que el narrador conoce el mundo y que lo maneja con mucha destreza. Podría mencionar algunos relatos, bastante buenos, de *Al filo del rayo* de Enrique Rosas Paravicino.

A&Z: ¿Y leyó la novela *Lituma en los Andes* antes de escribir *Rosa Cuchillo*?

O.C.: Sí, pero no ha influido en mi obra porque pude constatar que estábamos en las antípodas en cuanto a valoración del pensamiento andino, como bien lo demuestra el ensayo de Miguel Gutiérrez en su libro *Los Andes en la novela peruana actual* (1999). Creo que en la novela de Vargas Llosa no hay una intención profunda de hurgar qué es lo que ocurre en nuestro país en relación al tema del conflicto armado, sino más bien que sus textos buscan ganar un mercado. Acaso por eso su novela carece de profundidad. Pero debemos poner las cosas en su lugar, pues a Vargas Llosa le interesa crear una novela policial basada en un tema que puede ser atractivo para el público europeo. Vargas Llosa utiliza a sus personajes para denigrar la cultura andina, para «demostrar» que es arcaica y que su pensamiento atenta contra el avance de la modernidad en el Perú. Esto va acorde con sus ideas neoliberales. Para él, el mito griego está vigente pero los mitos andinos ya pasaron de moda, como si estos pertenecieran solamente a un pasado remoto, antes de la llegada de los españoles. Sin embargo, nosotros vemos que actualmente continúan las ofrendas o los pagos a los cerros, de los campesinos a la madre tierra o a los Apus. Pero los mitos andinos están vivos y vigentes. Para quienes conocen el Perú profundo, actualmente se siguen haciendo pagos a la Madre Tierra y a los Apus en las cordilleras. Y aún más, en la urbe capitalina los mitos andinos se han modernizado y es así como los antiguos pishtacos que simbolizaban a los hacendados son hoy los vendedores de órganos que pululan por los asentamientos humanos de Lima o por las discotecas de los conos premunidos de instrumentos de alta tecnología médica en busca de víctimas, y que simbolizan al Fondo Monetario Internacional que le estaría sacando la «grasa» (léase alma) o el riñón o el corazón a los habitantes de los países pobres.

A&Z: Un sector de la crítica opina que su obra tiene puentes con las novelas de Manuel Scorza, un autor que usted no ha mencionado en su relación.

O.C.: Desde mi perspectiva, la mitología que Scorza inserta en sus obras corresponde solo parcialmente a las creencias del poblador andino. Lo que hace el autor de *Redoble por Rancas* es, sobre todo, un realismo fantástico. A veces inventa ciertos mitos y los trabaja como en *Las mil y una noches* o al estilo de García Márquez que hace realismo mágico. Aún no he visto narradores que hayan hurgado el mundo sobrenatural andino dentro de los cánones de lo real maravilloso.

A&Z: Y para usted, ¿cuál sería la diferencia entre realismo mágico y realismo maravilloso?

O.C.: Entiendo por realismo mágico aquella narración que posee un toque fantástico, misterioso, externo, que no proviene necesariamente del pensamiento profundo de una

cultura. En el realismo maravilloso, en cambio, el narrador se alimenta de las creencias populares y con esos elementos trabaja su ficción.

A&Z: ¿Ha leído literatura escrita por senderistas?

O.C.: Me han obsequiado un libro de cuentos escritos por algunos de ellos. No lo he visto en librerías. Ciertamente, la ideología está presente pero de manera sutil. Me parecen textos muy bien escritos y, curiosamente, no son relatos panfletarios ni proselitistas. Me sorprendió ese trabajo.

LAS UTOPIÁS DE LOS SERES IMAGINARIOS

A&Z: En los cuentos en los que ha tocado el tema del conflicto armado interno, por ejemplo en «Hacia el Janaq Pacha» o en «La casa del cerro El Pino», notamos que sus protagonistas se alejan del estereotipo del senderista fanático y autoritario. ¿A qué obedece esta elección?

O.C.: Creo que se debe a que no son senderistas por convicción —han sido incorporados a la fuerza o reclutados muy niños—, no están premunidos de esa ideología fundamentalista. Para mí siempre ha sido difícil apreciar al grueso del senderismo como un grupo fanático y vertical, pues creo que muchos de los partidarios de este movimiento vieron en SL una forma de la utopía andina, acaso uno de los temas que más trabajo en mis novelas y cuentos. Por ejemplo, en «La casa del cerro El Pino» aparece un dios llamado Huallallo Carhuincho que fue adorado en todos los pueblos asentados a lo largo del río Chillón (Puente Piedra, San Martín de Porres, Magdalena del mar, Surco, etc.), desde tiempos precolombinos y mucho después, incluso en épocas muy cercanas a la nuestra. Pero Huallallo Carhuincho también era dios de los Wankas. En el manuscrito de Huarochirí se cuenta la lucha de este dios con Pariacaca, dios de la zona de Yauyos de Huarochirí. Luego de una pelea de titanes, Huallallo Carhuincho huye y queda encerrado en el cerro Huaytapallán. Algunos dicen que él sigue allí y que espera liberarse de sus custodios para regresar y producir de repente un *pachacuti*, para voltear el mundo. Esa es la idea del cuento «La casa del cerro El Pino». La protagonista, una chica huancaína, como otros de mis personajes, está ligada todavía al mundo mágico. Así, ella le ofrenda sangre de perro a Huallallo Carhuincho pero el dios le pide sangre humana para fortalecerse y emerger.

A&Z: En ese caso, es significativo que el dios busque hacer contacto con ella en un contexto de caos e inestabilidad social, porque etapas de este tipo son las que anteceden a la vuelta del mundo, al *pachacuti*.

O.C.: Estoy de acuerdo con esa idea. Les confieso que este cuento es el antecedente de una novela inédita, la cual he titulado «Como el odio de dios». En ella hablo sobre el fenómeno senderista en Lima. Precisamente, Huallallo Carhuincho reaparece allí...

A&Z: Pero en ese cuento no solo se articula la revaloración de los mitos andinos con el actual y progresivo ascenso de los sectores andinos en nuestra sociedad. Hay una escena en la que se focaliza la mesa de la casa de la protagonista en la que encontramos una novela de Arguedas y otra de Ciro Alegría junto con las *Cinco tesis filosóficas* de Mao. Entonces, también hay un diálogo entre la producción intelectual peruana, ligada a lo andino, y uno de los discursos políticos de impacto global. Todo ello, además, ligado a lo mítico.

O.C.: Sin duda, es muy parecido a lo que le ocurre a Liborio en *Rosa Cuchillo*. Él acompaña a SL hasta cierto punto, luego toma su propio camino. En el cuento la protagonista es captada por senderistas con el pretexto de que su hermano había muerto en la masacre de los penales. Pero al mismo tiempo siente el asedio de las deidades mitológicas andinas de tiempos antiguos... Además, podemos ver allí la dialéctica de la sociedad peruana: la marcha hacia la cultura universal, pero sin perder nuestra identidad. Como diría Gamaliel Churata: «Somos modernos, porque somos muy antiguos».

LAS CUENTAS PENDIENTES DE LA NARRATIVA PERUANA Y LAS F(R)ICCIONES EN TORNO A SENDERO LUMINOSO

A&Z: ¿Qué tópicos del tema del conflicto armado interno no han sido suficientemente explorados en la narrativa peruana?

O.C.: Falta explorar más el tema de la violencia política en la urbe capitalina y en las ciudades provincianas. También falta abordar el tema en relación a la amazonía. Hasta ahora solo he leído un cuento que aborda este aspecto. Me refiero al cuento «El cazador», de Pilar Dughi. Me parece que es la pionera en explorar esa veta. También falta trabajar más sobre el MRTA, acaso el tema de la liberación de los rehenes.

A&Z: En momentos particularmente conflictivos, ¿la literatura puede jugar un rol social importante?

O.C.: Creo que sí. Pensemos en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Si no hubiera existido esa novela quizá no se hubiera dado la reforma agraria. Al margen de los discursos políticos y de ciertos líderes, esta novela daba la esperanza de que en algún momento la tierra sería entregada a los campesinos. La novela nos hizo reflexionar y tomar conciencia del padecimiento de esa clase oprimida esclavizada por siglos. Permitió que un personaje como Velasco pudiera llevarlo a cabo.

A&Z: En esa época el libro tenía una autoridad de la que ahora carece. Ahora vivimos en el imperio de la imagen. ¿Todavía el libro puede cumplir una función tan importante como en el caso que menciona?

O.C.: Siempre que haya lectores atentos, el autor puede influir en el pensamiento de los lectores. Creo que siempre mantendrá su condición de medio de comunicación importante. El autor como emisor puede hacer partícipe al lector de esas ideas que

transmite. He visto que a partir de *Rosa Cuchillo* mucha gente ha comenzado a meditar sobre el tema de la violencia política. Incluso he hablado con los mismos senderistas en una reunión a la cual me invitaron a dar una charla. Ellos aceptaban que habían sido muy ortodoxos en su ideología al denigrar las creencias andinas. Por ejemplo, cuando un campesino tenía el cargo de mayordomo y debía celebrar una fiesta para el pueblo, los senderistas consideraban que eso era una tontería porque lo fundamental era prepararse para la guerra. Esto les impidió ganarse al contingente campesino para hacer su revolución.

A&Z: ¿Se puede rescatar algo positivo del fenómeno senderista?

O.C.: El hecho de emprender una acción beligerante, de alguna manera, ha dado lugar a cosas positivas. Porque de otro modo nunca el Estado hubiera tenido en cuenta todo el padecimiento y la miseria en que han estado sumidos los pobres de los Andes. Esto ha sido como un campanillazo que les ha hecho ver que hay otro Perú al que hay que atender.

A&Z: Pareciera que usted no marca una distancia necesaria con SL, tan solo parece criticar su estrategia de acercamiento con el hombre andino.

O.C.: No lo creo. Juzgo que SL se equivocó rotundamente y, por ello, tenía que perder. Además, a estas alturas ya el mundo no está para revoluciones con derramamiento de sangre y menos aún para poner al campesinado como carne de cañón en proyectos que no son los suyos. Quien quiera hacer su revolución que ponga el pecho solo. Además, fallaron rotundamente al considerar que todas las creencias, todo ese mundo maravilloso del hombre andino, era como «el opio del pueblo». Es por ello que no toman en cuenta el componente religioso de la cultura andina y lo desprecian. Solo aplican el marxismo-maoísmo ortodoxo que solo atiende a la lucha de clases sin tener en cuenta el componente ético andino. Esto le impide ganarse a los campesinos para su causa y termina siendo, más bien, repelido por los mismos campesinos. Por otro lado, los andinos ya están emprendiendo su propia revolución, haciendo empresa y quitándoles espacios a sus opresores de siempre. Por este medio quizá se pueda copar el país. A los intelectuales seriamente identificados con esta causa habría que decirles que su tarea es la de reforzar nuestra identidad nacional manteniendo vivo el legado ancestral.

A&Z: Sin embargo, su ideología llegó a calar en ciertos sectores intelectuales.

O.C.: Claro. Algunos lo tomaron como un movimiento mesiánico, decidido a llevar adelante la llamada utopía andina. Eso es lo que se pensó. Ahora, a la distancia, a los años, me parece que fue una mala lectura de los hechos.

EL LEGADO DE ARGUEDAS

A&Z: No pocos críticos lo han comparado con Arguedas, algunos, incluso, se arriesgan a decir que puede superarlo...

O.C.: Agradezco a quienes lo dicen, pero no me considero un escritor con la calidad de Arguedas. Él es un escritor fuera de serie. Sólo continuó el camino que él emprendió. Pero, seamos claros, en cuanto a calidad mis textos están muy lejos del nivel arguediano.

A&Z: Y en esa ruta arguediana, usted configura el mundo de los muertos en el imaginario andino, acaso un terreno que prácticamente nadie había explorado.

O.C.: Sí, considero que ese es un aporte. Curiosamente, nadie reparó en ese hecho cuando publiqué la novela.

A&Z: ¿Es decir que usted es de los escritores que leen los trabajos que se escriben sobre su obra?

O.C.: Sí, siempre y cuando tengan un buen nivel de análisis. Me ayuda a reorientar mi trabajo o profundizarlo.

A&Z: Y una crítica severa, ¿cómo la toma?

O.C.: La sopeso. Si no lleva mala intención saco buen provecho anotando lo que me será útil para mejorar mi trabajo. Y si es mal intencionada o el crítico no entiende mi discurso, simplemente no me doy por aludido.

A&Z: No se deprimiría como Arguedas cuando se criticó *Todas las sangres*.

O.C.: Creo que un buen novelista siempre debe saber cómo defender a sus creaciones. Pero Arguedas, cuando fue atacado, siempre se defendió mal. En ese entonces se hablaba de que el novelista reflejaba la realidad. A estas alturas hemos aprendido más. Ahora ya sabemos que no es necesario que una novela tenga que ser antropológica, sociológica, sino que la ficción es ficción. Por lo tanto, el escritor puede inventar un Perú irreal o imaginario; el asunto está en que este Perú resulte creíble como ficción y tenga un toque personal e íntimo.

A&Z: Ahora que vemos los debates entre «criollos» y «andinos», algunos recuerdan la polémica de Arguedas y Cortázar. ¿Cómo se evaluaba esta inicial discusión en su generación?

O.C.: Cortázar también era un escritor al que respetábamos y queríamos. Pero cada uno (Arguedas y Cortázar) representaba un mundo diferente y válido. Entonces esa polémica me pareció un poco absurda, que no debimos tomarlo a pecho. De repente eran cosas muy personales, incluso hasta extraliterarias.

A&Z: Cuando en *Los zorros* Arguedas dice: «Ese Cortázar que agujonea con su genialidad», pareciera que asume el rol del marginado, del pobrecito, del avasallado...

O.C.: No entiendo por qué. Para ese entonces ya estaba consagrado, ya tenía un reconocimiento. Arguedas era un alma fina. Era un alma delicada y sutil, como todo gran artista. El gran artista es hipersensible, entonces cualquier cosa le toca, le hiere profundamente. Y esto, quizás, fue la causa de su muerte. Ahora, curiosamente, siento algo

que me condiciona a seguir la línea de Arguedas porque casi tenemos las mismas experiencias vitales. Yo nací en un pueblo pequeño donde vi una corrida de toros andina, el *Yawar fiesta*, tema al que Arguedas le ha dedicado una novela.

A&Z: ¿Es usted quechua hablante?

O.C.: No. El quechua que aparece en mis libros es la manera de hablar que teníamos los pobladores de mi zona. Es un español preñado por el quechua, como decía Asturias. Pero recuerdo que mi madre hablaba quechua solo cuando se encontraba con personas quechuablantes. En la casa jamás se hablaba quechua.

A&Z: ¿A qué razón le atribuye dicha situación?

O.C.: Obedecía a un prejuicio que había en el pueblo. Hablar quechua significaba pertenecer a un mundo inferior. El quechua solamente era de indios, de cholos. Porque en el pueblito en el que yo vivía la gente era blanca, casi la mayoría, pero tenían una cultura andina muy fuerte. Eran como indios blancos, en realidad, como Arguedas. En donde viví la gente era blanca. Muy pocos eran indios pero la cultura sí era india. En mi zona se hablaba ese castellano que se revela en mis libros. Ahora bien, por mi zona también se había hablado el Culli, otra lengua, empleada antes de los incas. Yo he descubierto dentro de mi habla algunas palabritas en Culli.

A&Z: ¿Qué relaciones podría establecer, en cuanto al plano del lenguaje, de sus obras con la producción de Arguedas?

O.C.: En mis obras utilizo el español quechuizado que aprendí en mi infancia. Es decir, tuve la suerte de adquirirlo ya elaborado. Arguedas, en cambio, tuvo que hacer esos «desordenamientos sutiles» de que habla para modificar la sintaxis del español y «hacerlo sonar» como quechua. Porque Arguedas, o hablaba en castellano correcto o se expresaba puramente en quechua. Parece que en la Sierra Sur donde él tuvo contacto con la cultura andina no se hablaba esa mixtura lingüística que imperaba en la zona donde yo nací. A mí no me costó mucho trabajo llevar a la literatura ese tipo de lenguaje. Simplemente me bastó «ponerle oído» a cómo hablaban mis paisanos y a tratar de reproducirlo depurándolo y buscando la manera de que esa lengua oral funcionase también como lengua escrita.

A&Z: Sin embargo, parece que han habido varias coincidencias con Arguedas: La experiencia chimbotana ha sido determinante en sus vidas...

O.C.: Así es. Yo he vivido en Chimbote desde mi infancia y he sido testigo de la migración de los serranos al puerto y de cómo se han vuelto pescadores. Arguedas, que estaba atento a este fenómeno, iba a Chimbote con frecuencia para documentarse. Arguedas pasó gran parte de su vida en Lima. Yo me instalo en esta ciudad en 1983. Durante los años 60, pasaba las vacaciones escolares aquí, en casa de familiares. Así, viví en el Rímac, en Breña y en Comas.

A&Z: ¿Y cuándo se instaló en San Martín de Porres?

O.C.: Cuando decido dejar definitivamente Chimbote. Así es que vengo a instalarme en la casa de mi hermano. En ese entonces voy a trabajar de profesor en un colegio de El Agustino «Los Chancas de Andahuaylas», cerca de cinco años. Posteriormente pasé a trabajar a un colegio de la avenida Perú, «El Chimpu Ocllo». Esa experiencia de El Agustino yo la traslado a la literatura en *Cholito en la ciudad del Río Hablador*. Desde mis primeros libros tenía la idea de escribir sobre Lima. Pero justo en esa época mueren Arguedas y Ciro Alegría. Entonces reflexioné: «¿Ahora quién va a escribir sobre los Andes? Yo conozco un poco, puedo escribir». Es así como me vuelco a los Andes.

A&Z: Pero parece que su caso no es el único. Actualmente, existe todo un movimiento que apunta en esa dirección.

O.C.: Sí, y en buena hora. Ese movimiento está remediando la indiferencia que siempre tuvo la urbe capitalina frente a los sectores provincianos. Si escribo sobre Atusparia u otros personajes andinos es para hacer ver que hay un mundo que está desligado del mundo criollo que requiere una mirada.

A&Z: Entonces, usted asumió el legado de Ciro Alegría y de Arguedas. Por cierto, ¿los llegó a conocer personalmente?

O.C.: A ninguno. Estuve a punto de conocer a Arguedas. Yo estaba en Chimbote y un amigo me dijo: «Hoy en la noche, Arguedas va a dar una conferencia en la Escuela Normal Marianista». Estaba interesadísimo. La conferencia había sido programada a las ocho de la noche. Llegué, pero no había nadie. Me dijeron que la conferencia había sido el día anterior (risas). Me hubiera dado mucho gusto conocerlo.

A&Z: Hay algún libro de Arguedas que no le guste...

O.C.: Todos me encantan. *Los ríos profundos...* De *Todas las sangres* me gustan los primeros capítulos, son maravillosos. De *El zorro de arriba y el zorro de abajo* también, ciertas partes, no todo. Prefiero leer los diarios...

LA RECONFIGURACIÓN DE LOS MITOS ANDINOS Y LA PERSPECTIVA CASTRANTE DE LOS ANTROPÓLOGOS

A&Z: Muchos escritores han reelaborado y trastocado diversas mitologías en función de la historia que quieren contar. Pero algunos estudiosos han tenido ciertos reparos en que esto suceda con los mitos andinos. En algunos casos existe cierto pánico a que estos mitos sean «deformados» porque estaríamos yendo contra su esencia. ¿Qué opina de estas posturas?, ¿no cree que nos puedan llevar a un fundamentalismo castrante?

O.C.: Arguedas era también uno de los que defendían que no se alterase las versiones de los mitos andinos recogidos de la oralidad. Pero en ese caso su perspectiva era la de un antropólogo. De repente se olvidaba por momentos que era también un creador de ficciones o un reelaborador de ficciones. Sólo los antropólogos o los etnólogos necesi-

tan «enfriar» el material oral para estudiarlo. Así lo pueden observar, diseccionar y sacar conclusiones; pero el escritor profesional, que busca crear belleza literaria, recrea ese material tratando de hacerlo más interesante, para lo cual pone o quita ingredientes a la historia, variándola a veces. Si no ha desvirtuado el mensaje de fondo, el contenido simbólico, estaremos, sin duda frente a un logro artístico. En nuestro país son pocos los escritores que asumen este reto.

A&Z: Acaso eso se explique porque aquí tiene mucho peso el Realismo...

O.C.: Efectivamente. Parece que el Realismo ha bloqueado y anquilosado a los creadores. No les ha permitido proyectar su imaginación y eso es lo que les molesta a los escritores que están ligados a Vargas Llosa no solo aquí, sino también en Latinoamérica. Ellos nos critican porque no pueden zafarse de este tipo de literatura. Si bien es cierto que la literatura que ellos hacen es valiosa, lo que no entiendo es por qué atacan a los escritores que cultivan lo real maravilloso. Ellos quisieran desaparecerlo.

A&Z: Pero, ¿no le parece ese asunto menos esquemático? Piense en un muchacho urbano, alguien que incluso puede ser hijo de provincianos pero que ha ido perdiendo ese contacto por vivir en la ciudad. Aquella persona no tendrá la motivación para escribir una novela que recree o reelabore los mitos andinos.

O.C.: Estamos de acuerdo. Lo que digo es que es necesario que existan las diferentes vertientes, diferentes formas de narrar la realidad peruana. El problema está en que son los escritores urbanos o criollos los que atacan. Y todo empieza con Vargas Llosa cuando en su discurso de inauguración del evento en Madrid se enfrenta directamente con los telúricos diciendo: «Nosotros empezamos con el *boom*, una narrativa moderna, una narrativa innovadora, frente a una narrativa folclórica, telúrica, que existía en ese entonces y que para nosotros significaba una literatura todavía en embrión, que no era una gran literatura, que no podía trascender, entonces, frente a eso, nosotros irrumpimos». Así corrobora lo que ha planteado en su libro *La utopía arcaica* donde trata de desmerecer los valores literarios de José María Arguedas. ¿Por qué le molesta tanto? Siendo él andino, habiendo nacido en Arequipa, habiendo pasado sus primeros diez años en Cochabamba, un lugar de la sierra, viniendo de una familia andina, ¿por qué tiene que denostar de los escritores que hacen suya una tradición y una manera de expresarse distinta? ¿Qué pretende? ¿Qué nos dediquemos a escribir sobre la urbe cuando ese no es nuestro mundo? Ahí está el problema de Vargas Llosa: no se cansa de repetir que nosotros los escritores andinos somos folclóricos, que ya nadie cree en la mitología andina. Sin embargo, sigue usando la mitología griega en sus obras. Desconoce que la mitología del Perú aún existe. Si se va a cualquier zona de los Andes se encuentra pueblos donde se mantienen creencias y formas de pensar ancestrales. Eso no se ha borrado. Simplemente algunos escritores han vuelto las espaldas a esa realidad. Eso está bien, que escriban sobre la urbe, han nacido allí, es su realidad, ellos no pueden expresar un mundo que no conocen, un mundo que no sienten. Pero que no impidan que otros lo hagan. Entonces, todo lo que viene de provincias, todo lo que es

literatura regional siempre ha sido bloqueado. Por ejemplo, hasta ahora no he visto un comentario que le hayan hecho a Julián Pérez, que ha escrito una novela llamada *Retablo* —que toca el tema de la violencia política—, que ganó el Premio Nacional de Novela de “la Villarreal”.

A&Z: Sin embargo, hay muchos escritores jóvenes, que no necesariamente se consideran andinos, a los que tampoco se les da espacio...

OC: Nosotros no renegamos de eso, sino de la forma como sobre todo Vargas Llosa, padre de todos ellos, desprestigia a los narradores regionalistas, a los narradores provincianos. Él «contagia» a los demás. Ahora bien, nosotros, los andinos, no les pedimos espacio, si nos lo dan en buena hora y si no, no, pero tampoco estamos suplicando. Por ejemplo, nunca he ido a tocarle la puerta a nadie para que me saquen un reportaje. Si aparezco alguna vez es porque me llaman, porque me solicitan una entrevista o que les alcance uno de mis libros. Pero jamás iré a buscarlos puesto que tengo el respaldo de mis lectores. La gente en provincias me convoca, me invita a que viaje para que les converse sobre lo que hago. Se trata de un contacto más directo sin necesidad de pasar necesariamente por los medios.

LAS ÍNSULAS ESCRITURALES: UN FORMA PARA ROMPER EL CERCO COMUNICATIVO

A&Z: ¿Cómo se puede romper esa suerte de cerco que impide que algunas voces puedan ser escuchadas y comentadas?

O.C.: En realidad, los andinos no queremos romper nada. Ellos han heredado esos medios, legítimamente les pertenecen. Son *sus* medios. No estoy interesado en eso. Es como si nosotros, los andinos, tuviéramos nuestros propios medios de comunicación y ellos reclamaran por no aparecer en ellos.

A&Z: ¿Como unificamos a estos sectores? ¿Quizá a través de las universidades? Por ejemplo, la UNMSM siempre ha estado abierta a todos los escritores peruanos...

O.C.: En San Marcos los poetas y los narradores jóvenes siempre han gozado del respaldo de sus profesores. Hay también escritores en la universidad de Chimbote, de Huancayo, de Tacna, pero siempre ha habido un celo, un poco de cuidado.

A&Z: ¿No le parece que lo que hace falta, en realidad, es que la institución académico-universitaria articule más los espacios de creación? Piense en esto, un escritor de Lima conoce poco sobre lo que hace la gente de Piura o lo que escribe la gente de Iquitos.

O.C.: No es censurable que un novelista de una ciudad no se pueda involucrar horizontalmente con escritores de otras regiones. La situación de un novelista es limitada, no dispone de fondos para viajar o para mantener una comunicación permanente con otros colegas. De lo que hablamos es del papel que deben cumplir los grandes medios de

comunicación. Los andinos no estamos preocupados porque esos medios nos abran las puertas. Los criollos han heredado por siglos esos medios de información y los usan a su conveniencia. Yo me acuerdo, incluso, cuando José María Arguedas le escribía a Manuel Jimeno para decirle: «Tenemos que romper ese bloqueo que hay contra nosotros, vamos a demostrarles con nuestra literatura que somos mejores aun cuando ellos manejen *La Prensa, El Comercio*». Esto ha sucedido desde siempre, desde Clemente Palma. Ellos decidían quienes son famosos y quiénes no.

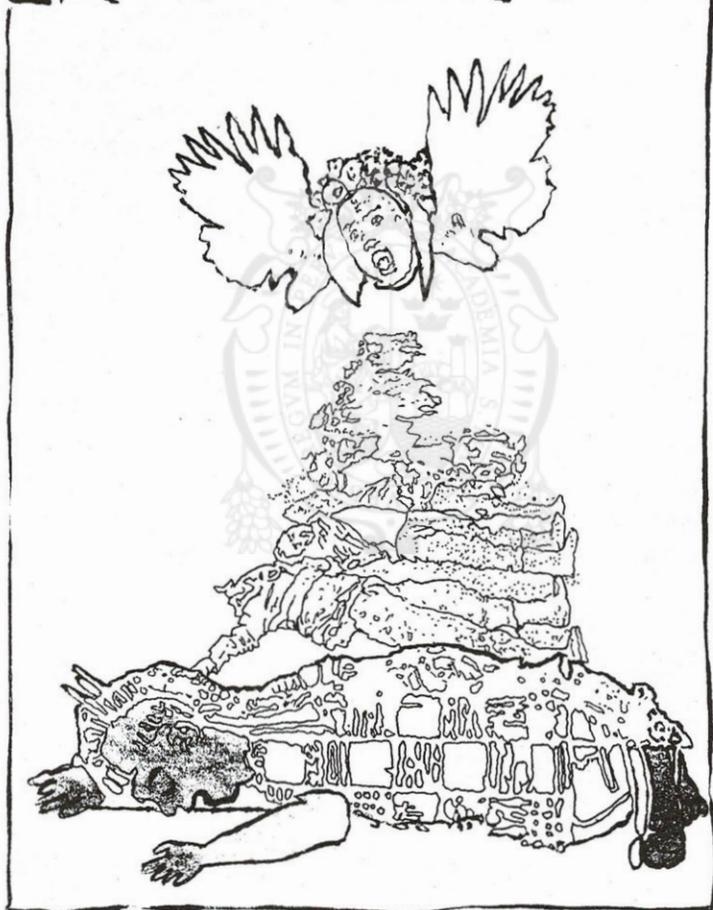
A&Z: Y dejando de lado el factor de la popularidad, ¿cuál sería la soterrada intención de esta línea de crítica? ¿O simplemente actúan así por mala fe?

O.C.: Posiblemente a ellos, de acuerdo a sus gustos literarios, no les apetezca leer a gente que escribe sobre una realidad diferente de la que viven. No creo que lo hagan de mala fe, dudo que digan «hay que bloquearlo a este», sino que su extracción de clase les permite, por sus relaciones, abrir espacios a gente cercana a ellos. Con eso se compra prácticamente el espacio mediático. Entonces cuando aparece un desconocido no se le da espacio o se le da una notita porque no es amigo, porque no es una persona que ellos frecuenten, o porque se trata de alguien que no es de la misma extracción social, que no posee la misma manera de hablar.

A&Z: ¿Qué alternativas se pueden plantear para superar esta situación?

O.C.: Los provincianos debemos crear nuestras propias formas de llegar al público. Si no se puede mediante los medios, puede ser mediante charlas, mediante viajes y conferencias o por medio de la Internet. Debemos generar nuestras editoriales, donde nos reciban a todos, como ocurre con Editorial San Marcos. Debemos pensar que hay una salida y que es cuestión de trabajar para que llegar a ella. Al menos desde mi posición trato de forjar una plataforma de comunicación propia, perenne. Si lo logramos, pronto los peruanos se darán cuenta de que nuestra nación es heterogénea, que hay varios discursos y diversas posibilidades de hacer buena literatura.

IREMOS POR EL DESIERTO
LA PLAGA DE MOSCAS



EL HUACRAYO

✍ **Óscar Colchado Lucio**

Narrador 1

Yo fui uno de los que encontró el cuerpo de la profesora Regina, muerta al piecito nomás de una peña que daba al abismo, casi a mitad de la distancia que separa la hacienda de Santa Clemencia del pueblo de Huaylasbamba. Tenía golpes en la cabeza la pobre mujer y heridas leves en algunas partes del cuerpo, producto de la caída seguro. El cadáver, a pesar de transcurridos ocho días ya, parecía reciente. Unos decían, los terrucos seguro han sido, en venganza que socorrió a los sinchis dándoles alimentos y agua cuando pasaron por aquí, por la hacienda, buscándolos a aquellos, que días antes nomás llegaron preguntando por los dueños de la hacienda y al no encontrarlos se fueron maldiciendo, amenazando con volver.

Pero no. Parece que no han sido ellos. Cuando los terrucos matan, lo hacen de frente y en presencia del pueblo, y si lo hacen sin juzgamiento, acostumbra ponerles un papel en el pecho en el que se lee: «Así mueren los traidores».

Hay quienes dicen que a lo mejor lo que ha ocurrido es que los toros de San Pedro que pastan por estos lugares, al ver el llamativo ponchito de colores que dicen vestía la profesora ese día, se habrían lanzado a embestirla y ella, asustada, por escapar se despeñaría.

Otros piensan que a lo mejor se suicidó la profesora. Dicen pues que últimamente se hallaba muy deprimida. La señora que le daba pensión afirma que mucho extrañaba a su familia, que vivía en otro pueblo, y que estaba tomando pastillas para la nerviosidad.

Pero hasta ahora el principal sospechoso es el profesor Blas. Fue el último en verla con vida. Pero él tan bueno y noble que es, yo no creo que haya sido el criminal.

A mí todo el mundo quiere achacarme la muerte de la profesora Regina, señores. Todos ustedes me miran como sospechoso, sólo porque fui, según parece, el último que la vio con vida. Ese día yo bajaba montado en mi caballo desde la hacienda Santa Clemencia, donde laboro como profesor, hacia el pueblo de Huaylasbamba que, como a ustedes les consta, está sólo a dos horas a caballo. Iba a la reunión del Núcleo Educativo Comunal que agrupa a las escuelas de la zona. Ella, la profesora Regina, que laboraba en el Centro Ocupacional de la hacienda, acudía también a la citación del director del Núcleo.

Iba pues montado en mi caballo, y de pronto me topé con ella al cruzar un huaro. Estaba sentada sobre una piedra, descansando, envuelta en su poncho multicolor. Hola, colega, le dije al verla, ¿bajando también para la reunión? Sí, me respondió, para allá mismo voy. Suba a mi bestia, la invité desmontando y acercándome a su persona llevando el animal por las riendas. No, profesor, me dijo, no se moleste; yo me voy a ir por acá nomás por esta bajadita cortando camino y va a ver que le voy a ganar. Sonreí por su buen humor. Aunque viéndolo bien, tenía razón. A pie ella podía ganarme de veras si se lo proponía. Mientras yo por el camino ancho tendría que hacer todavía un rodeo para llegar al puente y cruzar el río, ella tranquilamente bajaría por el camino de cabra y me ganaría. Como me dijo así, bueno profesora diciendo, me despedí, ella siguió sentada viéndome alejarme.

A buen trote iba yo, y ya para llegar al puente, me crucé en el camino con alguien que por su apariencia deduje que se trataba de don Raymundo Garcés, el hacendado de Uchus, que montado en su bestia pasó como un viento por mi lado, asustando a mi caballo y casi tumbándome al río. ¿Qué cosa?, diciendo, me volví asustado a mirar. Y vi algo que no me creerán, señores: el jinete, con apariencia de don Raymundo Garcés, que se perdió cuesta arriba, no tenía cabeza.

La reunión estaba programada para las diez de la mañana, y yo con el susto llegué mucho antes. Sin embargo, los profesores de otros caseríos ya estaban allí, llenando el patio del local donde sería la reunión. Dos profesores provenientes de la parte del Marañón contaron que don Raymundo Garcés era ya difunto, que los terrucos lo habían decapitado en su propia hacienda ante su mujer y sus hijos y en presencia de los hacendarunas. Cuando les conté que yo me lo había encontrado cerca del puente, Huacrayo se habrá vuelto, dijeron, pobre almita, buscando su salvación estará.

Cuando se cumplió el plazo, el director del Núcleo comprobó que sólo faltaba la profesora Regina. Entonces me preguntó. ¿No has visto a la colega? ¿Sabes si iba a venir para la reunión? Sí, le dije, sí viene, ya debe estar por llegar. Entonces esperémosla

un ratito, dijo el director. Es importante que estén todos para que se informen de las últimas directivas que me han llegado de los estamentos superiores. Sí, esperémosla, le respondí, Sin embargo, pasó media hora, y como no llegó el director dio inicio a la reunión, la misma que terminó a las doce del día. El director estaba preocupado. Oye, me dijo, Regina no llegó, ¿no le habrá sucedido algo? Yo también estaba intrigado. Voy a enviar a dos alumnos a averiguar su paradero, añadió, puede haberse caído o haberle ocurrido algo; porque ella nunca falta a las reuniones.

Dos alumnos, los más grandes, fueron comisionados. Después de una hora volvieron. Dijeron que nadie la había visto. A raíz de eso se organizaron, como a ustedes les consta señores, brigadas de salvataje. Tal vez se habría caído por algún lado diciendo, o el río a lo mejor la ha arrastrado. Casi todos hemos buscado más por el cauce del río y el sendero por donde habría bajado. Pero hasta la fecha no la hemos encontrado. Y las sospechas se vienen directamente a mí. ¿Acaso alguna vez, díganme ustedes, yo he violado o secuestrado a alguien? Ni bonita siquiera era la profesora como para que yo perdiera la cabeza. Todo mi delito ha sido encontrarme con ella en el camino.

Narrador 3

Malhaya la hora en que a mi esposo lo mandaron a trabajar de profesor a esta hacienda donde ni los dueños paran, atemorizados de los terrucos que los buscan para matarlos. Ahora peor que saben que a don Raymundo Garcés lo han matado en su hacienda, qué ni se van a asomar por aquí. Cualquier rato los senderistas vuelven y reparten las tierras a los peones tal como ya lo han anunciado. Si los hacendados estuvieran aquí darían fe ante las autoridades del buen desempeño y comportamiento de mi esposo en la escuela. Sus palabras habrían bastado para dejarlo libre de cualquier sospecha. Y habrían tomado en cuenta mi testimonio para una investigación a fondo al amante de la profesora. Sí, señores, la profesora tenía un amante. Yo he visto con mis propios ojos la carta que encontró en su habitación la señora que le daba pensión. Su amante, que se descubrió que era un profesor casado que trabaja en Huaylasbamba y es pariente del director del Núcleo, decía en ese papel: «Regina: el día viernes te espero en la capital de la provincia. Ya he separado un cuarto en el hotel de los Villegas. Mi mujer no va a sospechar nada porque ya sabe que de todas maneras los profesores tenemos que ir a cobrar nuestro sueldo». Sí, pero esa carta, de vergüenza los familiares no lo muestran a nadie.

Con esa carta en poder de las autoridades se aclararían muchas cosas, como por ejemplo lo que la gente anda diciendo acerca de los hermanos de la mujer de su amante: que dizque ellos ya sabían muy bien de esos amoríos y que por eso mismo la habrían secuestrado cuando descansaba en ese lugar donde la encontró mi esposo, y que sólo después que se cansó la gente de buscarla, la habrían matado. Porque no se explica cómo, luego de ocho días en que se encontró el cadáver, este se hallara intacto, casi fresco, sin que ni las aves de rapiña lo hubieran detectado.

Narrador 4

Miente el profesor Blas al querer negar su crimen. Yo, el responsable de la milicia de la base de apoyo del Alto Marañón, fui comisionado para darle muerte a esa profesora yana una que era soplona de los sinchis. Pronto volvería el grueso de la columna para declarar zona liberada la hacienda Santa Clemencia y no quería darse con sorpresas desagradables. Por eso, desde días atrás yo la venía pasteando a esa profesora. Hasta que cuando me enteré de que bajaría para la reunión del Núcleo Educativo Comunal, esta es la ocasión, me dije, y la estuve vigilando por los alrededores.

Yo la esperaba escondido detrás de unos arbustos en la parte más intrincada de la hondonada, atento de verla descender por el camino de cabra. No estuve mucho rato, cuando en eso la veo asomarse corriendo por la ladera de arriba perseguida por un jinete, que sin duda era el profesor Blas, que buscaba atropellarla con su caballo. En su loca carrera, ella sin darse cuenta dio un paso en falso y cayó al abismo. Aunque en realidad no había caído al abismo, sino a una parte saliente de aquel nomás. ¡Vaya!, dije yo al escuchar su grito y creyendo que se había ido cien metros abajo, favor que le hace el profesor Blas a la revolución... Después de despeñarla, como un viento bajaría después seguro en su caballo del profesor Blas hacia el pueblo, porque cuando miré en esa dirección, ya lo vi desmontando en el patio de la escuela.

Narrador 5

¡Qué noche tan clara, Raymundo Garcés! Buena para emprender tu viaje a la eternidad. Lástima nomás no poder cabalgar por el koyllur mayu, el río de estrellas, en tu fiel Chuno que convertido en jarjacha estará buscando alguna víctima para salvarse como tú. Antes de emprender vuelo hacia mi salvación eterna, como blanca palomita que ahora soy, me desplazo a un lado y otro enterándome de las conversaciones de la gente de Huaylasbamba que se halla desconcertada por la muerte de la profesora Regina, y me da pena sobre todo el profesor Blas, a quien lo tienen acorralado culpándole de esa muerte. Y aun cuando él ha dicho que pudo haber sido el Huacrayo el causante de la desgracia, nadie quiere creerle. Si al menos examinaran con cuidado la parte del cráneo, encontrarían el huequito que hice para sorberle los sesos, mejor dicho el alma. Ahora ella vaga en mi reemplazo como ánima penante. Seguirá como yo, luego que me decapitaron los terrucos, vagando por montes, encañadas y feas cuchillas, hasta encontrar una víctima y poder salvarse o seguir errando hasta completar el tiempo que le estaba destinado vivir en este mundo.

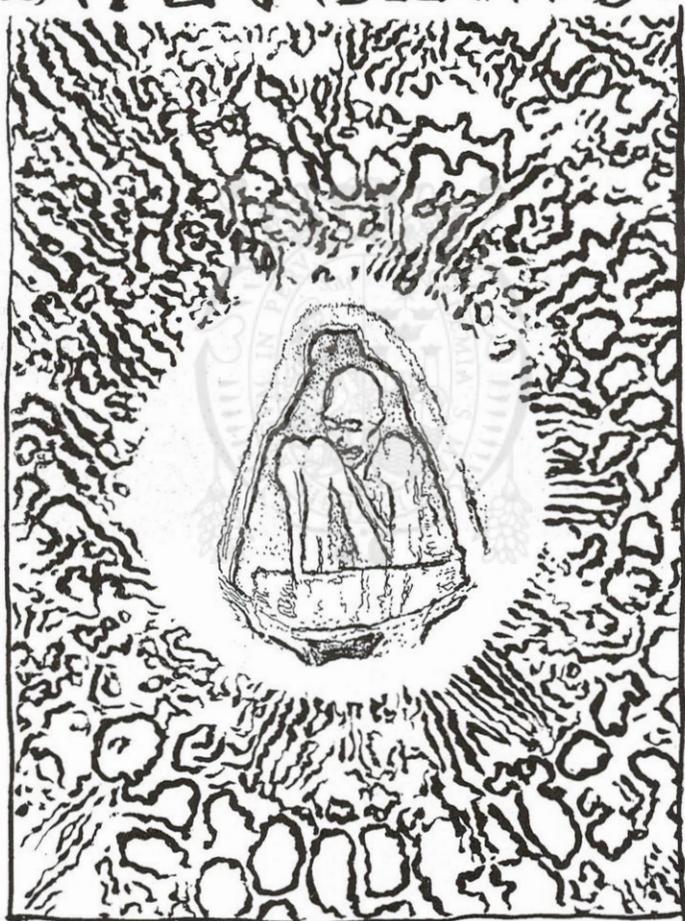


Coros de la piedra

as & Zs

Universidad de León de León de España
Universidad de León de León de España

MURIO' TODO EL GANADO
LA PLAGA DEL GANADO



✍ Violeta BARRIENTOS

1

El ojo de cera lagrimea sinuoso ante un altar caliente. Los inciensos púrpura aroman los rezos. Las mujeres colman las butacas, sólo ellas tienen tiempo para dedicarlo a Dios. Algunas duermen como gallinas en una jaula, amodorrándose unas a otras con un murmullo entre dientes. Pequeños animalitos tiernos, de ellos es el reino de los cielos.

2

Creyeron en un matrimonio temprano y feliz. Pasados los treinta, serían mercancía a punto de expirar y había que darse prisa. Novicias o novatas, imitaron una a otra cadencias a tono con un vals. Volaron, consumieron el aire de una burbuja de ilusión. Supieron de mitos y a solas leyeron de la realidad cuando el amor no coincidió con la vida. Despiertas en vela, llegaron al último capítulo y apagaron la luz.

3

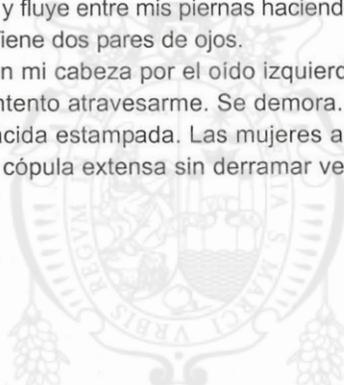
Llevan veinte años casados y duermen en camas gemelas. Han imitado sus rasgos y gestos todo ese tiempo. Desde hace mucho, sueñan con amantes pero no se atreven. Prefieren envejecer juntos viéndose a la hora de dormir, sin tiempo para hablar y menos, discutir.

4

Un hombre tiene ahora un cuerpo de mujer y provoca miradas de reojo. Ocupa un cuerpo que le fue negado, un lugar que no existe: ser una de tantas y usar lápiz labial.

Anna PINOTTI

Las mujeres araña, tienen un hilo incoloro que les sale de la cola del medio.
Viven 24 horas inmóviles. En el afán de ovillo pueden tejer por años.
Las telas más complejas durante la noche despiden un pigmento sexual de las glándulas
mamarias. Es cuestión de segundos, de piel, cuanto más contacto más contagio.
Mi cuerpo no se resiste.
La panza de la araña es suave y fluye entre mis piernas haciendo nudos, llega a la lengua la
chupa, la mastica, me suelta. Tiene dos pares de ojos.
Trata rápidamente de entrar en mi cabeza por el oído izquierdo
y ha logrado en su segundo intento atravesarme. Se demora.
En cada paso deja una gota ácida estampada. Las mujeres araña se montan
una encima de la otra en una cópula extensa sin derramar veneno alguno hasta el final
y se mueren.



Heracles

 **Nehemías VEGA**

¡Oh Onfale!

He cubierto tus senos con las arenas de Lidia
y he soñado con hidras
en el duro sueño de tu brazo.

Tras las bronceas lanzas
y las temibles flechas
que intimidan el cielo
he venido a caer vencido
como un casto borrego en tu lecho.
Tus ojos han sido más feroces
que las fauces del león de Nemea
y la triple cabeza de Cerbero.

Me he negado a la libertad
como un inquieto niño
que no se despega del seno materno.

Sobre tu piel he dibujado una constelación
que he sellado con fieras caricias
en la suave felpa de tu vientre.

La lluvia me ha dicho que te he de dejar
un día en que vuelva a mí la cordura,
mi lasciva reina de Meonia.

Medusa

El hijo de la lluvia dorada
ha venido a las negras sombras
en busca de mi fatal belleza.

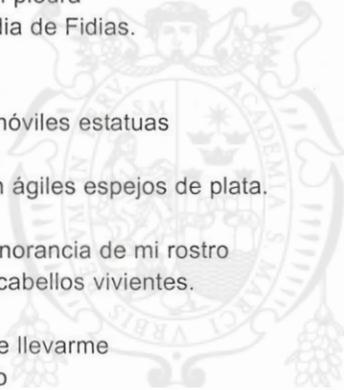
En mis ojos no encontrará
más que la dureza del mármol
y el tibio brillo del cuarzo.
Su sangre se tornará en piedra
y su rostro será la envidia de Fidias.

Si supiera cuán terrible
es ser la pastora de inmóviles estatuas
si supiera cuán horrible
es no poder mirarme en ágiles espejos de plata.

Llevo por condena la ignorancia de mi rostro
apresado por temibles cabellos vivientes.

Sé que Atenea habrá de llevarme
en su bronceo escudo
su nobleza es más poderosa
que mi trágica mirada.

¡Oh insigne hijo de la lluvia de oro
tú tampoco podrás mirarme
como miras a Andrómeda!



MOBY DICK MARÍN (QEPD) VE SUS GRASAS COMO PAÍSES FLOTANDO

 Raúl ZURITA

Y a mí me apodaban la ballena muerta

Ballena Richard, N: en
2666, pg. 1129

Pero sólo a mí me apodaban la ballena
muerta

Ballena Leppe, C: en
2666, pg. 1130

Y las rompientes de nuestras grasas
caían como varadas ballenas muertas

Ballena Marín, G: *La
olla muerta* (en 2666,
pgs. 1131, 1132 y ss)

Entonces como si fuera una inmensa ballena muerta
flotando el Pacífico vio flotar de nuevo el cielo sobre
sus abismos

Brillante negro como si una ola muerta lo depositara
en la inmensidad de esos vacíos más allá preñando el
vientre del océano

Como si un arremolinado horizonte suspendiera todo este
mundo en el otro lado del mar donde las amuralladas olas
se abren y nosotros miramos los países flotar igual que
cardúmenes de ballenas negras varadas entre las
rompientes muertas chorreantes como una enorme
grasa negra que se derrumbara temblando sobre la playa

ANTONIONI, FELLINI FEDERICO, VISCONTI FILMAN LOS PAÍSES MUERTOS

Pero a ti ni de presunta te pescaban
merluza culeada

- *Fellini Federico mira caer la
última nieve sobre los Andes*

Ma tu chi sei?

- *Visconti Luchino ve nevar los
últimos países sobre los Andes*

Pero a ti ni por presunta te pescaban
merluza culeada

- *Antonioni Michelangelo oye la
última lluvia mojar los países
sobre los Andes*

Entonces llovieron los países muertos enteros de
nieve mojados como un film blanqueándose sobre
las rompientes

En el centro del mar dibujando los galpones de los
países muertos igual que dos flores girando entre las
separadas aguas

Entre las rompientes que continuaban abriéndose como
si una nueva llanura cubierta de flores se tendiera hacia
adelante y nos mostrara como nevadas flores muertas
filmadas en el centro del mar allí donde los países
muertos nievan y somos nosotros filmando la última nevada
alba tendida esfumándose sobre los Andes

Y EN LA VENTANA EL ROSTRO DE TU MADRE GRITÁNDOLE A DIOS QUE TE PERDONE

Y como si él mismo fuera la mala
cueva el ex poeta se
pajeaba llorando conmigo los países

Ma chi sei?

Y la bandera la izamos en el diente
de abajo del pitucacho Uribe,
no nos fuera a hoxiconear con la patria

Ma chi sei?

Y arriba, como costra y sangre,
la cara asomada de tu madre
Zurita rogándole a Dios que te perdone

Ma chi sei?

Del lapidado mar al mar y entonces como si otra piel
les pasara rozando el viento ondeaba tocándoles el polvo
muerto de las bocas

Casi inaudible como si todos pidieran por nosotros un
último vuelo yertos desmembrados soplándonos para
arriba los rotos párpados

Escuchando entre el bramido de las olas a los hombres que
pasaban mirando sus países muertos con las pupilas
alzándoseles hacia el contrahecho cielo allí donde los
Andes giran y tú ves girar el rostro de tu madre sobre los
balcones de costra y sangre de las montañas arriba
asomada gritándole al viento que ni Cristo nos perdone

Y TODOS VIERON ENTONCES LOS PAÍSES MUERTOS

Pero en el corazón
ninguna cruz falta

Mi corazón
es el país más devastado

Raúl Zurita: 2666

Entonces todos vieron los ennichados países venírseles
encima mientras el mar se iba curvando y las inmensas
olas caían barriéndoles los acantilados de sus lápidas
altas enteras rayadas como dos filas de cordilleras
escritas para siempre en el océano de estas desgracias

Como barcos toda la vida se nos fue borrando
entonces en el mar de esas desdichas

Leyendo las palabras que el dolor y la locura
escribieron en las lápidas de esos cementerios
rodeados de mar como montes tapándonos

Mirándonos por si algo de nuestro aliento se nos
había quedado pegado en los aires que nos
ensancharon una vez las narices Y las olas
estallaban recortando las enlutadas montañas

Las enlutadas playas la patria que buscamos llorando
cuando se nos cortó el hálito en las gargantas y eran
nuestras propias sombras buscándonos en el corazón
devastado de las aguas Sus corazones son el país más
devastado y fue como si todos los países nos miraran
gritando roídos muertos alzándose frente a nosotros

EL NUEVO ESTRECHO

Y entonces vimos abrirse el nuevo
estrecho del mar, aún oscuro
como una hendidura invitándonos

Entonces como un mar abriéndose en el mar el cielo
se desprendió del horizonte y la rajada visión del cielo
elevándose nos mostraban los restos desentumiéndose
sobre los roqueríos aún duros lejanos como saliendo

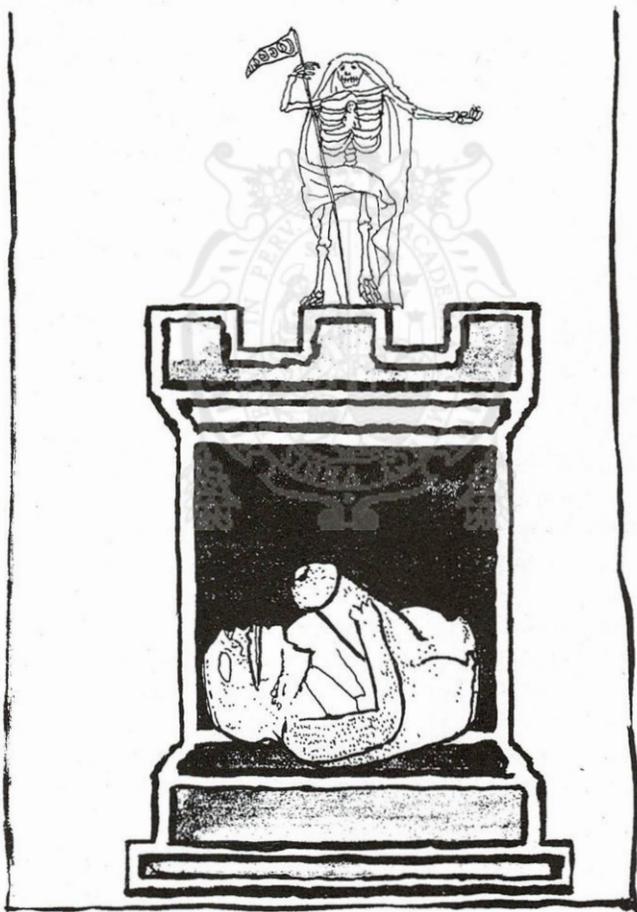
Cuando el cielo despegándose del Pacífico nos
mostró una nueva playa desentumiéndonos en los
roqueríos

Mostrándonos los duros años que regresaron
cuando se nos derrumbó la vida y era el sueño
esta vida derrumbándose

Cuando el sueño de la nueva vida nos trace el
el amor esculpido sobre el cielo y el cielo nos
muestre los nuevos países emergiendo del mar como
pájaros elevándose en los vientos

Devolviéndose al aire a las llanuras que las rompientes
tiraban contra el horizonte cuando se abrió el nuevo
estrecho y era el tajo del Pacífico abriéndose en el cielo
Levitarán los países sobre el cielo y los ojos se nos
romperán mirándolos decimos nosotros avanzando por
el nuevo paso del mar todavía pegados amaneciendo

LAS CENIZAS DEL HORNO LA PLAGA DE ÚLCERAS



PACIENTES

 **Ricardo Sumalavia**

Eran casi las diez de la mañana y él caminaba inquieto por la sala de su casa, con las manos dentro de los bolsillos de su bata de dormir. Se comportaba así cuando su esposa tardaba en salir para realizar las compras del día en el supermercado. Únicamente sabiéndose solo en casa se atrevía a coger un libro, ir hasta su sillón de forro azul, sentarse y empezar a leer. En realidad, no siempre fue así. Esa rutina llevaba poco tiempo. Antes, casi durante treinta años, a esa misma hora del día, él solía encontrarse en su despacho de la facultad, leyendo con deleite, tomando apuntes, preparando alguna clase, quizás atendiendo la conversación con alguno de sus estudiantes más destacados o simplemente viendo desde su ventana pasar a todos esos otros jóvenes que cada año le eran más indiferentes.

Ahora era distinto. El severo problema en sus cuerdas vocales le obligó a decidirse por dejar el trabajo en la universidad. Ya no podía hablar. Aunque el médico, su esposa, su hija (secundada por su yerno) y algunos colegas le explicaron con claridad que su afonía permanente no lo imposibilitaba de realizar otras labores desde su despacho, él resolvió jubilarse y encerrarse en casa. En reiteradas oportunidades una que otra revista especializada en su área lo invitó a colaborar con algún artículo, pero él rechazó todas estas propuestas con escuetas cartas de agradecimiento. Se negó, además, al ofrecimiento de profesor emérito que le propuso el rector de la universidad. Prefirió que sus días transcurrieran entre lecturas por las mañanas, una moderada siesta después del almuerzo, películas por circuito cerrado que había seleccionado previamente de su revista de programaciones y una sola salida a la calle: la silenciosa caminata nocturna que hacía con Lucía, su esposa, por las calles aledañas.

Al principio, el uso de una libreta fue esencial. Llenó muchas con todo tipo de pedidos e ideas que quería transmitir. Mandó a comprar docenas de pequeñas libretas creyendo que éstas se colmarían cuando recibiera las visitas de sus antiguos compañe-

ros de trabajo. Sin embargo, los primeros visitantes al parecer no lograron adaptarse a aquella nueva forma de comunicarse con él. Los silencios mientras aguardaban que su amigo escribiera alguna respuesta terminaban por angustiarlos. Por otro lado, frente a ellos veían a un hombre que, salvo el problema de la afonía, todavía mantenía todas sus fuerzas y demás capacidades. No hallaban una real diferencia con ellos y los abataba pensar que pronto podrían estar como él. Paulatinamente las visitas mermaron y los pocos que iban a casa, especialmente los familiares, no se dirigían a él. Les bastaba con saludarlo, comentar lo bien que lo veían y, cuando él se marchaba a algún otro ambiente de la casa, preguntarle a su esposa por su verdadero estado de salud. Así se forjó su nueva rutina y sus anotaciones prácticamente no tuvieron otro destinatario más que él. A ello se agrega que su hija ya no estaba en casa, pues se había casado y su segundo embarazo había concentrado toda la atención familiar, y su esposa ya no requirió mucho de sus notas porque aprendió rápidamente a interpretar los gestos y movimientos de mano de su marido. Desarrollaron de esta manera un código personal, aunque ella le pidiera más de una vez que tomaran un curso de comunicación gestual, pero él siempre le respondió con una exagerada y desdñosa sonrisa que, incluso cuando él todavía podía hablar, significaba que no quería hacerlo.

Dieron las diez de la mañana y su esposa salió con la empleada de servicio. Si bien tenían auto, ella prefería ir a pie hasta el supermercado. Como la compra era diaria, pocas eran las bolsas que traían consigo. Él, desde la puerta de su casa, las observó atravesar el jardín posterior. Su esposa, ya en la calzada, levantó la mano y movió rápidamente los dedos, despidiéndose, sin mirarlo. Él cerró la puerta y fue directo a su sillón. Encontró el libro sobre el asiento, tal como lo había dejado el día anterior. Al leer unas cuantas páginas, creyó reconocer algunas de las ideas desarrolladas por ese autor. Avanzó unos párrafos más de su lectura y confirmó que, efectivamente, repetía las mismas afirmaciones de un investigador italiano. No podía creer semejante atrevimiento. Decidió ir a su biblioteca, en el segundo nivel, en busca del ejemplar y así poder cotejar los textos. Para él estaba claro que únicamente lo movía la curiosidad, ya que, de comprobar el plagio, allí terminaría todo. No se le antojaba hacer ninguna denuncia. Venía pensando en esto cuando, antes de llegar a las escaleras, cogió el lapicero que se hallaba junto al teléfono. Lo hizo llevado por un impulso, puesto que no era necesario; traía el propio en el bolsillo de la bata de dormir. Sin embargo, apenas lo sostuvo, el teléfono empezó a sonar. El súbito timbrazo le hizo soltar el lapicero y levantar la bocina para evitar que continuara sonando. Sólo entonces, con el teléfono en la mano, sosteniéndolo como quien tuviera una prenda sucia entre los dedos, alejándolo de sí, recordó que él no podía atender esa ni cualquier otra llamada. Cuando quedaba solo en casa, era usual que su esposa encendiera la contestadora. Vio hacia la máquina, aquella caja negra llena de botones, y la intermitente luz roja le indicó que sí había sido activada, pero, una vez descolgado el teléfono, no servía de nada. «¿Lucía?», escuchó claramente, a pesar de tener el aparato a cierta distancia. «¿Lucía?», insistía la voz al otro lado. Mientras acercaba lentamente el teléfono

a su oído, el nombre de su esposa fue repetido reiteradas veces. «¿Lucía, eres tú ¡Contesta!» Pudo distinguir la voz de su yerno. Con torpeza, nervioso, metió la otra mano al bolsillo de su bata y empezó a rasguñar el lomo de su libreta. Luego tragó saliva y, en un esforzado intento, consiguió emitir un sonido breve, ridículo, que le produjo un terrible dolor en la garganta. «¿Don Braulio?...Don Braulio, escuche. Quédese tranquilo»—su yerno habló muy lentamente, espaciando cada sílaba—. «Acabo de traer a Carla a la clínica. Ya tiene los dolores de parto. Ella está bien. Me dicen que quizás en una hora nazca el niño. Venga con Lucía... Don Braulio, ya nace el príncipe. Aquí los esperamos». La llamada concluyó y él aún permanecía con el teléfono en la mano. Intentaba fijar sus pensamientos y éstos se entrelazaban caprichosamente. Se preguntó una vez más por qué su yerno tuteaba a su esposa y a él no, en qué momento se les ocurrió llamar «príncipe» a su primer nieto, por qué tuvo que hablarle tan despacio, ¿acaso creía que sufría de algún retardo mental? Se dijo que lo más conveniente era cambiarse de ropa, buscar las llaves del auto y esperar a que regresara su esposa. Pero antes sacó su libreta y anotó: «Nace mi nieto».

Cuando ella regresó, se sorprendió al ver las puertas de la cochera y a su marido parado junto al auto. Él, adivinando la reacción de su esposa, con sus dos manos le hizo la señal que significaba que todo estaba bien. Pero no sirvió de nada. Ella abandonó la bolsa en el piso y corrió hacia él. La muchacha de servicio, en cambio, se quedó inmóvil sobre la calzada, con una expresión vacía. Su mujer llegó hasta él y le hizo muchas preguntas. Ella hablaba mientras le sujetaba de los brazos y le observaba con detenimiento, buscando la huella de algún accidente. Para evitar más demoras, él sacó su libreta y le mostró la página con su última anotación. Ella leyó e inmediatamente empezó a reír con nerviosismo. Se llevó una mano a la cabeza y continuó riendo. Él no supo qué hacer. Quizás, como él, se sentía ridícula ante la evidencia de ser abuela por primera vez. Todas las parejas de amigos de su edad tenían tres o cuatro nietos mayores. Pero ellos no. Tardaron en decidirse a tener hijos y, cuando nació Carla, la idea de tener nietos les pareció todavía más remota. No se dieron razones para esto último, pero así lo habían asumido. Y ahora su esposa no paraba de reír y él se estaba preocupando.

Con un movimiento de manos llamó a la muchacha de servicio. Ésta se acercó muy despacio, sin comprender absolutamente nada. Él insistió con sus manos para que la muchacha se apresurase. Al tenerla cerca, también le enseñó lo escrito en su libreta y le anotó más abajo que llamara por teléfono al doctor Suárez, le contara sobre el estado de su esposa y le pidiera algo para tranquilizarla. La muchacha asintió y entró a la casa por la cochera, llevándose la libreta y las bolsas con las compras. Él abrazó a su esposa y le acarició el cabello. Ella comenzó entonces a hipar y sus risas se entrecortaron, dificultándole la respiración y agitándola cada vez más. Trató de calmarla llevándose la más hacia su pecho y rodeándola con sus brazos. Por un momento pareció atenuarse la agitación y ella señaló hacia el auto, en una clara indicación de que subieran y fueran a la

clínica para ver a su hija Carla. Él negó con la cabeza y la condujo a pasos muy lentos por el estrecho espacio dentro de la cochera. Es cierto que él inicialmente aguardaba que ella condujera el auto, él no lo había hecho desde que dejó de trabajar, pero se daba cuenta de que tal como se encontraba su esposa era imposible. Lo más conveniente, pensó, era pedirle a la muchacha que llamara un taxi por teléfono. Era probable que el servicio de taxis tardara en llegar a su casa, pero en ese momento no se le ocurría una mejor solución. Daba por descartado aventurarse a la calle y coger un taxi cualquiera. No con su esposa así. De pronto, antes de que ingresaran a la cocina, vieron a la muchacha que aparecía con un vaso de agua. Dijo que el médico había recomendado que la señora Lucy tomara uno de sus calmantes ya recetados anteriormente por él. Al decir esto abrió la otra mano y mostró una diminuta pastilla color rojo. Él creyó recordar esas pastillas. La vio tomar alguna de ellas cuando inició su problema con la pérdida de voz.

Beber el agua y la pastilla alivió muchísimo a su mujer. Había dejado de reírse y tan sólo le quedaba un hipo que se fue espaciando a medida que se aletargaba su cuerpo.

—Vamos a ver a nuestra hija— dijo su esposa en un tono pausado, pero resuelto. — Ahora.

Él la encaminó de nuevo hacia el auto. Sabía que ella no tendría intenciones de aguardar un taxi. Con un movimiento de cejas que él hizo, la muchacha entendió que debía ayudar a sentar a la mujer en el asiento del copiloto. Después de ubicarla, ella le colocó el cinturón de seguridad a la señora y de inmediato fue hasta las puertas de la cochera y las abrió de par en par. Entretanto, él aún se acomodaba frente al volante, resoplando, repasando mentalmente todo el procedimiento antes de introducir la llave y encender el motor.

—Vamos— oyó decir a su mujer.

Al avanzar los primeros metros, creyó que estaba exagerando en su temor a conducir nuevamente. No tendría por qué ser tan diferente de antes de la enfermedad. ¿Acaso se le habían atrofiado sus demás sentidos? Esbozó una sonrisa al recordar la expresión de alarma en el rostro de la muchacha de servicio cuando salió de la cochera y enfiló hacia la calle. Miró hacia su esposa y ella permanecía impávida, sin risas nerviosas ni hipo. «Mejor así», pensó él. Al llegar a la segunda calle notó que estaba yendo muy despacio, a menor velocidad que la de un aprendiz. Aceleró. En unos momentos se sumó al ritmo de los demás autos. Que éstos aparecieran en gran cantidad cuando tomó la avenida lo puso algo inquieto. Sus brazos se pusieron más rígidos. Él sabía que no era recomendable esa reacción, pero no la podía evitar. Pensó que era más conveniente tomar una ruta alterna,

con menos autos, así tuviera que detenerse ante más semáforos. Al doblar a la derecha bajó bruscamente la velocidad y se olvidó de encender las luces direccionales. Tan sólo hacerlo le reveló el grave error que había cometido. En fracciones de segundo tomó de la mano a su esposa y esperó el golpe.

En efecto, otro auto les dio un topetazo en la parte trasera. Él y su esposa fueron sacudidos por el impacto, pero éste no fue tan severo como él presumió. Una rápida mirada dentro de su auto le confirmó que no hubo daños y su mujer, aunque con una palidez extrema y sin darse clara cuenta de lo que pasó, se encontraba bien. Maquinalmente se desabrochó el cinturón de seguridad y salió del auto. Una vez fuera, le fue a cada instante más dificultoso mover la cabeza hacia los lados. Y el dolor en el cuello fue en aumento cuando, al girar todo el cuerpo hacia la parte trasera del auto, vio venir hasta él a un sujeto iracundo. Creyó que éste iba a pasar sobre él, que lo iba a arrollar, que las recriminaciones tenían que ir dirigidas hacia otro.

El hombre se detuvo frente a él y empezó a insultarlo. Cada grito que daba iba acompañado de una fuerte palmada sobre el techo del auto. Le increpaba por su error y le exigía que le entregue sus documentos. Él se llevó las manos a los bolsillos, pero no buscando sus documentos, sino su libreta. No la tenía. La muchacha del servicio se había quedado con ella. Se inclinó ligeramente para ver a su esposa, pero ésta había vuelto a su impasibilidad debido al calmante que tomó. «Cuando le pase el efecto de la pastilla le dolerá todo el cuerpo», se dijo. Otro sonoro golpe en el techo de su auto lo obligó a erguirse de inmediato y mirar hacia el hombre. «¿Cómo comunicarse con este conductor enardecido?», se preguntó. Ni siquiera tenía un lapicero a la mano. ¿Y qué hubiera hecho con uno? ¿Le pediría un trozo de papel a ese sujeto que parecía incapaz de aceptar explicaciones?

Lo golpeó. Él le dio un puñetazo al conductor. Éste había vuelto a gritarle y a levantar la mano para dirigirla hacia el auto, pero fue en ese preciso momento que concentró su fuerza en el brazo y le descargó el puño en la mandíbula. Incluso después de haberlo hecho y ver al conductor caído, sujetándose el rostro con sus dos manos, no podía creerlo. Miró hacia los alrededores buscando absurdamente a alguien para que le confirmara lo que acababa de hacer. No hubo transeúntes y ningún otro auto se detuvo. El conductor continuó tirado en el suelo. De pronto decidió subir a su auto y, al tratar de girar la manija de la portezuela, descubrió que aún tenía el puño cerrado. Trató de serenarse, pero le costaba demasiado. Una vez dentro, encendió el auto y se alejó del lugar lo más rápido que pudo. Su mujer lo observaba con una mirada ida. Él, sin dejar de mirar hacia delante, abrió la boca y se imaginó diciendo «vamos a ver a nuestra hija», pero su esposa, en su letargo, creyó que su marido daba un prolongado grito.

SOBRE TODA LA HIERBA DEL CAMPO
LA PLAGA DE GRANIZO

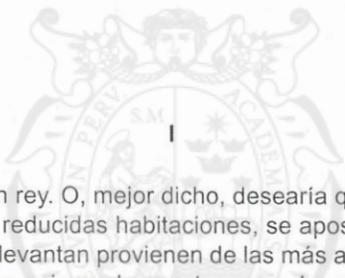


EL SEGUNDO REINO

✍ Johnny Zevallos

Y cantaré de aquel segundo reino
donde el humano espíritu se purga
y de subir al cielo se hace digno.

(Dante, *Divina Comedia*)



Mi nombre es el de un rey. O, mejor dicho, desearía que así se entienda. Mi castillo, constituido por túneles y reducidas habitaciones, se aposenta sobre colinas y despeñaderos. Las piedras que lo levantan provienen de las más alejadas tierras, a tal extremo que me permito dudar de que quienes lo construyeron deseen volver hasta ellas. Me he visto forzado, en más de una ocasión, en recordar a mis siervos su deber para conmigo: satisfacer mi necesidad de continuar su edificación. De otro lado, las ropas que guardan la lozania de mi cuerpo varían desde la más fina seda (traída de la lejana China) hasta el más delicado cuero. Así por ejemplo, mi cinturón, como los zapatos, está elaborado con la finura de la piel del reno; mientras que delicados encajes me ayudan a cubrir el torso. Ni el más extenso horizonte puede abarcar la amplitud de mi reino. Hay quienes sospechan, sin embargo, de que todo esto sea mío.

Aún recuerdo el día en que fui conducido, entre prendas y ramas de árboles sobre el suelo, al centro de la ciudad con el propósito de que allí se me coronase monarca. Nada en el mundo me satisfizo tanto como ver a mis enemigos expresar su protesta cuando ceñí la corona sobre mi cabeza. Me he tomado el trabajo de contar, uno a uno, los días que han pasado desde ese magno acontecimiento. Debo admitir, empero, que no me ha servido de gran ayuda el reloj de arena que me obsequiara, cuarenta años ya, una hechicera cuyo nombre me es difícil recordar en este momento. Y no es que no supiera leer la caída de la arena, sino que tras haberse vaciado el contenido del reloj, siempre se me olvidaba invertirlo.

De los campos y viviendas que constituyen la extensión de mi dominio, tengo poco que decir. Apenas puede indicarse, en la absorta mirada de cualquier extranjero, albergues de piedra —las mismas que eran extraídas de cualquier rincón cercano, pues siendo yo su Señor pude construir mi palacio con las piedras más exquisitas—, cubiertos de tejas rojas; alguna cabaña de madera; y, desde luego, un templo donde acudieran mis vasallos más píos.

Antes bien, ruego se me permita ahondar en las virtudes de mi castillo, pues, como podrá notarse, es lo que mejor conozco en todo el feudo. No hay quien recele de su magnificencia: cuenta con una alta torre de sesenta pies de alto, la cual ha sido, por mucho tiempo, refugio y recinto de devoción para mis iluminadas peticiones. Los muros que cercan esta fortificación y dividen las habitaciones —como ya mencioné— están erigidos por finos y sólidos granitos. De igual forma puede decirse de la esbelta torre, la misma que cuenta con una angosta escalera, circundándola en todo su perímetro. Largos y oscuros corredores distribuyen a no menos espaciosos aposentos. Aquellos que los conocen, exageran comparándolos con cuchitriles. En ciertas horas del día, aún disfruto de mis paseos por estos pasadizos; aunque ya no se me permite iluminar mis rastros con candelabros, ni mucho menos ser escoltado por centinelas. La gracia de la luz diurna no es virtud en el alcázar, de tal forma que los vanos apenas pueden percibirse.

Hay, sin embargo, en todo este gran recinto, un espacio particular para mí; el mismo que he optado por nombrar «El Purgatorio». Si bien, por su forma, no se distancia del resto del palacio, su diseño es especial. Se encuentra en el centro de la fortificación, de tal manera que, desde cualquier punto de ésta, es posible llegar a tan estimada estancia. Su forma es circular y, a decir verdad, el área no es muy extensa; apenas pueden contarse treinta pasos en todo su diámetro (término que prefieren usar los geómetras). Cuatro sólidas puertas de madera, de seis pies de largo y ocho pulgadas de espesor, permiten ingresar al recinto con toda comodidad. Me permití acondicionar una cúpula en el techo del mismo, con la finalidad de exhibir una lumbre desde la cual pudiera observar, sin ser visto, todo lo que aconteciera dentro.

Pero, ¿cuál es la utilidad de dicho espacio dentro de la extensa fortificación? En primer lugar, debo aclarar que el término «Purgatorio» no encierra ninguna vinculación religiosa. Todo lo contrario; si bien me deleita dicho nombre, ello se debe a la simple razón de que quienes allí ingresaran, debían pronunciar sus últimas palabras. Espero que no se me considere un monstruo por lo último que he dicho, pues sólo lo he hecho para mantener la tranquilidad en mi reino. Dudo que otro hombre cuide a tal extremo su hogar como lo hacía yo con el mío.

Pues bien, cabría añadir que los castigos ofrecidos en «El Purgatorio» no eran tan crueles, pues siempre he otorgado a los acusados el beneficio de un proceso. De hecho,

creo impertinente referir, por cierto, que mi condición de soberano siempre me ha otorgado la facultad de promulgar edictos indicando quiénes eran admitidos al mismo. Para el cumplimiento de este fin no me han faltado jueces ni alguaciles en el seguimiento y consumación de las penas. Dichas penalidades, causas de tales sentencias, eran como siguen:

- 1) Incredulidad en la estirpe real.
- 2) Bigamia.
- 3) Hechicería.
- 4) Adivinación.

Aborrezco las dos últimas, protervas prácticas femeninas, por su semejanza con costumbres ajenas a mis mandamientos. Dicho desprecio no procede de maldad alguna; pues, en realidad, nada ha tenido más significación para mí que disuadir a mis siervos de falsos funcionarios. Los pasquines que he tenido a bien distribuir, así lo confirman. Muchos son los que, presentándose con la consigna «Muerte al tirano», han pretendido reclamar la unción de un «verdadero» rey. Me permito indicar, sin embargo, que siempre he obrado con buena fe; que no quepa la menor duda. Jamás conduje a alguien al «Purgatorio»; si alguna vez entraron allí, es porque se condenaron a sí mismos.

Debo advertir, no obstante, la permanente apertura del alcázar. Lo mismo puede decirse de las cuatro puertas. Aquí sólo encontrará paz el que realmente la ansíe. Sean bienvenidos los crédulos; los que nunca desconfiaron de mí. Oigan bien lo que les digo: ¡Soy el supremo monarca!, y lo seré siempre.

Sucedió apenas unos minutos, cuando llevamos a los rebeldes a la hoguera. Cerca de los despeñaderos, Señor. Sabían que iríamos para allá; no cabe duda. Arremetieron el lugar repentinamente. Eran cientos de villanos, casi todo el feudo. Hablaban, entre ellos, que el «Purgatorio» sería asaltado. Las piedras y los palos no dejaban de caer; sólo unos cuantos conseguimos huir. No juro en vano, mi Señor; fue así como sucedió. Se trata de un motín, sin duda; una revuelta. Todos se han unido en el pueblo. ¿Que qué hacía yo ahí? Tenía que dictar las sentencias; los procesados se negaban a seguir reconociéndolo como rey.

Los ojos parecían escapar de sus órbitas. Sudaba; sudaba gotas enteras. Sus manos apenas podían asirse a los costados del reclinatorio. La sangre irrigaba aceleradamente su cuerpo; mientras que las constantes palpitaciones del corazón le embestían el pecho. Había perdido la conciencia, producto de la brusquedad con que la pretina arremetía su garganta; incesantes arcadas, a la vez, le originaban terribles ardores en el estómago. Era como si no tuviera voluntad propia.

¿Que cómo estaban armados? Portaban lanzas y palos; otros, creo que tridentes. Eligieron el crepúsculo para tomarnos por sorpresa, Majestad. Ya deben estar cerca. Le recuerdo que la distancia entre la villa y la fortaleza no es lo suficiente. Insisto en que son demasiados, Señor; dudo que los centinelas contengan su avance. Acérquese y contemple los alrededores: vienen con antorchas, cientos, miles, quizá. Las colinas no podrán atenuar los ataques por mucho tiempo.

La asfixia hizo que su cuerpo cediera a los sujetadores de la banquetta; las convulsiones, simultáneamente, disminuían, para ahondar en movimientos menos intensos. La saliva discurría en el interior de su garganta con dificultad. Un mal sabor de boca le regó el paladar; la sangre brotaba del interior, producto de la rotura de alguna arteria. Repentinamente, salió a borbotones, esparciéndose entre sus piernas. Durante los últimos segundos que le restaban para expirar, recordó su castillo, los corredores y los aposentos. El «Purgatorio» había desaparecido para siempre. Aunque no alcanzó a ver cómo los aldeanos derribaban los muros del recinto, lo intuía.

¿Que por qué no había soldados en el feudo? Usted dispuso que se redujera la hueste. Yo mismo no lo entiendo, Señor; todos en el pueblo se habían vuelto adeptos de su Divina Majestad. Lo reverenciaban sin titubear. A donde Su Excelencia se dirigiese, la algarabía era incontenible, ¿lo recuerda? ¡Mi Señor, han burlado la custodia del castillo! Aún podemos huir; la tropa es la suficiente. Dudo que se atrevan a asesinarlo en el camino. Están cerca, siento sus pasos sobre los corredores. ¡Ahora, quieren derribar las puertas! ¿Qué esperan que no protegen a Su Excelencia?

Para cuando entregó su alma al Altísimo, los gritos de júbilo no se hicieron esperar. Quienes sobrevivieron al enfrentamiento, se dirigieron a las murallas con la finalidad de derribarlas. Las piedras con que fue erigido el «Purgatorio», sin embargo, caían con lentitud. El recinto era lo suficientemente sólido como para soportar cualquier asalto. Entre los escombros, trozos de madera, tornillos y clavos advertían los pedazos de los instrumentos de suplicio. Del cordel, el potro y el garrote sólo restaban el recuerdo de los incesantes gemidos, sollozos y lamentos de centenares de reos. La luz ingresaba a los aposentos con mayor claridad. Regresaron por los mismos pasillos; los vieron más cortos y espaciosos. El ruido que ocasionaba la cabeza del tirano, tras golpearse con el suelo y las escalinatas, apenas se oía.

Tenues lenguas de sol se asoman sobre la fortaleza; amanecía. Cadáveres y rastros de sangre inundan el «Purgatorio». Los murmullos impiden apaciguar el tumulto; ¡cuelguen al perro!, que se callaran, ¿dónde estaban el temor y el odio contenidos por años? Varias cabezas aparecen a la vez, transpiran, miran a un lado y a otro, que mataran de una vez al desgraciado. Sobre el tablero que sirviera para la pena del potro, uno de los conspiradores coge un papel y una pluma. Pide silencio y ordena resguardar al tirano, que no lo golpearan,

estaba bien con amordazarlo. Piensa más de una vez lo que va a escribir. Consulta con uno y otro lo que tiene que anotar. Se oye más de una idea, había que deshonrarlo, ¿y si lo quemaban vivo? ¡Silencio!, ya tenía la condena perfecta. ¿Y si intercedían ante el Papa para que la apruebe? No, algo mejor aún, para que nos sometamos a su voluntad. Tenía razón, cómo iba a negarse.

III

Aprobación:

Por orden del Consejo y ante Su Santidad, el Papa, se decreta estrangular a quien trajera malos oficios e insanas obras de tortura y suplicio, el tirano rey de estas tierras. Con la aquiescencia que se otorga, se confiere toda voluntad de acción a los muchos capitanes y gente noble que victoreó en esta magna hazaña.

Por las crudelísimas acciones cometidas se le sentencia a la pena del garrote, y, no siendo la misma tan severa, dispóngase cortársele la cabeza y exponerla por tres días en el centro de la Plaza, para que todo aquel que por allí fuese, la escupiera. Luego, deberá ser enterrado sin recibir cristiana sepultura.

Licencia:

Visto el favor divino y la legítima voluntad de los suplicantes, se procede a hacer efectiva la instancia. Dios, Nuestro Señor, reciba con beneplácito dicha obra de justicia y benevolencia.

NO QUEDA COSA VERDE EN ARBOLES
LA PLAGA DE LANGOSTAS



SMISEK EN LA CASA MIRÓ

✍ Enrique Prochazka

Una vez más camino
—una vez más— por los corredores,
a través de estos salones,
de estas galerías,
en esta edificación proveniente de otro siglo.

Alain R & Alain R-G. *El año pasado en Marianske-Lazné*

¿Dónde estaban los límites? Daniel estaba muy consciente de que ni siquiera era el enamorado «oficial» de Isabel Miró: ella no permitía que la besara en público, ni siquiera que le cogiera las manos. Y de pronto quedaban a solas en Camacho o en el Inmortal o bien entraban a la oscura y semidesierta mansión paterna y todo era permitido, sólo que sin respuesta alguna de parte de la dueña. ¿Pasaba lo mismo con los demás amigos de ella? No es posible, se convencía Daniel, yo acaparo prácticamente todo su tiempo libre, ella misma dice que a estas alturas ya prefiere estar conmigo que con Mascarón de Proa, digo, con Jessy, claro que no te entiendo ni pío pero la pasamos bien.

Por sí misma, además, la casa —escenario principal de tales transformaciones— era otra aventura. Daniel la contemplaba desde la aparatosa cerca, con cierto espanto intelectual. ¿Acaso hubo un arquitecto para aquello? Y aquella desvaída ocupante... Menos que haber surgido de unos planos, parecía haberse decantado del tiempo. La mansión e Isabel se disolvían una en la otra. Cualquiera de ellas era una fruta que pedía ser pelada, trabajada con la precisión quirúrgica del viejo Smisek. A Daniel se le ofrecía el sacerdocio de esa ceremonia, de ese sacrificio alegórico en el que pueblo y pieza sacrificial eran lo mismo, un *continuum* indiferente recostado sobre uno de los sofás, bostezando a la espera del puñal sagrado, aburrída de que esa helada púa le recordase su condición de emblema. Era menos que una edificación, era apenas un estilo que había persuadido a demasiadas toneladas de piedra, ladrillo y madera a condensarse desordenadamente en

torno a sí. Smisek pronto descubrió que lo sobreexcitaban aquellos juegos conventuales, esa voluptuosidad estatuaría que recorría a su dama quieta. Ninguna conciencia habría participado de obra tan chata, tan estéril, sin dejar en el resultado huella de su paso. Lima, ciudad falta de carácter como la que más, se detenía en el muro exterior y cedía paso a una atmósfera sin nombre y aún más borrada, regida por reglas propias y desconocidas, reglas informes que Daniel intuía con un horror literario y anglosajón. Un cónclave de sujetos como Poe, Stevenson, Hammet, Bradbury, hubiera acertado en señalar la orientación de tal norma extraña y escapada de toda conciencia. Daniel había leído a la mitad de ellos y la resonancia de aquellas tétricas casas de la literatura pesaban más en su mente que las inevitables bromas en torno a los Locos Addams o a la familia Munster que Isabel había aprendido a soportar sin enojo y que Daniel acallaba en los demás cuando podía, aunque había sido él mismo quien celebró ante todos que Guarisco bautizara «Grendel» a la vieja ama de llaves de la familia Miró. (Daniel jamás confesaría que lo había hecho en pago a que Guarisco aceptara atribuirse la autoría del apodo que él había sugerido para el tremendo patrón de esa limeña Xanadú: *Ciudadano Miró*.)

La exploró lentamente. Mencionarla y darse una idea de sus partes, sin embargo, era para él un trabajo imposible. Simplemente carecía de las palabras para hacerlo: las que tenía, acomodadas en los ritmos a los que solía darse, hubieran resultado en un informe rutinario que mentiría por completo la fealdad de aquel monstruo. El hecho evidente de que encontraría las adecuadas con el paso de los meses de convivencia no elimina nuestra confusión: falta en sus cuadernos la descripción de aquella caza. Por tanto, de lo que disponemos es de esta parodia de lo que Daniel hubiera trazado en su mente hacia el final de julio... si hubiera contado con el léxico adecuado a inicios de mayo. Lo repulsivo del resultado apenas logra reflejar aquella confusión que le dio origen, su arritmia, cacofonía y desorden, la batalla barroca de sus partes, cada una pugnando por destacar sobre todas las demás y lográndolo tan sólo en su inviolable fealdad. En la semioscuridad de su centro, ningún temblor alteraba a Isabel cuando se dejaba caer en esa ataraxia erótica. Se limitaba a yacer como un gato o recostarse hasta encajar en la esquina de la habitación y entonces se miraba las uñas o tarareaba levemente, dejando hacer. Y Daniel se paseaba, observando y no comprendiendo.

Tres enormes masas de roca, mampostería y tejados se estorbaban en la fachada discorde. La mayor y central retrocedía unos metros tras las dos laterales, pero salía a retarlas con una ancha escalera de doce pasos que conducía a una solana sombría. Y, como un solista en busca del instrumento adecuado para el concierto próximo, Daniel la tocaba. Toscas, sucias, las yemas de sus dedos no terminaban de acostumbrarse a esas hipérbolas, a esas sedas dispuestas en curvas imposibles, y cardaban en su lisura. Lado a lado, dos eústilos compuestos de tres columnas cada uno elevaba un friso grecado bajo un pretil incierto, que parecía ser un balcón para un piso superior cuyas ventanas no se habían abierto en muchos años. Nunca develaban la piel blanquísima: a fines de junio, en aquella casa glaciara, tenía los dedos demasiado fríos como para que su estatua los tolerase

en sus pliegues marmóreos. La escalera atravesaba todavía un estrecho propileo, un desorden jónico de nacelas, triglifos y plintos carente no sólo de significado sino, ostensiblemente, de propósito. Ante él sólo estaban el denim, la gasa, el pima, la popelina. Y el fascinado amor de Daniel aprendía a depender de aquellas sustancias mediadoras. Central aún, una conopia embotaba la pared que descendía del último de los formeros de la bóveda vaída, cuyos desequilibrados puntales y pilastras, más que a la arquitectura, parecían corresponder a una deficiente y rupestre entibación. Él la convencía de que girara sobre sí misma, que se diera la vuelta hasta reposar de vientre sobre el sillón. Aquello remedaba las viejas formas de los templos de Antioquía tallados en la roca blanda y en cuyos irregulares frontispicios y ábsides los monjes han reproducido sin propósito partes vagamente griegas que quisieron arquitectónicas, rascando la lisa superficie de tufa. Y ella siempre hacía constar que aquello no le molestaba, sí, en la espalda, me gusta que me hagas cariño, claro que eso tampoco me fascina, pero si quieres mirar, mira. Yo no me voy a morir. Y tú no eres un maniático, ¿no? Ahora, si quieres tocar –y seguro quieres tocar, querido mío– cuidadito nomás. Tú sólo procura no hacerme cosquillas. Mmmm... Más a la izquierda... Muy arriba, un tejado sucio y enorme decapitaba una alta pared flanqueada por soportales tremendos, severos y militares de no ser por su ornamentación, que los acompañaba subiendo pesadamente dos y tres pisos. Aprendidos los límites bajos de aquella espalda, la mano de Daniel los trasgredía sin interdicción alguna y pesaba sobre el hueso sacro de ella, presionando su pubis hacia los cojines, una y otra vez, y subía a acariciar su espalda y acopaba un beso en el remolino de su nuca perfumada. Nada interrumpía el hastial desde el jardín hasta el ábside, a doce, trece metros de altura, salvo un nicho amplio y poco profundo, adintelado, sus puntales otra vez recargados de grecas y filetes. En los días sucesivos, la investigación se concentraba sobre una pantorrilla, luego sobre la otra, y dirigía la sangre de aquellas piernas delgadas hasta convertirla en un cálido oleaje que necesariamente tendría que romper en algún punto bajo los prietos fondillos del bluejean, donde convergían todas las costuras. Qué habría contenido aquel chato nicho. Era insospechable. No era un balcón tapiado ni el excesivo marco de un altorrelieve. Era un simple nicho fastuoso que miraba al jardín, el ojo ciego de un desnarigado ciclope de ladrillo. No podía ser, pensaba Daniel, no puede ser que ella no sepa lo que trato de hacer. No tenía manos: era *materia operata*, nunca *materia operans*. Daniel se sentía ignorado y solo; la exploración no parecía tener interés en explorarlo. Tanta ignorancia es imposible: por lo tanto, dedujo, ella se aprovecha, me usa para lograr algo que no se atreve a hacer por sí misma.

El vestíbulo se extendía recto hasta el fondo, prolongado en un pasillo siempre igual a sí mismo por más vueltas que diera en su intento de perderlo. Era eso, sin duda: había la intención de confundirlo a partir de la evidente total falta de cualquier intención. Y en el instante en que esta idea se le hacía patente ella se ponía de pie, alisaba sus ropas y decía bueno, querido mío, ya tengo que estudiar. Lo dejaba pasar, fingía con toda educación que no lo había hecho, lo echaba con un beso desvaído, y lo volvía a recibir dos días más tarde, a un salón más recogido. En el interior, Daniel no sabía si aborrecer o temer la autoridad del silencio impuesto por las gruesas y omnipresentes alfombras que

odiaban cualquier ruido, y la pesada decoración recargada de ornamentos, guirnaldas, florituras que parecían recién muertas, y ese único pasillo interminable repetido en mil espejos, que conducía entre lámparas con flores de bronce, repisas con flores de yeso y artesonados con flores de ébano a un número indeterminado de desiertas salas idénticas donde había, al fondo, un idéntico piano esquinado. Cuando estaba presente, Grendel no lo dejaba explorar gran cosa, por más de que él fingiera estudiar la firma del autor de este óleo o de aquel grabado perturbado por un marco enorme y muerto.

Una de las salas era fácilmente distinguible de otra porque en ésta, sobre el piano, se ocupaba un metrónomo. Fue tal vez allí entre los puntales, al lado de un trébede de hierro, cuando Daniel la mandó girar y ella lo hizo con una languidez nueva, que se aproximaba al temblor. Era cierto que el color del papel tapiz era diferente, que allá faltaba esta mesa, que los facistoles de la sala del metrónomo carecían de las tanagras horribles que perjudicaban las demás salas; pero Daniel llamaba a ésta la sala del metrónomo. Un muslo giró más que el cuerpo y quizá ofreció más la calidez de su cara interna y menos el directo fémur. Era extraña aquella desviación de la norma. Usualmente, cada ojiva sobrealzada nacía de dos sálmeres: aquí sólo había uno, y una columnata. Sentado sobre un banco Daniel estudió el caso sin dejar de acariciar la cadera correspondiente, buscando hacia atrás el límite de sus durezas óseas y el amistoso inicio de otra curva bien conocida.

Se llegaba a la sala del metrónomo, superada la casualidad, a través de un pasillo que exhibía, como una bahía al lado derecho, un oratorio elevado, desprovisto de sacralidad y limitado a un carácter ornamental. Distante allá arriba, Isabel parecía suspirar, pero bien podrían ser otra vez bostezos. Una mano se atrevió a acopar el magro seno izquierdo, que se oprimía contra la pilastra. Se detuvo en las archivoltas, en los curvos sofitos. Ella no lo interrumpió. Las fallebas de las dos únicas ventanas remedaban hojas de parra; los goznes estaban soldados. Pese a la exploración incesante de las semanas pasadas, persistían puntuales vacíos en el mapa. El lugar estaba repleto de íconos, crucifijos, más tanagras, reclinatorios que estorbaban el paso, afilados garabatos de hierro que parecían salidos de un documental acerca de la Inquisición, otro trébede arrumado entre dos anchos estípites que levantaban una sobrepuerta de nogal trabajada por generaciones de comején, y memorables olieras de misa suspendidas de unos modillones grotescos en los puntos más apropiados para golpear la cabeza de quienes, como ellos, intentaran esconder sus apetitos en el inciensado ambiente estorbado por satenes y colgajos. Nada bajo las telas bien conocidas señalaba el lugar del pezón, ninguna dureza, ningún cambio de textura, nada. Isabel no tenía sustancias eréctiles, no tenía sexo. En el amplio y oscuro pasadizo que conducía del salón principal al de los techos recamados, cuatro armaduras españolas, emparejadas de a dos, se helaban sobre plintos a cada lado de la alfombra envejecida. Cierta vez, en los primeros días de su exploración, Daniel volvió a ese pasadizo en cuanto Grendel lo dejó a solas, para investigar más prolijamente uno de esos impresionantes maniqués de lata. Era sólo una deliciosa muñeca esmaltada, hecha para ser mirada,

para modelar ropa interior, para ser lucida de noche en una discoteca exclusiva. En efecto, ella jamás lo miraba durante esas rondas intensas. Sus hermosos ojos se perdían en lo ajeno: más frecuentemente en libros y cuadernos que en ensoñaciones y languideces que Daniel hubiera aceptado mejor. Ya se había detenido antes ante la que llevaba una gran espada, que fue lo primero que le llamó la atención; los dos sujetos con adarga del extremo opuesto le parecían soldaditos de plomo a escala natural. No había duda, pensaba de sí mismo Daniel: lo suyo era fetichismo, en el mejor de los casos necrofilia. Y seguía investigando, buscando siempre sus ojos y no encontrándolos nunca. La armadura más interesante era la que abría el pasadizo a la izquierda, frente a la de la espada. La ferretería era en ésta más elaborada, pues incluía todo tipo de púas de aspecto muy agresivo. Nunca la había besado en la boca durante aquellas sesiones, hasta cierta mañana a principios de mayo o de junio, en que la gran casa estaba especialmente muerta. Aparte de un espadín y de una porra abandonada a sus pies enmallados, cruzada sobre el pecho la figura portaba una gran hacha de doble hoja. La pose y las dos armas, una lista y la otra rendida, le daban un aspecto especial. Claro que, ensayada, la combinación no era para nada insatisfactoria, y pronto fue rutina, liturgia. Desde mayo varaban en unos pocos lugares favoritos, protegidos de las miradas de Grendel y de la ostensible llegada del Ciudadano Miró.

Dentro de la armadura que portaba la segur había un maniquí. Su cabeza y rostro eran bastante de yeso, pero los ojos parecían del todo vivos. Eran horriblemente iguales a los de Isabel, y tenían también su misma mirada infinita y misteriosa, sus mismas pestañas de hilo negro, idénticas cejas casquivanas y españolas. La piel cerúlea le recordaba demasiado al rostro de ella, la curva de sus labios repetía la del yeso esmaltado. Cierta avidez, cierta hambre demasiado postergada animaba ahora a esos labios, a aquella lengua que buscaba entre los dientes de Daniel sin saber qué, y se extendía a un pubis demasiado tentado en las semanas anteriores, un hueso que había descubierto las ventajas de rendirse a un abandono inconcebible. La oscuridad favorecía esos olvidos.

No la toque, le había advertido de pronto el Ciudadano, asustándolo en la penumbra de aquel ambiente. La armazón era débil y podía caerse. Tras algunos tumbos por sillones y alfombras rodaron bajo el piano, apoyados todavía contra una de las patas, y haciéndolo vibrar mientras ellos mismos oscilaban. Isabel estaría ocupada en sus habitaciones algunos minutos más, explicó. Pero a usted le interesan las armas, según veo. Note, en el pomo de ésta, una ágata de color verde oscuro. Arriba, el metrónomo llevaba el compás de su desesperación y de su castigada censura. Prasma llamaron los griegos a esta piedra. Acompáñeme a la armería, le mostraré. Nada de piel, como siempre; sólo sus salivas en un largo beso furioso, sus carnes duras y encimadas, sus pechos abriéndose como orquídeas súbitas, sus manos desesperadas de lo conocido de sus cuerpos arropados, queriendo mucho más pero negándose por razones desconocidas y muy distintas. Éste era un focino, instrumento indostánico empleado en la domesticación de elefantes. Le hizo notar la púa en forma de guadaña, adecuada a la gruesa piel de aquellas bestias.

Nada menos que del siglo dieciséis provenía aquel escudete puado. Sus rodillas, rendidas hacía días, invitaban y atrapaban. Era una rodela, un pequeño, circular, agresivo y obsoleto mecanismo de defensa. Se les oponía con frecuencia una falárica, una lanza larga y gruesa, difícil de controlar. Doloroso sobre el hueso púbico de ella, Daniel se condenaba y se satisfacía en el cómodo y movedizo calor de la ingle que ella ofrecía sesgándola con un entusiasmo inédito. Por el contrario esta lanza corta se llamaba espontón. Le hizo ver el hierro acorazado, el cono móvil, la acerba punta inflamada. Aquí otra armadura, ésta completa. Apenas llegada a la vida, a la estatua ya se le hacía difícil respirar. Era difícil, claro, era de entenderse cargando tantas libras de metal y ofuscada la cara con las barbas apretadas por el armete. Giraron por última vez e Isabel, enseñada por borrosas y secretas soledades, conoció en ese momento que había pasado el punto tras el cual ya no sabría detenerse. El nombre correcto para esa pieza era retaco, una escopeta corta, como podía ver ¿cómo se llamaba? Sí, Daniel, usted perdone. Estaba cargada la última vez. Pesadas esferillas de plomo. De modo que rendida a lo inevitable puso sus caderas a insistir en ese acto sexual fingido que se constreñía a los ademanes exteriores, a ese prodigio de beso que tomaba todo el cuerpo de ambos. La última pieza era un ribadoquín, una antigua cerbatana a pólvora que impulsaba un dardo que, bueno, ya usted se podía imaginar. Entonces empezó el rugido.



PSICOLOGÍA

✍ Daniel Soria

A pesar de tener siete años y morirse de sueño, Rosita se levantaba a llorar todos los días de la semana a partir de las cinco y media de la mañana, menos los viernes y sábados. El llanto se iniciaba con pequeñas sacudidas como breves convulsiones y levísimos gemidos que sólo después de buen rato despertaban a su hermana; pero ella la dejaba llorar porque ya estaba acostumbrada y sabía la causa. Después de una difícil labor para asearla y ponerle el uniforme, había que tener una resolución cruel y descorazonada para casi arrastrarla por las muñecas todo el trayecto desde la puerta de su quinta –al fondo– hasta el sólido Opel de su padre. Aunque había algunos días en que el propio responsable de llevarla con violencia a la escuela zanjaba el asunto con un ya, mujer, si tanto sufre, que no vaya hoy. De modo que la cuarta parte de los días útiles del año la pasaba en casa, si bien no consideraba que había triunfado por lograr tan alto margen de ausencia, todo lo contrario: no quería ir nunca al colegio, anhelaba que un buen día volaran por los aires muros, carpetas, pizarras, tizas y hasta el último ladrillo.

Aquellos días en que no había más remedio que asistir, se pasaba la mayor parte de las horas llorando con la cabeza sobre los brazos, ante los impotentes esfuerzos de la maestra para que consiguiera el sosiego. Una de las pocas cosas que le procuraba consuelo era poner las fotos de su familia encima de la carpeta. Formaban su compañía virtual y de pronto daba para llegar a la hora de salida. A veces sus amigos la consolaban sin éxito.

–¿Por qué lloras tanto, Rosita? –preguntaba Marcelo, su compañero más cercano.

–Porque ya no voy a ver a mi papá, ni mamá, ni a mi hermana –y la emprendía con el llanto nuevamente.

–Pero ellos están en tu casa... o en el trabajo, el colegio, jugando...

—No, todos van a desaparecer si no los veo.

—Pero todos los días, cuando llegas, ¿no los encuentras?

—Sí, pero si me descuido cualquier día van a desaparecer... todos ellos, mi casa, mi calle... —y no había quién la parara con el llanto.

Tal era su certeza de la desaparición del mundo que huía de su mirada, que intentaba por todos los medios mantener los ojos abiertos cuando la bañaban, así el champú la cegara o hiciera esfuerzos denodados para que los párpados no la vencieran con su pesadez de diez de la noche.

La profesora y sus compañeros terminaron por acostumbrarse al sufrimiento de Rosita, aunque a veces tenía sus días buenos, en los que casi era una niña normal. Pero también tenía días malos, y no quedaba más remedio que llevarla al aula de su hermana mayor, un grado encima de ella, para que la calmara sentándola en su regazo. Era como si a través de la parte se apropiara del todo y por medio de Carlota recuperara a su papá, su mamá, su casa, su calle y su todo.

Por eso, cuando se anunció la participación de la escuela en un programa de tratamiento psicológico para niños con problemas, eligieron de inmediato a Rosita. Un día entró un grupo de cuatro psicólogas que se repartirían a los pequeños con problemas, siete en total. Allí, de pie, entre la primera fila de carpetas y la pizarra, estaban las cuatro, todas jóvenes, bonitas y bien vestidas, menos una, la mayor de todas, casi con la misma edad de su mamá. Una tenía un blazer cruzado sobre un encendido suéter de punto, otra llevaba una casaca de cuero y un pañuelo al cuello, y la psicóloga mayor una falda que le cubría las rodillas, zapatos con un pequeño taco y una chompa tejida a mano abierta sobre una blanquísima blusa de algodón. Asignaron a cada psicóloga un par de niños, y a Rosita le tocó la señora. Empezarían a trabajar con ellos en las horas dedicadas a formación laboral.

A pesar del miedo, las mañanas de los miércoles y viernes le era menos difícil afrontar irse de su casa, porque esos días dejaría de lado las manualidades para estar cada vez un par de horas con la señora Juana. Fue la primera persona a la que no le pareció extraño que le dijera aquello que no entendían sus compañeros que querían averiguar por qué lloraba. Ni siquiera le volvió a hacer preguntas sobre el mismo tema una vez que le hubo explicado el miedo a que el mundo de su familia se desvaneciera cada vez que lo abandonaba. Y como si no tuviera que ver una cosa con la otra, le daba hojas bulky y colores para que pintara una casa, un hombre, una mujer, un niño y finalmente a toda su familia.

Cuando le alcanzaba los objetos que usaría para la labor que le encomendaba se fijaba en sus manos, muy parecidas a las de su mamá, un poco gorditas, con pecas y usadas, no como las de otras mujeres, suaves y delicadas. No eran manos a las que sólo

hubiera que quitarles el polvo de la tiza o los microbios que le decía su mamá que estaban en todas partes: en la carpeta, las manijas de las puertas y, sobre todo, en los pasamanos de los ómnibus y el dinero; no, eran manos que lavaban platos, ropa de niños y de repente hasta fregaban pisos. Y no obstante su aspereza, eran manos que sabían pasar generosamente el calor a las suyas, que siempre estaban húmedas y frías, así se las secara en su falda gris y en el tablero de la carpeta. Claro que todos los que ponían las manos un rato sobre la carpeta la humedecían, pero sus amigos se burlaban de que su huella demorara muchísimo más en desaparecer, primero los dedos y después la palma, morosamente.

La señora Juana le cayó bien desde la primera vez, y la quiso más con cada reunión. No sabía si ella entendía todo lo que le contaba, pero parecía que nunca nada la sorprendía, y era grato hablarle y estar pintando y jugando con las cartulinas que tenían figuras en su superficie que había que ordenar o emparejar con otras. Eso sí, la señora Juana le había prevenido acerca de la verdad de lo que le comunicara; debía decir lo que sentía sin miedos. Rosita siempre trató de no engañarla. No es que fuera mentirosa, pero sabía que si se descuidaba de repente su cabeza empezaba a volar y terminaba contando cosas que no habían pasado, o que habían sucedido en su imaginación. Sólo una vez mintió, cuando tuvo que dibujar a su familia. Le puso el pelo amarillo a su mamá, porque lo tenía amarillo. Le puso el pelo amarillo a Carlota, porque así era. Se puso el pelo amarillo ella, porque era marrón pero había sido amarillo, como se lo recordaban sus fotos de muy pequeña, y le puso el pelo amarillo a su papá, aunque en verdad fuera negro, pero temía que si no se lo ponía amarillo de repente lo estaba traicionando, porque todos iban a pensar que no era su papá, y Rosita estaba segura de que sí lo era, pero para que nadie dudara, mejor que todos tuvieran el pelo amarillo, y punto. Ese día la llegó a recoger su papá, y la señora Juana lo vio. Le dio vergüenza que descubriera su mentira, pero la señora Juana nunca le dijo nada.

Quando se encontraba en el recreo con sus otros compañeros que también iban con las psicólogas, le contaban que ellas eran muy lindas, que hablaban suavemente y sus bocas y su piel olían rico, a cremas y perfumes, que nunca se molestaban y hasta llevaban chocolates en sus bolsos de cuero. Rosita no entraba en detalles, porque no quería mentir, y porque la señora Juana ya no era tan joven como para ser muy linda. Su olor estaba más próximo al talco que al de las esencias penetrantes, y además sólo le había regalado caramelos de limón, monterrico o cocorocos de perita. Decía nomás que era muy buena, que también se sentía tan suertuda como sus compañeros.

El programa duraba tres meses y ya estaba llegando al final. No había dejado de decirle señora, pero se había convertido en su amiga, a pesar de que a veces se sentía un poco mal porque le contaba cosas a la señora Juana que antes sólo había confiado a su mamá, pero apenas la veía otra vez recuperaba su amistad donde la había dejado la vez anterior. Nunca había conocido una persona adulta que pensara como ella sin dejar de ser adulta, y eso le sorprendía y le daba más ganas de verla la próxima vez. Un día le anunció que era la penúltima vez que se veían. La próxima cita se despedirían y ella le daría un regalo por haber sido una buena niña.

Ese recreo sus otros amigos estaban emocionados porque a todos les habían prometido un regalo. Rosita no sintió el mismo entusiasmo, porque imaginaba que la señora Juana les privaría de alguna sorpresa a sus hijos, que seguro los tenía, para comprarle algo a ella. A las otras psicólogas no les sería difícil comprar algo a sus chicos, porque si tenían para perfumes, carteras y casacas de cuero y blusas brillantes, no les faltaría para comprar algo caro y vistoso, reluciente como sus sonrisas y sus cabellos.

Llegó el día de la última reunión. Fue como las anteriores, y esta vez, incluso, la señora Juana fue más afectuosa. Rosita no pudo estar tranquila, porque se imaginaba que a la hora del recreo se enseñarían sus regalos y todos se enterarían de que su psicóloga no había podido comprarle algo importante. Hasta tenía ganas de decirle, antes de que le diera lo prometido, que no se preocupara, que así estaba bien, que si ya se lo había comprado mejor se lo llevara a alguno de sus pequeños. Se reprimió por temor a que de pronto se ofendiera, y al final de las dos horas la vio abrir su cartera y sacar una caja con chocolates, cada uno envuelto en un papel platinado con el dibujo de un barco, igual a aquellos con los que Colón había descubierto América, con sus enormes velas hinchadas por un viento invisible.

En el recreo vio muñecas, cochecitos para bebés, carritos de metal y otros más grandes, de plástico, con llantas enormes; hasta una casita de muñecas encontró. Enseñaban sus regalos, felices, pero Rosita se afanaba además en describir los chocolates con detalle, hablar de su sabor y la cubierta, sobre todo la cubierta, que podía guardar en un cuaderno para que las planchara y te quedaran unas lindas figuritas. De tanto insistir, sus amigos también se convencieron de que, sí, de verdad las platinas estaban muy bonitas y tú también te ganaste Rosita.

Esa noche Rosita no evitó el sueño; lo halló sin contratiempos, sin llevarle la contra a los párpados. No volvería a levantarse a las cinco y media entre llantos convulsos. Fue aprendiendo que a veces los miedos no desaparecían, que uno podía convivir con ellos, dejándose ganar un día y ganando otro. Aprendió también que los adultos necesitan ser protegidos aunque sea con la intención, el gesto o la mirada, que nadie era tan pequeño como para no evitarle a alguien el dolor. Rosita guardó el miedo y aprendió a preocuparse por los otros, a nutrirse de protegerlos. Después, cuando la llamen Rosa y vea que no puede mantener seguros a todos, que a veces ni siquiera se puede asistir a los más cercanos y queridos, volverán los miedos y el suelo será una alfombra corrediza que una mano tramposa jala para hacernos caer, pero ése es otro cuento.

Mil lenguas de distancia



as & Zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad de Zaragoza



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

Muestra bilingüe de poesía alemana contemporánea

Sección supervisada por

Frida Poma Escudero

1. POEMAS ANTOLOGADOS POR TIMO BERGER

LAS HIJAS DE FREUD

 René Hamann*

(Traducción de Susana Romano)

ella es una de las hijas de freud: educada para el
lloriqueo, la manera en que le pongo el megáfono en el oído
para que pueda escuchar mejor: p.ej. el
relamerse de mi lengua. especialmente líquidas, sus
piernas se angulan como un eje ante
la cercanía del establecimiento. ella es una de
de las hijas de jung: lejos de todo egocentrismo
escucha y escucha y no para de conovernos
en medio de montones de envases
de sexo, apática metafórica, y yo
y yo le cuento y le cuento y le cuento nada de lo que me
podría hacer famoso. ella es una de las hijas
de adler. la manera en que se sienta, se da vuelta de golpe, en que
no-fuma y no-habla, en que no-lee
y no-llama, la manera en que acaricia el megáfono
para saber qué hora es ...¹

Nació en 1971 en Solingen, Alemania del Oeste, vive y escribe en Berlín Oriental. Hasta el momento, ha publicado dos poemarios, *Nene Kokons* (Lyrikeditionen 2000, 2003) y *Katalan* (Parasitenpresse, 2002), y el cuento *Die Stadt und das Mädchen* (SuKuLTur, 2004); al igual que artículos en diarios y revistas de música. Fue becado por el Senado de Berlín en el 2005.

¹ FREUDS TÖCHTER// sie ist eine von freuds töchtern: nah am wasser/ gebaut, wie ich ihr die flüstertüte ans ohr/ halte, damit sie besser hören kann: z.b. das/ schlecken meiner zunge. besonders liquide, ihre/ beine winkeln sich als achse gegenüber/ der nähe zum etablissement. sie ist eine von/ jung's töchtern: fern jedwelcher egozentrik/ hört sie und hört sie und hört sie nicht auf, uns/ zu bewegen inmitten massen von geschlechter/ behältnissen, abgestumpfte metaphorik, und ich/ erzähle und erzähle und erzähle ihr nichts, was mich/ berühmt machen könnte. sie ist eine von adlers/ töchtern: wie sie dasitzt sich jäh umdreht, wie/ sie nicht-raucht und nicht-redet, wie sie nicht-/liest und nicht-anruft, wie sie die flüstertüte berührt/ um zu wissen, wie spät es ist ...

GRAN CINE

 Björn Kuhligk*

(Traducción de Ariel Magnus)

Las sillas de plástico en el centro comercial
en donde se sienta la pobreza de los ancianos
y bebe café de vasos alquilados
y el pequeño, ni siquiera adolescente loco
que grita cada mañana «Buenas noches»
y el que debajo de la escalera mecánica
se acucilla y come chocolate y esta
señora de las bolsas, pequeña, aplastada
desde arriba, que sangra en público¹

Nació en 1975 en Berlín, donde vive y trabaja en una librería. Es redactor de la revista literaria *lauter niemand* y ha publicado en varias revistas y antologías. Sus últimas publicaciones son: *Es gibt hier keine Küstenstraßen* (Lyrikedition 2000, 2001) y *Am Ende kommen Touristen* (Berlin Verlag, 2002). En el 2003, y junto a Jan Wagner, editó una antología de la nueva poesía alemana, titulada *Lyrik von JETZT - 74 Stimmen* (Dumont Verlag). Su poemario *Großes Kino* apareció en el 2005 bajo el sello editorial Berlin Verlag.

¹ GROßES KINO// Die Plastikstühle in dem Einkaufszentrum/ auf denen die Altersarmut Platz nimmt/ und Kaffee aus gemieteten Bechern trinkt/ und der kleine, nicht mal geschlechtsreife Irre/ der jeden Morgen «Gute Nacht» brüllt/ und der Mann, der unter der Rolltreppe/ hockt und Schokolade ißt und diese/ kleine, von oben gedrückte/ Tüten-Frau, die öffentlich blutet

ARTILLERÍA LIVIANA

✍ **Nikola Richter***

(Traducción de Cecilia Pavón)

lo que más me gusta de la revista gala son las fotos de fiesta, quién baila con quién, quién lleva qué vestido, tú con bufanda rosada, la manera en que abrazas la palmera de interior, como si fuera esa mantita que llevabas a todas partes en la infancia. sobre el piso de la cocina se sientan dos invitados con un final común. cosas que están de onda: abrazarse en grupo, transpirar y tambalearse en conjunto, la música como fundamento y causa para un bloqueo en la zona de la entrepierna. las manos en la espalda por miedo a la gente.

¿quiere alguien otra cervecita? ¿alguien más quiere cantar una canción? entonces inclinemos las copas para que suenen al chocarse.¹

Nació en 1976 en Bremen y vive en Berlín. Trabaja en la redacción de la revista *Zeitschrift für Kultur/Anstausch*. Junto a Timo Berger fundó el grupo de autores *nische&ferse* que organiza lecturas en Berlín. Ha publicado en diversas revistas (*edit, ndl, Das Gedicht, lanter niemand*) y antologías (*Lyrik von Jetzt, DuMont, 2003; Himmelhoch janchzend zu Tode betrübt, dtv 2004; Love Lyrics, rororo, 2005*). También ha publicado: *roaming* (Lyrikedition 2000, 2004) y *Oder mal wieder Halma* (SuKuL.Tür, 2004). Sus obras teatrales *slow motion, Brust raus!* y *Doppelklick* fueron estrenadas en Colonia, en un estacionamiento subterráneo y en la azotea de un hotel y, en Viena, en un edificio de oficinas. Fue invitada del Stückemarkt-Workshop del Theatertreffens 2005. A principios del 2006, publicó su libro *Die Lebenspraktikanten* con la editorial Fischer Taschenbuch Verlag.

LEICHTES FIRE// mein gala-favorit sind die party-bilder, wer mit wem tanzt,/ wer welches kleid anhat, du mit pinkem schal,/ wie du die zimmerpalme umarmst, als wäre sie dein/ schlummerlappen. in der küche hocken zwei gäste/ mit einem gemeinsamen ende auf dem boden. im trend liegt/ die gruppenumarmung, gemeinsam schwitzen und wanken,/ die musik als grund und ursache für eine verklemmung/ im schrittbereich. die hände auf dem rücken gebunden/ aus angst vor zu viel person.// will noch jemand ein zärtliches bier? will noch jemand hier/ ein lied singen? also halten wir die gläser schief,/ damit sie beim anstoßen klingen.

LA PARTE CENTRAL DE UN POEMA

 **Tom Schulz***

(Traducción de Nicolas Gelormini)

Dice:

El amor es una mujer que pasea,
sin miembros y bella en exceso

El amor, el amor

En la parte central de un poema
se expresan cenizas
(«¿Tiene usted un cigarrillo-antiaburrimiento?
No fumo desde hace años
Pero de pronto me sobrevino la necesidad»)

En la parte central alcanza el poema
su clímax provisorio
(El poema es masculino
y pone al descubierto a un re-recitador.
El re-recitador es el yo lírico como morcilla al plato)

Nació en 1970 en la región alemana de Oberlausitz y creció en Berlín Oriental donde actualmente vive y trabaja como autor. Ha publicado poemas, prosa, reseñas y aguafuertes en varios periódicos, revistas y antologías. Hasta el momento ha publicado: *Städte, geräumt*, poemas (Laufschrift Edition, 1997). *Traner über Tunis*, poemas (Parasitenpresse, 2001), *Abends im Lidl*, poemas (Krash Neue Edition, 2004) y *Weddinger Vorfahrt*, prosa (SuKuLTur, 2005). Después de su encuentro con Washington Cucurto en el 2004 sueña con viajar a la Patagonia paraguaya.

Algo nunca dicho
es expresado y apagado
como cigarrillo (joya del cerdo)¿Cree usted en el yo lírico? (Marque con una cruz)

- a) completamente
- b) un poco
- c) casi nada
- d) para nada

El amor, el amor
es una señorita en una torre, que puede
caminar por el aire, como se dijo, sin miembros
pero bella en exceso

Así termina la parte central de un poema:

Amo los comienzos de tus labios
Pronúnciame, pero
No dejes que seamos el centro

Amo los comienzos de tu cabello
Enrédame, pero
No dejes que seamos el centro

Amo los comienzos de tu piel
Destrózame, pero
No dejes que seamos el centro¹

DER MITTELTEIL EINES GEDICHTS/ Lautet:/ Die Liebe ist eine Spaziergängerin/ OhneGliedermaßen und über die
Maßen schön// Die Liebe, die Liebe// Im Mittelteil eines Gedichts/ Wird Asche ausgedrückt/ («Haben Sie eine gegen-
die-Langeweile-/Zigarette, ich rauche schon seit Jahren nicht mehr/ Aber plötzlich überkommt mich doch das Verlangen»)/
/ Im Mittelteil erreicht das Gedicht/ Seinen vorläufigen Höhepunkt/ (Das Gedicht ist männlich/ Und macht die Entdeckung
eines Re-Rezitators/ Der Re-Rezitor ist das lyrische Ich als lose Wurst/ Etwas noch niemals Gesagtes/ Wird als Zigarette
(Schweinejuwel)/ Ausgedrückt// Glauben Sie an das lyrische Ich? (Bitte ankreuzen)/ a) vollkommen/ b) eher ja/ c) eher
nein/ d) überhaupt nicht// Die Liebe, die Liebe/ Ist ein Turmfräulein, das in der Luft/ Gehen kann, wie gesagt ohne
Gliedermaßen/ Aber über die Maßen schön// So endet der Mittelteil eines Gedichts:// Ich liebe die Anfänge deiner Lippen/
Sprich mich aus, aber/ Laß uns nicht die Mitte sein// Ich liebe die Anfänge deines Haars/ Verfange mich, aber/ Laß uns
nicht die Mitte sein/ Ich liebe die Anfänge deiner Haut/ Zerschlage mich, aber/ Laß uns nicht die Mitte sein

PARADA

(Traducción de Timo Berger)

la noche es un vestido de dos filos
que te he prestado, Susmet
para que puedas andar por la lluvia
como una salamandra que se mandó un viaje

este abrigo de éxtasis, que se te ofreció
como una niñera por un par de horas
(una niñera mezcalina para la breve ebriedad
de unos segundos)

los trenes van por la carne
reemplazada de las ciudades, por las vías
de tu carne (desplazada)
((un camarote lleno de ángeles de vodka
en que se disuelve la felicidad en restos de endorfina))

mientras que cada media hora se reaniman
los invitados de la fiesta, *Baile Samba
conmigo, Samba Samba la noche entera*¹

*todo bien*² tararean las oscuras ticki-chicas
en sus cancioneros de Motorola

¹ Canción popular alemana, *nota del editor*.

² Castellano en el original, *nota del editor*.

que también ellas apresadas en su cuerpo
(como órdenes de un desorden)
que también ellas calabozos de sustancias
devenidas juramentos, en que el bostezo y el remate
de una era post-traumática
(que el amor un perro de la calle
con chaleco fosforecente y sombrero de peregrino
que el amor un truco de un prestidigitador
que te robó el corazón ...)

cuando el alma se tambalea volviendo a casa
a eso de las cuatro de la mañana, el cuerpo la llama
por teléfono, *bon voyages*

acá no hay tono, en cierto modo
en este momento nada está disponible

cuando en Santiago se pone el sol
hago la cosa desde el sueño
y tú yaces sobre el parque de cerezo
con tu parte prestada y tu LP
de Silvia Plath:

my boy, it's your last resort.
*will you marry it, marry it, marry it.*³

HALTESTELLE// die Nacht ist ein zweischneidiges Kleid/ das ich dir geliehen habe, Susmet/ damit du im Regen wandeln kannst/ wie ein Feuersalamander auf nem Trip// dieser rauschend e Mantel, der sich dir/ kredenzt hat wie eine Tagesmutter für ein paar Stunden/ (eine meskaline Tagesmutter für den kurzen Rausch/ von Sekunden)// die Bahnen fahren durch den Fleisch-/ ersatz der Städte, in die Bahnen/ deines Fleisches (Versatz)/ ((einem Schlafwagen voll Wodkaengel/ in dem sich das Glück auflöst in endorphine Rückstände))// während im Halb stundentakt die Party-/ gäste reanimiert werden, *lange Samba mit mir, Samba Samba die ganze Nacht!* / *todo bien* tirlieren die dunklen Ticki-/ mädchen in ihr Motorola-Gesangbuch/ daß auch sie in ihrem Körper gefangen/ (als Anordnungen einer Unordnung)/ daß auch sie Verliese aus zu Schwüren gewordenen/ Substanzen, in denen das Gähnen u. das Bargaining/ einer posttraumatischen Epoche// (daß die Liebe ein Straßenköter/ mit Leuchtweste u. Pilgerhut/ daß die Liebe ein Taschenspieler-/ trick, der dir das Herz gestohlen ...)// wenn die Seele nach Hause torkelt/ gegen vier Uhr früh, telefoniert der Körper/ ihr hinterher, *bon voyages!* / es gibt da keine Verbindung, alles ist irgendwie/ *zur Zeit nicht erreichbar!* / wenn in Santiago die Sonne sinkt/ mach ich das Ding aus dem Schlaf// u. du liegst auf dem Kirschparkett/ mit deinem Leihteil u. einer Sylvia-Plath-/ Langspielplatte:// *my boy, it's your last resort./ will you marry it, marry it, marry it.*

A LOS PERROS DE KREISAU

✍ Uljana Wolf*

(Traducción de Cecilia Pavón)

oh banda de perros de pueblo: motas pequeñas, rabos
tramposos, patas-colilla, berreo tenaz junto a la verja

de ustedes es la calle, el polvo en el borde del asfalto
de ustedes la noche resonante en el valle que duerme

de ustedes son todos los ecos, de ustedes el rebote estremecedor
del sonido entre las colinas, gruñido jerárquico

y ladrido en ondas: heraclíteo primero, titánico después,
y cuando declina sólo un pequeño gigante, esto lo sabe

el que aquí no ladra y babea, a éste se lo agarra
la jauría, el lugar se pierde en las fauces de fuego devorador

entonces, pongan el grito en el cielo, midan el mundo
en la hondonada, dominen todos los caminos, a todos los forasteros y a mí
de ustedes es mi rastro, mi marcha valerosa
y finalmente, de ustedes mis pantorrillas que salen del pueblo.¹

Nació en 1979 en Berlín. Es estudiante de Literatura alemana e inglesa y Antropología cultural en Berlín y Cracovia. Sus poemas se dieron a conocer en revistas y antologías en Alemania, Polonia y Bielorrusia, entre otros y han sido publicados en *edit. Das Gedicht, kursywa y Lyrik von Jetzt* (Dumont, 2003). En el 2003 obtuvo el premio Wiener Werkstattpreis; en el 2004, fue nombrado artista residente del programa Mercator-Berghaus por tres meses en la Krzywowa, Polonia. Su primer libro de poemas, *kochanie ich habe brot gekaut*, fue publicado por la editorial KOOKbooks a fines del 2005.

AN DIE KREISAUER HUNDE// oh der dorfhunde kleingescheckte schar: schummel-/ schwänze, stummelbeine, zähe schnauzen am zaun// euch gehört die straße, der staub am asphaltsaum/ euch die widerhallende nacht im schlafenden tal/ / jedes echo gehört euch, der zuckende rückstoß/ von klang an den hügel, hierarchisches knurren// und bellen in wellen: heraklisch erst, dann hünen-/ haft, im abklang fast nur ein hühnchen, das weiß// wer hier nicht laut und geifer gibt, den greift sich/ die meute, in lauffeuer kehlen verliert sich der ort/ / so mordio etc. vermeßt ihr die welt in der senke/ beherrscht jeden weg, jeden fremden, und mich// euch gehört meine fährte, mein tapferes stapfen/ euch meine waden dorfauswärts zuletzt.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

APÉNDICE A LOS PERROS DE KREISAU

aquél que dice que los poemas son como estos perros
en el corazón del pueblo cercados por el propio eco

cercados por el esperar y escarbar con luna llena
por la simulación obstinada en el territorio del lenguaje –

ése no los conoce vertiginosos perros ladrones
casandras en el éxtasis sonoro de la Valaquia

porque ustedes disponen lo que es palabra y lo que es
pantorrilla en un mordisco temerario por detrás

como si una pierna fuera sólo una hoja
y el orden de las cosas un canje:

en mi bota aún la impresión de sus dientes,
de la abrochadora cuatro ganchos

entonces recompensen al verso que los persiguió
el mundo obedece a la poesía y se coloca a sus pies.¹

¹ NACHTRAG AN DIE KREISAUER HUNDE// wer sagt gedichte sind wie diese hunde/ im dorfkern vom eigenen echo umstellt// vom warten und scharren bei halbmond/ vom sturen markieren im sprachrevier -// der kennt euch nicht ihr rasenden kläffer/ kassandren im lautrausch der wallachei// denn ihr fügt was wort ist und was wade/ hinterrücks in einem tollkühnen biss// zusammen als wär ein bein nur ein blatt/ und die ordnung der dinge ein tausch:// in meinem stiefel noch der abdruck/ eurer zähne, vom tacker vier zwacken// so lohnt ihr dem vers der euch nachlief/ folgt welt wohl der dichtung bei fuß.

VISIÓN TO GO

✍ Ron Winkler*

(Traducción de Cecilia Pavón)

el bosque es una bella forma de aglutinamiento.
los árboles, por ejemplo, suelen echar ramas
de forma perfecta y dan, sin embargo, una impresión de naturalidad.
a veces se mueve algo entre las ramas
Podría ser una cosa o también algún tipo
de información idílica. un sitio alado
con un enorme potencial de exactitud
*si quieres puedo hacerte una copia.*¹

Nació en 1973 en Jena y se mudó a Berlín tras hacer estudios de Germanística e Historia. Es escritor, poeta, crítico literario y traductor de poesía de habla inglesa. En el 2002 publicó *Morphosen. Text* (2002, Editorial sisyphos), *vielleicht ins Denkmal gesetzt*, *Gedichte* (2002, Parasitenpresse/ Edition Parasitenpresse); en el 2004, *vereinzelt Passanten* (KOOKbooks). En el 2005 obtuvo el Leonce-und-Lena-Preis, la distinción más alta para poetas jóvenes que existe en Alemania.

¹ ANSCHAUUNG TO GO// Wald ist eine schöne Form von Agglutinerung// die Bäume zum Beispiel verästeln sich in der Regel// perfekt und wirken trotzdem natürlich// manchmal bewegt sich etwas zwischen den Zweigen// es könnte ein Ding sein oder auch eine Art// idyllische Information. ein geflügelter Ort// mit dem Potenzial, weitgehend richtig zu sein// *ich kann dir das gern mal brennen.*

UBICACIÓN

 **Nora Bossong***

(Traducción de Silvana Franzetti y Timo Berger)

Vivimos en una ciudad sin río, aquí
sólo hay fronteras de viento
o de chaparrones. A mi hermana
esto, de noche, le da miedo, pero
en nuestra casa no se puede llorar,
eso quizás la ayude, quizás
la desquicie. En su voz
hace frío. Si las distancias
se dejaran describir sin río, al menos
podría sostenerse la sospecha: nadie
se acerca a nuestra casa y a los padres
hace mucho que no los vemos.
No hay sostén, esta ciudad es
como un dejo de nieve en marzo. Sólo el viento
que conduce la lluvia a su forma
deja entrever el límite del lugar. Nuestra casa
queda cubierta de hielo y desaparecida.¹

Nació en 1982 en Bremen, vive y trabaja en Leipzig, Sajonia. Ha publicado en varias revistas literarias, entre otras: *Stint* (2001) y *Das Gedicht* (2002). Escribe poesía y cuentos cortos. Obtuvo la Beca de la ciudad de Bremen (2001). Ha publicado poemas en *Sieben Schritte Leben*, Neue Lynk aus NRW (2001, Grupello - Hrsg. von Hugo Ernst Käufer und Volker W. Degener) y en el *Jahrbuch der Lyrik 2004* (2003).

STANDORT// Wir leben in einer Stadt ohne Fluss, es gibt/ Grenzen hier nur aus Wind/ oder Regenschauern. Meine Schwester/ ängstigt das nachts, doch es lässt sich/ in unserem Haus nicht weinen, vielleicht/ hülfe es ihr, vielleicht brächte es sie/ um den Verstand. Es ist frostig/ in ihrer Stimme. Ließen sich Entfernungen/ ohne Fluss beschreiben, wären zum Wenigsten/ die Ahnungen haltbar: Niemand/ nähert sich unserem Haus und die Eltern/ haben wir lang nicht gesehen./ Doch es gibt keinen Halt, diese Stadt ist/ wie ein Schneerest im März. Nur der Wind,/ der den Regen in seine Form treibt,/ deutet ein Ortsende an. Unser Haus bleibt/ von Eis bedeckt und verschwunden.

2. OTROS POEMAS

IDIOMAS PREVIOS

 **Ulrike Draesner***

(Traducción de Fabio Morábito)

los prados serían rojos, las lenguas verdes,
verde sangre, los árboles rojos,
los rostros verdes de alegría,
rojos de malestar, rojo
el moho como los prados,
verdes las fauces al abrirse,
de óxido rojo los semáforos
si fuéramos de viaje,
rojos los prados, la flema,
verde la luz de los bomberos,
como antes los prados,
que serían rojos,
como antes las lenguas, los paladares,
y tus ojos verdes serían
rojos, me marearía al mirarlos,
las uñas crecerían verdes
como la sangre, verde
el color de la ira y el corazón
y el verde serían la misma cosa,
la flema
sería roja, roja

como el sonrojo de los niños,
 que ya no sería sonrojo, sino sonverde,
 y las luciérnagas
 darían luz verde como venas
 bajo la piel
 que labios verdes rozarían,
 las ortigas serían rojas
 como las lucecitas
 de los aparatos dormidos,
 que serían verdes, ya que
 los prados serían rojos, como si fueran
 lenguas, y si el cielo
 siguiera siendo azul,
 andaríamos livianos
 y tú estarías conmigo.¹



Nació en 1962, en Munich y desde 1996 reside en Berlín. Se desempeña como poeta, escritora de historias cortas y largas y traductora de poesía angloamericana (Gertrude Stein, *The First Reader*, 2001; Hilda Doolittle, *Heimliche Deutung/Hermetic Definition*, 2006; Louise Glück, *Averno* y *The Wild Iris*, a publicarse entre los años 2007 y 2008).

FRÜHSPRACHEN die wiesen wären rot, die zungen grün/ grün das blut, die bäume rot/ gesichter vor freude grün, / rot bei übelkeit, rot/ der schimmel wie die wiesen, / geriffelte schlünde grün, / kupferspanrot die ampeln, / wenn wir führen, rot/ die wiesen, der schleim. / laufschriftbänder grün, / wie früher die wiesen, / die rot wären, / wie früher/ die zungen und gaumen/ wären deine grünen augen/ rot, ich rutschte hindurch, / fingernägel wüchsen grün/ wie blut, grün/ die farbe des zorns, grün / bedeutete «herz», unser schleim/ wäre rot, rot/ wie hinter den ohren, / glühwürmchen leuchteten grün/ adern unter der haut, / die grüne lippen berührten, / brennesseln wären rot, / wie die bereichslichter/ der geräte, die grün wären, da die/ wiesen rot wären, als wären sie/ zungen gewesen, und der himmel/ wäre noch immer blau, / wir gingen aufrecht, / du wärest hier.

A VECES DUERME JUNTO A MI UN POEMA

 Daniel Klaus*

(Traducción de Patricia Colchado)

a veces duerme junto a mí un poema
a veces se acuesta conmigo, directamente
se echa al lado de mi almohada y un instante después
empieza a respirar regularmente.
no desea escuchar ninguna historia de buenas noches antes de dormir. Está quieto y liviano.
Cuando me despierto en las mañanas,
la mayoría de las veces él ya está de pie, hace buen rato ya se ha cepillado los dientes
y prepara en la cocina un gran desayuno
con huevos fritos y café con leche.¹

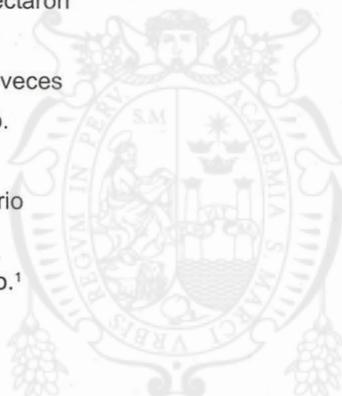
Nació en Wiesbaden, Alemania (1972). Realizó estudios de Teoría Evangélica en Maguncia y en Berlín. En el año 2000 recibió el Premio Walter Serner, en el 2004 recibió la beca de la Academia de Arte de Berlín «Alfred Döblin» y en el 2006-2007 la beca de la Fundación «Preußische Seehandlung». Actualmente trabaja como columnista en los medios de información: *Freitag, Tarz* y el *Stuttgarter Zeitung*.

MANCHMAL SCHLÄFT EIN GEDICHT BEI MIR / manchmal schläft ein gedicht bei mir/ manchmal schläft ein gedicht bei mir ein, direkt / neben meinem kopfkissen legt es sich nieder und nach einer zeit / beginnt es regelmäßig zu atmen. // es möchte keine gute-nacht-geschichten/ vor dem einschlafen hören. es ist still und unaufdringlich.// wenn ich morgens aufwache, ist es/ meist schon auf den beinen, hat sich längst die zähne geputzt/ und bereitet in der küche ein großes frühstück/ mit spiegeleiern und milchkaffee zu.

ABSCHIED

✍️ **Cornelia Eichner***

Pocas veces
nuestras copas proyectaron
largas sombras.
Mas el vino aquellas veces
estuvo añejo y bueno.
Hoy dejamos
las copas en el armario
y yo me trenzo
lágrimas en el cabello.¹



Nació en la ciudad de Zwickau, en Sajonia, Alemania, en 1972. Poeta, narradora y autora de libros para niños. Realizó estudios de Ciencias de la Educación, Literatura Alemana Contemporánea, Filosofía, Comunicación y Tecnología de la Información. Trabaja como periodista, docente y trabajadora social. Ha publicado el libro de poemas... *y me trenzo lágrimas en el cabello* (Editorial Geest, 2000).

Nur selten/ warfen unsere Gläser/ lange Schatten. / Doch der Wein darin/ war alt und gut.// Heute stellen wir/ die Gläser in den Schrank/ und ich flechte mir/ Tränen ins Haar.//

BALLETTEUSE

✍ Maik Lippert*

Para mí el cielo continuó igual
En septiembre
Cuando te luxaste el pie
En un pas de deux
Yo fui tu carnicero
Tu final
Ve mi cisne negro
Sin alas¹



Nació en Érfurt, Turingia, Alemania (1966). Poeta y narrador, realizó estudios de Ciencias Económicas en Moscú, ganó el premio de la revista «Das Magazin» (Berlín, 2000); el premio Wolfgang Weyrauch (2001). También obtuvo la beca del curso literario de Klagenfurt. Entre su obra publicada tenemos: *Suicidio ya no se procesa más* (1995, edición del autor junto con Ekkehard Schulreich), *Idas al sedimento, poemas* (Editorial Parasitenpresse), *El día empieza con suciedad de carbón, 2 cuentos* (Editorial SuKuLTuR, 2006, y *En el uso de humo del cielo sobre una área industrial, poemas* (Edición Thaleia, 2007).

¹ BALLETTEUSE. Mir war der Himmel gleich/ Im September/ Wie du den Fuß verrenkstest/ Zum pas de deux/ Ich war dein fleischer/ Dein vollender/ Mein schwarzer Schwan geh/ Flügellos

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

Otros ecos habitan el jardín

as & Zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Instituto de Ecología y Evolución y Biología



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

LAS MÁQUINAS DE ESCRIBIR TAMPOCO ARDEN. TESTIMONIO SOBRE EL ZEITGEIST CULTURAL LIMEÑO DE LOS OCHENTA

✍ Javier Garvich

Muchos se refieren a la década de los ochenta como si de un agujero negro de nuestra historia se tratara. Una década oscura y borrosa –y, cuanto más borrosa y oscura, mejor– empapada en sangre y barbarie, una época embrutecida donde era imposible crear, consumir y disfrutar las artes. Década estéril que solo produjo resentidos y *losers* con forma de escritores y poetas. Década sin poemas ni novelas ni canciones, donde el único sonido que aprendimos fue el de las detonaciones nocturnas y las sirenas de los patrulleros. ¿Fue así? ¿Acaso los ochenta marcaron limitaciones antes que posibilidades para la generación que en esos años inició su aventura literaria?

I. GOODBYE PETROGRADO: COMO AGUANTAR EL CAMBIO DE RITMO PERDIENDO EL PASO

En 1977, cuando la dictadura militar del general Morales Bermúdez languidecía y se perpetuaba por inercia, la más exitosa huelga general del siglo XX la obligó a que cambiara el calendario político. Durante un día Lima fue Petrogrado: resistencia ciudadana, organización pacífica pero rigurosa, sensación de hartazgo y perplejidad en los despachos del poder. Las calles vacías, terriblemente vacías. Sorprendido de su soledad y asesorado por consejeros yanquis preocupados de que las dictaduras se transformaran en revoluciones (y en Centroamérica esto ya se había convertido en una epidemia), nuestro alcohólico mandatario reaccionó con dos medidas políticas sospechosamente inteligentes: en 1978 Asamblea Constituyente, en 1980 elecciones generales.

Esto, a la mayoría de la izquierda le resultó un mazazo: sí, los chicos revoltosos de entonces soñaban con echar a los milicos como en Cuba, en Portugal o, siendo más cercanos, en Nicaragua. Un buen día saldríamos de nuestras orondas casitas de clase media con algo parecido a un arma de fuego a marchar a Palacio de Gobierno, desarmar a los guardias de la entonces Plaza de Armas e izar una enorme bandera rojinegra sobre la vieja casa de Pizarro. La plaza llena de cholos liberados mientras nuestros profesores de universidad y hermanos mayores –todos reconvertidos en milicianos verde olivo de la noche a la mañana– levantarían el puño, repetirían viejos eslóganes de la UP de Allende y cantarían enterito el repertorio de *Inti Illimani*. De puta madre, ¿no?

Pero todo fue distinto. La izquierda marxista-leninista (¡eh, que todavía se llamaban así!) se metió en las honduras del sistema electoral burgués. Los grandes revolucionarios tuvieron que ponerse el traje de candidato con las penosas consecuencias que pueden imaginarse: lanzando pachotadas involuntarias acompañadas de ademanes ciceronianos, evidenciando que era la primera vez que hablaban ante la televisión, ignorantes absolutos de la existencia de alguien llamado asesor de imagen. Además, los periodistas de derechas se cachondeaban de lo lindo preguntándoles a esos pobres ex clandestinos reconvertidos en carnaza electoral qué estadísticas del sector salud conocían, qué era una renta per cápita o cuál era la capital de Islandia. Toda la novel izquierda era ridiculizada a diario por su ignorancia. Tuvieron que pasar varios años para que la izquierda se acomodara a este súbito cambio de paso que derivaría, en 1983, en la elección del primer (y único) burgomaestre de izquierda en la capital.

Pero a los jóvenes de entonces las cosas no parecían tan claras y, con una sordina tremenda, a muy poca gente le hizo gracia que las izquierdas terminaran formando parte del sistema. ¿Para eso se habían leído los tomazos de Lenin, discutido las cinco tesis de Mao, haciéndose los bacanes hablando de las teorías de Preobazhensky, amaneciéndose dibujando en las pizarras universitarias tanta cita y tanta proclama? ¿O sea que el asunto era arreglar las cosas votando?

Estas preguntas, que hoy pueden sonar paranoicas y exageradas, eran el pan de cada día entre una juventud que albergaba un *boom* de expectativas. Quizá, por última vez, tuvimos una juventud tremendamente politizada en un país que se empobrecía y deterioraba a gran velocidad.

Que otros se acomodaran, nosotros seríamos consecuentes con lo que aprendimos en los folletos de Editorial Progreso, la empresa editora Amauta, los volantes universitarios y los panfletos partidarios. Había que hacer la revolución, o lo que se le pareciera, no sabíamos cómo, qué importa. La palabra era clara y suficiente, hagiógrafa a la fuerza y temeraria en su convite: *Revolución*. Bajo ese signo todos, intelectuales y artistas, trabajamos, lo intentamos, pasamos por ahí, hicimos algo, la cagamos.

II. NOSOTROS, LOS ROJOS

Que los ochenta fueron una década tremenda, eso está por demás decirlo. Y a la distancia, muchas veces nos hemos preguntado cómo hemos podido sobrevivir durante aquellos años en un país sin Internet ni teléfonos celulares, donde el correo era malo y los teléfonos defectuosos. Por ejemplo, viajar de Lima a Huánuco era una auténtica aventura de controles militares diurnos, barricadas subversivas nocturnas, avionetas con droga que despegaban de la misma carretera Marginal, desconocida música chicha y ronderos malencarados pidiendo plata. En Lima, los apagones generales en Nochebuena se hicieron tan frecuentes y puntuales que los servidores de grupos electrógenos para abastecer de luz a las macrodiscotecas y afines se convirtieron en una auténtica institución gremial. Los coches bomba estallaban con asiduidad y casi en cualquier parte. Las casas se enrejaron, las embajadas se convirtieron en fortines, la policía abordaba diariamente los microbuses pidiendo documentación y ¡ay de quien no tuviera libreta electoral!

Primer punto: movilizarse. Cualquier problema debía ser respondido con movilizaciones, protestas, tomas de locales, bloqueo de calles. Palo contra palo. La policía, por principio, no debía allanar el campus universitario. Durante varios años jugamos a ver quién pisaba el palito. Tiroteos pajeros a lo Tom y Jerry. Al principio, qué decir, resultaba divertido.

Además, dentro del claustro teníamos nuestros propios enemigos: mafias universitarias que se enquistaban en el poder, corruptelas en nombre de la dictadura del proletariado, profesores mediocres que salvaban el sueldo repitiendo el librito de Marta Harnecker. Palo contra ellos también.

En esos años, como se ve, ser universitario era tener una identidad sospechosa, por no decir jodida. Si bien la vinculación entre la universidad y la «barbarie terrorista» era periódicamente azuzada por los medios, en San Marcos o en la Cantuta (por no hablar de casi la totalidad de las universidades públicas) podías enterarte del accionar de los insurrectos leyendo las pizarras y los murales que aparecían abiertamente en los portales de las facultades, cuando no siendo testigo de sus simpatizantes coreando consignas caracterizadas por su cronométrica precisión. Muchos conocíamos que fulano o mengano «estaba metido en vainas», o ingresábamos a nuestro salón y lo veíamos forrado de afiches en loor del Presidente Gonzalo. Por otro lado, el menú académico era un marxismo puro y duro, enseñado de paporreta por licenciados cuyo título parecían haberlo conseguido en una rifa en la República Democrática Alemana. El resultado fue el mismo: estudiantes que se iban a la universidad como si se fueran al frente de Guadarrama durante la Guerra Civil Española (¿ibas a estudiar? Ya, pero también a enfrentarte a las cargas policiales, a tomar facultades, a perseguir esquirols...). Durante un tiempo se respetó la territorialidad universitaria, pero luego se hicieron habituales las incursiones de la policía en los

campus y, al final, frecuentar la universidad se convirtió en una apuesta riesgosa, sea resignándose a que los uniformados te cachearan y te revisaran todo lo que tenías antes de entrar, sea verte envuelto en combates entre la policía y los alzados en armas en el propio patio. Más aun si sabías que los tradicionales perdigones habían sido ya sustituidos por fuego real.

Los jóvenes de entonces, todos repitentes en los cursillos escolares de Física y demás ciencias exactas, aprendimos rudimentos de balística fabricando «tubos» (morteros caseros de un solo uso, imagino que idénticos a los de la intifada palestina) y de química fabricando «ratablancas» (petardos de carga explosiva variable, fáciles de camuflar). La experiencia nos enseñó a perfeccionar los «cócteles molotov», mejorando su capacidad incendiaria al agregar pastillas de jabón al combinado. Mejoramos también la fabricación de «miguelitos» (trípodes de fierro que pinchaban los neumáticos de los patrulleros). Nuestras estudiantes de Enfermería se entrenaron en sacarnos de la piel los perdigones (bolas de metal escupidas por la fusilería policial) como si fuesen pulgas, así como en saber burlar la vigilancia policial en los hospitales cuando tenían que trasladar a compañeros heridos de bala. Demás esta decir que varios romances salieron de esos menesteres. La gasolina era casi nuestro olor natural y recorríamos en las madrugadas, a pie, extensiones similares a cruzar Israel de punta a punta (sí, y con homenaje *avant la lettre* a Roberto Bolaño).

Mientras buena parte de los revoltosos en las universidades públicas se iban convirtiendo en destacamentos del Ejército Guerrillero Popular y lanzaban abiertamente vivas al Presidente Gonzalo, otros buscábamos en los libros alguna señal anunciadora de conocimiento, si existiere. (Y, lo que son las cosas, cayó, como un meteorito, el libro de Miguel Gutiérrez *La Generación del 50* (1988), cuyo texto alabatorio a Abimael Guzmán nos descentró y nos jodió a muchos, todos perplejos y muy, pero que muy serios sobre lo que nos esperaba). Los universitarios podíamos ser los más malcriados e iconoclastas; pero también los que más leíamos.

III. EL SABER, A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Así pues, junto con en este clima de violencia cotidiana hasta la locura, coexistía otro mundo de lecturas, debate y experimentación. La avenida Grau era la gran plaza librera para los estudiantes e intelectuales pobres ávidos de lectura. Aún no existían los detectores magnéticos y el hambre de libros produjo pequeñas bandas universitarias informales especializadas en hurtar volúmenes de las librerías del *stablishment* (Época, Studium, La Familia). El consumo de cocaína no tenía todavía la envergadura de ahora, y la cerveza era la droga más socorrida por escritores, lectores y amantes de la cultura en general. La inflación hacía que gastáramos increíbles cantidades de billetes en botellas de cerveza (estoy hablando de decenas de miles de soles) en el Wony, el Palermo o el

Cordano, amén de la diversidad de bares de la calle Azángaro. Hasta principios de los años ochenta existía otro bar de excepción, El Chaparral, próximo a un asentamiento humano dentro del propio campus de San Marcos. Antonio Córnejo Polar, el rector de entonces, lo mandó cerrar en una decisión que nuestra generación –por lo menos en eso– aún no se la perdona.

En la universidad decana de América los libreros ambulantes hacían su agosto vendiendo literatura política de editoriales rusas (Editorial Progreso, MIR, Cosmos) y también cuidadas ediciones chinas (de la Editorial de Lenguas Extranjeras de Pekín) famosas por su lámina de papel de arroz detrás de la carátula. Mientras que a Ciro Alegría lo leíamos en apurados textos de papel periódico; rusos y chinos nos alimentaban con finas ediciones de literatura de cubierta dura y en lujosa carátula plastificada (la edición soviética de *La Madre* de Gorki como la del poemario *Lenin* de Maiakovski fueron históricas).

Los pobres apenas si podíamos encontrar la carísima edición de *El Capital* de la mexicana Siglo XXI, y los más chancones se resignaban a la polémica edición argentina de Editorial Aurora (que doblaba al español la traducción al francés que Engels hizo de la obra de Marx, a sabiendas que Engels no era, lo que se dice, un traductor profesional).

Pero había más. En los ochenta nos topamos con el Club Bruguera, colección de culto que nos regalaba al genio de Julio Cortázar a la vez que al cabrón de Camilo José Cela (y a mí me descubrió el *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, así que me prosternó). Agregaríamos la aventura editorial de Gabriel García Márquez, la colección Oveja Negra, que nos ofrecía lo mejor de la literatura mundial a bajo precio en esos años de penuria e hiperinflación. No había más. La celeberrima editorial Crítica del entonces grupo Grijalbo había declarado en voz alta que en el Perú no podía vender ni cincuenta ejemplares, así que chau. Vivíamos en un mundo intemporal, previo a Internet, donde el mundo real lo proclamaban los partes de los sectores hegemónicos. Los más avezados escuchábamos la onda corta de las emisiones en castellano de la *Deutsche Welle* o la BBC, o simplemente se fotocopiaban los informativos de algunas ONG heroicas. Nos enteramos de la caída del Muro de Berlín con día y medio de retraso.

Sí pues, los libros abundaban, porque los lectores abundábamos. Lectores pobres, eso sí. Lectores borrachos, que ojeábamos los ejemplares entre eructos y neuras etílicas. Como mencionamos líneas arriba, estaba la avenida Grau, un zanjón que unía el centro con los barrios urbano marginales y que acogió a los libreros informales que ofrecían sus tesoros: se vendían los respetables ejemplares de la Editorial Losada y la Editorial Marcha, célebres nidos del saber de una industria rioplatense asesorada por emigrados republicanos españoles. Se vendían, con pudor, los libros del Fondo de Cultura Económica de México, libros que formaron parte de la orgullosa biblioteca de algún profesor universitario caído en la indigencia. Se vendían, incluso, los textos de la

editorial de RTV de Salvat, esos que editaban los cuentos de Chéjov y de la Generación del 98. Luego era la locura, los libros fundacionales de la Biblioteca Peruana de Peisa, la edición pija de editorial Sudamericana Planeta, las colecciones de Seix Barral, los títulos desconocidos de la editorial Austral de Espasa Calpe (¡coñooooo!), el pirateo formal y académico de la limeñísima editorial Universo (¡por fin *Hamlet* a cinco soles de entonces!), los textos descatalogados de Plaza y Janés. (El primer libro de actualidad española que yo recuerdo era un texto que justificaba la abstención abertzale vasca a la jura de la Constitución española en los años setenta o algo así). Jodeeeeeer...

Y más, porque los libreros ambulantes eran tan eruditos y cultos que también se convirtieron en nuestros consejeros literarios que nos soplaban las novedades que llegaban a sus manos: ediciones desconocidas de Hemingway y Proust, ediciones príncipes en español de Bujarin, tratados de matemática filosófica que uno no sabe por qué diantres llegaron a ser publicados, autoediciones canallas de jóvenes poetas. Todo bullía, todo servía. Los coches bomba volaban por los aires, pero nosotros defendíamos nuestro derecho a la cultura.

Los teatros, cines, discotecas y *boîtes* eran carísimos. Los artistas tuvimos que mirar y acudir a la calle, que era el teatro de los pobres. Allí el precursor Alberto Mego sentaba sus reales. Allí también, el grupo Yuyachkani empezó a hacerse conocido e influyente (mucho antes de convertirse en una próspera ONG). El rock subterráneo (la tardía llegada del movimiento *punk* a Lima) sonaba en la canchita de básquet de San Fernando. ¿Literatura? Fue la época de *La Última Cena*, creación literaria y operación mediática –*mutatis mutandi*– de escritores a dos fuegos, entre la herencia cinematográficamente insurreccional de los anteriores y el reclamo agresivo de los actores-creadores. Fue la época del grupo Kloaka, el grito estridente y airado de un puñado de prometedores poetas, casi todos terminados en universidades del extranjero, qué rabia. Fines de los ochenta, *El Diario de Marka*, el heroico diario de izquierda, se despegó de sus hermanos mayores y se enraizó en una radicalidad urbana, política y empática que terminó convirtiéndolo en la prensa oficiosa de la guerrilla maoísta. La violencia política, la bancarrota económica, la crisis de la edad adulta, la lucha por llegar a las expectativas, todo eso empezó a convertirse en un caldo odioso que parió desertiones y alternativas, elecciones personales y sometimientos colectivos, apuestas airadas y calculados planes. El advenimiento de los años noventa nos trajo una nueva Isla del Gallo: Al norte se van los de la vida cómoda a las universidades extranjeras, al sur a complicarse la vida conviviendo con la pauperización social, el perro de la corrupción y la compañía de una guerrilla sui géneris.

Manuel Scorza había fallecido en un triste accidente aéreo. Una gran mierda. Todavía hoy nos preguntamos cómo hubiera sido la literatura peruana con don Manuel vivo, incluyendo su problemática imagen personal. A los paisanos nos quedaba vivir del menú literario-mediático de Vargas Llosa: la revolución como fantochada de campesinos brasileños muertos de hambre (*La guerra del fin del mundo*), las eternas miserias de la

izquierda peruana (*Historia de Mayta*), un espantoso remedo de la novela policial (*¿Quién mató a Palomino Molero?*). En fin, Bryce no nos daba algo distinto, pues ya entonces le encantaba repetirse una y otra vez. Los más agudos intuyeron, aireando la autoridad de José María Arguedas, la grandeza de la narrativa de Oswaldo Reynoso y Eleodoro Vargas Vicuña. Los enterados y políticos olfateamos la minuta subversiva del grupo Narración. Fueron los grandes maestros de la generación del ochenta. Ellos, sin querer queriendo, también nos enseñaron a escribir.

Pero al resto de los mortales se nos hacía difícil hacer literatura. Ya la guerra y la hiperinflación se lo comían todo, incluso la literatura. Los jóvenes de entonces, además de descubrir la literatura, descubríamos la nueva Lima andinizada en un proceso que aún no ha terminado: las pampas de San Juan, donde se zapateaba un huaylas y se agradecía un caldo de cabeza, las alturas del distrito de Independencia, en cuyas bodegas alumbradas con kerosene te podías imaginar perfectamente que estabas en los Andes, las cooperativas de la carretera Central en donde intuías la utopía. La literatura también era compartir una frejolada con una misión de mineros reclamantes por elemental justicia; era proponer, por sorpresa, veladas dramáticas en universidades. Literatura era escuchar huainos espontáneos con letras distintas que invocaban tanto a la guerra como a la piedad. Literatura era bailar *sikuris* en un asentamiento humano de Zárate, en rededor de una fogata. Era corear consignas inmutables a las tres de la madrugada, era lavar platos con chicas hermosas, a las cuales las sacabas a bailar después. Era escribir poemas en el reverso de los volantes políticos y de los rótulos de las botellas de cerveza. Se nos acababa el tiempo. La guerra se acercaba con porfía.

El mundo de la cultura aún no estaba tan privatizado y tanto las universidades como algunas instituciones culturales nos ofrecían la posibilidad de disfrutar gratuitamente el arte: en San Marcos tuvimos la suerte de ver *El acorazado Potemkin* —con una presentación de lujo de Wáshington Delgado—, escuchar un recital completo de Silvio Rodríguez *in person* y amanecernos bailando nuevamente *sikuris* y huainos sin pagar un solo centavo. Las marchas y manifestaciones eran masivas y habituales, brigadas de mineros eran alojados en el campus y las ollas comunes (un barato plato único con el que abastecían manifestantes y huelguistas) se prodigaron por doquier. Debates, discusiones y pronunciamientos se reproducían hasta el bizantinismo. La calle estaba pegada a la universidad y la hiperpolitización fue un efecto inevitable que, si bien movilizaba a estudiantes y profesores a tareas inéditas, también empezó no solo a destruir las estructuras académicas, sino a minar el concepto mismo de universidad. Sería ese un proceso de nefastas consecuencias a futuro.

Eran los años en que un joven poeta llamado Jovaldo traducía su emoción por la «guerra popular» (la denominación con que la guerrilla maoísta se refería a nuestro conflicto interno) en póstuma métrica y ritmo del Siglo de Oro, regalándonos décimas de pie quebrado que algún día se declamarán con guitarras y cajón. Era el tiempo en que la

cultura «nueva» estaba en los locales de los sindicatos, las plazas barriales y los frontis universitarios. El bosquecito de San Marcos —y alguna vez el campo inmenso de su estadio— la canchita de San Fernando, el comedor central de la Universidad Nacional de Ingeniería, los auditorios de la Cooperativa Santa Elisa, el frontis del comedor de la Universidad Nacional Agraria, el más hermoso y entrañable campus de la Universidad de la Cantuta (la universidad más radical y más bonita del Perú, donde la policía política de Fujimori secuestró y asesinó estudiantes y profesores, como ahora todos sabemos), el local del Sindicato Gráfico, la Asociación Nacional de Periodistas, la coordinadora fabril de la avenida Argentina, ¡el sindicato obrero-militar de los astilleros del SIMA!, el pueblo joven Raucana (un asentamiento popular inédito, auténtico *kibbutz* maoísta donde la policía no entró en meses). Y todos nosotros navegando en esa metástasis de la algarada guerrillera y la revolución integral, de búsqueda de país y éxtasis parautópico.

¿Dudar? Coty Zapata, la bruja de moda y la más popular de entonces, había predicho que el futuro del Perú se decidiría en la batalla final entre un ejército del pueblo y el ejército del Estado. Ingentemente creímos que ganarían los primeros.

IV. LA GUERRA...

En este ambiente de política, cervezas, expediciones a librerías ambulantes y amores secretos en descampados, la imagen que la intelectualidad tenía de la guerra interna varió con el tiempo y la intensidad de la conflagración. Al principio fue de extrañeza ante las noticias que llegaban de los lejanísimos Andes frente a imágenes tan sorprendentes como la de muchachos quemando las ánforas electorales en un pueblo, o chocantes, como la de los perros colgados en los postes de Lima aludiendo a Teng Siao Ping. Además, nadie conocía a Abimael Guzmán; sus militantes —para los intelectuales limeños— eran poco menos que fantasmas sin referentes ni rostro. ¿Quiénes podían ser, pues? Nuestro entonces historiador estrella, Pablo Macera, insinuó que a lo mejor era obra de agentes extranjeros...

Conforme los partes de guerra se hicieron frecuentes en Ayacucho, llegaban las noticias increíbles (el asesinato masivo de periodistas en Uchuraccay, de cómo columnas guerrilleras consiguieron liberar a sus prisioneros de la cárcel de la ciudad de Ayacucho). Finalmente, el mito, el caso de la caída en combate de la camarada Edith Lagos, líderesa carismática (y, para muchos, más que aceptable poeta) cuyo cariño popular se evidenció durante su multitudinario entierro. Tres años después, la masacre de los penales de Lima trajo la imagen de la guerra a la capital. Entre los prisioneros rendidos y asesinados, todos vinculados a la subversión maoísta, se encontraban el artista plástico Félix Rebolledo y el ya citado poeta Jovaldo, cuyas muertes causaron cierto impacto entre la comunidad universitaria. Como producto, en aquellos días la actitud de muchos intelectuales y artistas iba desde una simpatía pasiva a un paternalismo benévolo. Y también a un compromiso artístico (véase el poema estremecedor de Mazotti o la canción «Coche bomba» del grupo de rock fusión Del Pueblo del Barrio). Pero eso cambiaría muy rápidamente.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Mientras la guerra iba extendiéndose con progresiva crudeza, la actitud cambiaba. Teníamos un guerrilla distinta, ajena a modelos culturales acostumbrados, que muy poco se parecía a sus homólogas de Colombia o Centroamérica. Una guerrilla que no se detenía en nada para conseguir sus fines, aunque eso incluyera *razzias* contra poblaciones enteras acusadas de pasarse al Ejército o eliminar bruscamente a líderes populares o sindicales que no deseaban meterse en el tornado de la violencia política. La Arcadia revolucionaria se desacreditó. Mientras tanto, los crímenes de las Fuerzas Armadas del Estado eran recibidos con amarga indiferencia: «La guerra es la guerra».

Apagones, coches bomba, tiroteos, miedo. Mucho miedo. Sí, como decíamos, muchos estudiantes de las universidades públicas del país se sumaron al avance de efectivos de la guerrilla maoísta en Lima; ya en la sierra aparecían recios ronderos entrenados por las Fuerzas Armadas. Se funda el Movimiento de Artistas Populares (MAP) vinculado a los alzados en armas. Henry Pease, el líder de la izquierda electoral, convocaba a una manifestación pacífica para enfrentar los paros armados de los insurrectos en la capital. Se expandió el infundado rumor de una entrevista que Abimael Guzmán había tenido con connotados intelectuales de izquierda (Pablo Macera, Nelson Manrique, Luis Guillermo Lumbreras, entre otros), rumor alimentado por los comentarios ambiguos (y con cierta coquetería política) de los aludidos. En 1990 moría, después de una complicada enfermedad, el científico social Alberto Flores Galindo, dejando un testamento que condenaba la subversión y le pedía a la izquierda legal más autenticidad y coraje. Alfredo Torero, el más grande lingüista que teníamos, masticaba su exilio europeo por alinearse con las tesis de los subversivos. Exilio que consumiría hasta su muerte en la más absoluta soledad. Así estaban las cosas.

Daba un poco de miedo escribir. Porque no se sabía sobre qué escribir. El miedo se apoderaba de nosotros al punto de empezar a dejar de asistir a la universidad, incluso de salir a la calle, de seguir en el Perú.

Entre 1989 y 1991 varios estudiantes sanmarquinos y de la Universidad Católica fueron desaparecidos, torturados y ejecutados extrajudicialmente ante una indiferencia general rayana en el pánico. En la Universidad del Centro, por poner un ejemplo de provincias, los militares arrojaban cadáveres de estudiantes sindicados y presos al caudaloso río Mantaro. Y ya nos daba igual. Los jóvenes de aquella generación empezaron a largarse al extranjero, tendencia que se aceleró cuando Fujimori convirtió su mandato en una dictadura. Aquello fue el verdadero terror.

V. ...Y EL ARTE

Si Julio Ortega, el afamado profesor de las universidades yanquis convertido en una personalidad de la crítica literaria peruana en el extranjero, publicara *Adiós Ayacucho* algunos años más tarde, lo habrían encerrado bajo delito de apología del terrorismo. En

la segunda mitad de la década de los ochenta empezó un proceso de liquidación del pensamiento progresista en toda forma. La literatura política importada de la URSS y de China se cortó taxativamente. Las tesis de Abimael Guzmán (la del Doctorado en Filosofía, referida a la noción kantiana del espacio, era notable) fueron secuestradas por el Servicio de Inteligencia. Las narraciones de Hildebrando Pérez Huaranca –quien, al parecer, terminó fusionándose con las milicias maoístas y murió en misteriosas circunstancias– fueron míticas, no solo por sus historias de campesinos alzados, sino porque sus textos llegaron a ser por años inhallables.

Oswaldo Reynoso regresó al Perú para ver cómo le rodeaban con un *cordon sanitaire* y el régimen lo amenazaba con meterlo preso en cualquier momento. Zavala Cataño, el gran dramaturgo del teatro campesino que aceptó ser militante del Partido Comunista del Perú, languidecía en las cárceles de Lima sin poder escribir una sola línea (ni política ni literaria) y sin ningún miembro de la comunidad artística nacional que lo ayudara. Aurora Colina, una de las divas históricas del teatro peruano y que en los ochenta optó por sumarse al MAP, terminó exiliándose en España ante el silencio de una prensa que años antes la mimaba. En muy pocos años, se hizo el vacío.

Cuando Fujimori capturó a Abimael Guzmán, y con ello comenzó la derrota militar de los maoístas, se inició un agujero negro que se tragó –por comisión o por omisión– a todos los artistas que bebieron de la tradición revolucionaria de años anteriores (¡¡eh, que nos referimos incluso a los setentas!!). Todos aquellos que podían decir algo sobre aquellos años decisivos se callaron, emigraron o se exiliaron en sí mismos preguntándose en qué la habían cagado.

La generación de los noventa, que además vino con la irrupción simultánea de las Nuevas Tecnologías de la Información, las consecuencias del Consenso de Washington y la globalización económica les dio la espalda a sus hermanos mayores y escribió, a sabiendas, en otra dirección. Dante Castro, uno de los más destacados narradores de los años ochenta y quien –como consecuencia de la guerra, publicó su célebre *Parte de combate* en una editorial inventada– se queja de que los escritores de los ochenta no han tenido una crítica que los reconozca, estudie y valore. Tiene razón. Pero aún más, la generación de los ochenta no tuvo herederos, no estableció conexiones válidas con las generaciones posteriores, se sintió extraña frente a los cambios que el fujimorismo había hecho sobre el país. Llegó algo marciana al siglo XXI.

Pero la historia tiene final feliz. Las nuevas hornadas de estudiantes a partir del 2000 han vuelto a la memoria, se están preguntando qué mierda pasó en esos años y tanto instituciones como revistas –esta misma– se proponen como imperativo hurgar en el significado de aquellos días virtualmente enloquecidos (¿y quién ha dicho que eso es un peyorativo?). El hecho que los escritores criollos –muchos años después– empezaran a escribir ficciones sobre nuestra guerra interna (al margen de que no hayan

investigado genuinamente y apenas, como acusan algunos, solo transcribieran, con cierta calidad, chismes y reportajes periodísticos superficiales) y que buena parte de los escritores andinos haya ganado notoriedad con su obra donde el conflicto interno SIEMPRE estuvo presente (recordemos los debates producidos por el Encuentro de Narradores Peruanos en Madrid en el 2005) solo demuestra que la estela de esos dolorosos años sigue siendo un antes y un después de nuestra azarosa historia.

En esos años de fuego, casi todos escribíamos para nosotros mismos. La ausencia de comunicaciones (reiteramos, no había Internet, ni celulares, mandar una carta a Chalhuanca era como hacerlo a Botswana), la cobarde actitud de los sectores hegemónicos de nuestra industria editorial nacional y el miedo cervel de la sociedad impidieron que conociéramos la obra de muchos narradores que desde Puno, Cuzco y Ayacucho (por mencionar algunas ciudades, hay muchas más) escribieron con pasión y decencia. Es singular que aún no exista una novela canónica de nuestra guerra, al estilo que Tolstoi hizo de la lucha contra Napoleón, que Mariano Azuela o Juan Rulfo hicieran de la Revolución mexicana o que Jesús Díaz escribió sobre la Revolución cubana, por no mencionar la estupenda novela de Omar Cabezas sobre la Revolución nicaragüense contra Somoza. O siquiera la crónica que Salman Rushdie hizo sobre el sandinismo. No, los peruanos, como mucho, tenemos los textos del hijo de un diplomático británico que se creyó la encarnación de Graham Greene en el Perú.

Ah, y la tesis escatológica sobre nuestra guerra interna de Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*, mercedamente premiada por uno de los concursos más falseados y corruptos en lengua española.

Las consecuencias de la guerra continúan. La reconciliación sigue siendo una utopía. Los arranques tanáticos y vengativos de un derecha criolla que se siente amenazada cuando le mencionan su pasado permanecen. Los medios de comunicación son casi unánimes en repetir la versión de los vencedores. Las tesis maniqueas de las Fuerzas Armadas y la Iglesia se perpetúan por inercia.

Solo el arte dice algo distinto, sea la impresionante recreación de los funerales de Atahualpa que Marcel Velaochaga imprime en un lienzo que ahora cuelga en el Museo de Arte (con un Abimael Guzmán que rinde sus respetos al Inca y un Benedicto XVI que, entre sus garras, sostiene la cabeza decapitada del Che Guevara), sean los *collages* atrevidos de Alfredo Márquez (que mezclan estética chicha, iconografía andina y representación crítica de los acontecimientos históricos de los años ochenta), sea el monumento *El ojo que llora*, una invitación a la tolerancia y al perdón, sean las recientes novelas de Félix Huamán Cabrera sobre aquellos años cuasiapocalípticos, sean las conversaciones sabrosas con Oswaldo Reynoso en el Queirolo, sea la poesía testimonial, sincera, muy sincera de muchos ochenteros. Arte e historia, creación y memoria, las únicas salidas que teníamos (y tenemos) para reconocer nuestro pasado y superarlo.

La literatura de los ochenta existió, pero fue consumida muy rápidamente por un nefasto clima de violencia política y bancarrota económica. Colapso del sistema educativo, industrias culturales invertebradas, censura burguesa y militar, hambre y miseria para las mayorías. En ese plan, tuvieron los narradores el clima social más difícil para escribir, los poetas alzaban su voz. Pero no llegaban a tantos como sí alcanzaban los medios hegemónicos vociferando sus mentiras. El teatro valientemente hizo su parte antes que la represión los echara de las calles. Entre la explosión del Hora Zero y el Grupo Narración en los setenta y los tatachines de la nueva generación de los noventa, quienes escribieron en aquellos años ochenta siguen vistos como un grupo menor, una literatura con muy mala suerte.

A lo mejor sea verdad, porque creo que hay buenos tiempos para pelear y buenos tiempos para escribir (aunque los mejores tiempos para hacer ambas cosas, que son pocos, también existen).

Sin embargo, repito, la obra sigue allí. Y no importa si al gobierno de Alan García le dé un día por quemarla con la misma bestialidad con que ahora defiende la pena de muerte o ataca a las ONG. Vano intento. Las máquinas de escribir, como los manuscritos del *Maestro* y *Margarita* de Bulgákov, tampoco arden. El buen arte, a saber por qué, siempre se sobrepone –tiempo al tiempo– a sus límites y enemigos.

Y, por último, los escritores de los años ochenta levantaron, en su mayor parte, una bandera: aún teníamos *ideas* (que para los conservadores siempre fueron sinónimos de subversión, no se equivocaron), aún teníamos huevos (esa manera vulgar, pero popular de llamar al protoheroísmo). Queríamos construir paraísos intelectuales e icarias artísticas con la misma saña con que se quemaban microbuses o se volaban grifos de gasolina. ¿Política? Todo lo convertimos en política, desde el amor hasta la muerte. Una invitación perversa a volarse la tapa de los sesos sea atacando una refinera, recitando contra los poderes en la plaza pública, tomando el rectorado, persiguiendo mujeres más allá de las fronteras o llenando las avenidas de neumáticos en llamas y proclamas. Tiempo nuestro, ¿tiempo feliz?, tiempo en que a los jóvenes –a todos, hasta al más enclenque y *freak*– el poder nos odiaba. Y, durante muchos años, nos llegó a tener miedo.

Enero 2007

Fantasmas de papel

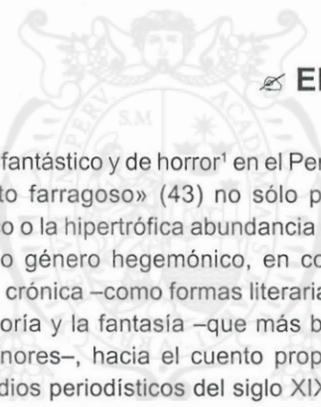


as & zs

NINGUNO VIÓ A SU PROJIMO
LA PLAGA DE LAS TINIEBLAS



«UNA NOCHE DE DELIRIO» (1869): UNA BREVE APROXIMACIÓN A LOS INICIOS DEL GÉNERO FANTÁSTICO Y DE HORROR EN EL PERÚ

 Elton Honores Vásquez

Los inicios del género fantástico y de horror¹ en el Perú resulta, como señala Gonzalo Portals, un «escenario harto farragoso» (43) no sólo por la falta de investigaciones sobre el cuento decimonónico o la hipertrófica abundancia de estudios acerca del proceso que va de la tradición como género hegemónico, en coexistencia tanto con el relato costumbrista, la leyenda y la crónica –como formas literarias ancladas en la realidad–, así como con la balada, la alegoría y la fantasía –que más bien escapan a la realidad y se constituyen en géneros menores–, hacia el cuento propiamente moderno, sino por la enorme afluencia en los medios periodísticos del siglo XIX de textos de corte macabro –extraños para el medio local– producidos por escritores foráneos.² Fenómeno aún no estudiado, que genera múltiples vacíos para quien pretenda adentrarse en el relato fantástico de este periodo.

Además, la dificultad práctica del investigador no transita necesariamente por la búsqueda en bibliotecas de impresos de este tipo en diversos diarios y revistas, sino por la propia inestabilidad de las publicaciones, así como por la irrecuperable pérdida de muchos números de las mismas. A esto se suma que muchos autores no lograron editar sus cuentos en formato de libro y que, peor aún, se escondían bajo seudónimos, lo cual dificulta su identificación como escritores peruanos o extranjeros. Por otra parte, hay una actitud en los investigadores, quienes creen poseer la palabra adánica y se asumen como los «descubridores» de estos textos, que genera no un diálogo entre ellos sino posiciones más o menos herméticas. Lamentablemente, esto produce una falta de visión de conjunto³, incluso ahora en pleno siglo XXI, que oculta la existencia de una propia tradición de literatura fantástica en el Perú.

Asimismo, la presencia de un sesgo centralista en estas pesquisas bibliófilas (una tara que arrastramos desde la Independencia) obnubila nuestra visión con respecto a los enclaves⁴ o espacios periféricos en donde se encuentra, hasta la fecha, el antecedente más antiguo de lo fantástico en el Perú: los *Cuentos de mi tierra* (1864) de Francisco Ibáñez⁵, obra en la cual el género de lo fantástico y el relato de horror encuentran su origen, a caballo entre la tradición y el cuento moderno.⁶

Maureen Ahern (12) señala la coexistencia de estos dos géneros en las dos últimas décadas del siglo XIX. No obstante, creemos que esta se dio varios años antes. Por otra parte, aun cuando la tradición pervivió hasta esas fechas porque funcionaba como género y gustaba al público lector (adquiriendo un peculiar tono popular), ello no significa que los modernistas, quienes dominaron la producción literaria de fines de ese siglo e inicios del próximo, hayan sido los fundadores del cuento como género autónomo en el Perú. Por el contrario, existen claros antecedentes del mismo en obras como la mencionada *Cuentos de mi tierra* o «Un amor en sueños» de Paulino Fuentes Castro⁷, publicado en Anales de la Sección de Literatura del Club Literario de Lima de 1878; textos cuya existencia contradice la idea del Modernismo como movimiento fundacional del cuento peruano.

En este sentido, un caso muy particular que merece toda nuestra atención, dentro de la producción literaria publicada en prensa, es «Una noche de delirio»⁸; texto publicado el 24 de abril de 1869 en *El Nacional*⁹ —diario de la época que contaba entonces con cuatro años de circulación—, bajo el seudónimo de H. Feydeau y con fecha del día anterior en Lima. Existen algunas dudas alrededor del origen de su autor; no obstante, todo parece indicar que se trataría de un escritor peruano.

Dentro de la lógica de las publicaciones decimonónicas, los diarios peruanos (en particular *El Nacional*) usualmente tenían la política de mencionar las fuentes, tanto de América como de Europa, de las cuales tomaban sus artículos y/o relatos (cuando estos eran ecos de otros periódicos), señalando, además, si eran traducciones elaboradas especialmente para determinado diario. En algunas ocasiones, sin embargo, cuando el autor era conocido por el lector letrado, no indicaban ni el lugar de procedencia ni la traducción.¹⁰ Contrariamente, cuando el autor era nativo y desconocido, solo la ciudad y la fecha de escritura otorgaban algún indicio para rastrear la fuente, o al autor, y así establecer el origen de los textos. No olvidemos también que en esos años era bastante común descubrir escritores peruanos escondidos bajo un seudónimo, como señala Salazar Chapela: «En el siglo XIX, a consecuencia de la prensa periódica, el seudónimo alcanza un auge extraordinario. Son innumerables los escritores que usaron seudónimos en el siglo XIX y primeros años del XX» (19).¹¹

Por estos motivos, aún cuando cabe la posibilidad que Feydeau sea realmente el apellido del autor de «Una noche de delirio» (un peruano con ascendencia francesa o un

extranjero de paso por Lima) y sin olvidar que muchos escritores nacidos en el extranjero forman parte de nuestra larga tradición literaria, como es el caso de los contemporáneos Juan Vicente Camacho¹² o Juana Manuela Gorriti¹³ (que en 1860 llegaron a coescribir una zarzuela titulada *Pobre indio*), nos inclinamos a considerar que esta particular firma autorial remite a la extendida costumbre por parte de los escritores nacionales de asumir un alter ego para su producción escritural.

El hecho que el cuento presente una fecha asentada en Lima funciona como una especie de marca que intenta mostrar al lector el lugar de procedencia del relato, como forma de registrar su origen. Se podría agregar, por otra parte, que «Una noche de delirio» es un texto inicial para la tradición literaria nacional, por el modo de emplear el recurso literario del sueño¹⁴ como motivo para la irrupción de la fantasía, que aparecerá posteriormente en la obra de Fuentes Castro, Rosell, Chocano y Barrera.¹⁵

Otro argumento para afirmar que Feydeau¹⁶ es un escritor peruano radica en el artículo literario «El poeta»¹⁷, publicado también en *El Nacional* el 21 de noviembre de 1867. Este texto, recogido asimismo por Eduardo Hopkins en su investigación hemerográfica *Diez años de «El Nacional» (1866-1875)*, está igualmente fechado en Lima y firmado por H. Jeydeau, nombre que obviamente refiere a nuestro autor.¹⁸ En este artículo se despliega una clara defensa del hacer del poeta a partir de una postura romántica, casi radical, y utilizando paradigmas clásicos como Shakespeare (*Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *Otelo*), Goethe (*Fausto*) y Chateaubriand. En este sentido, cuando describe la crisis del sujeto creador, Feydeau –o Jeydeau– señala:

¡Si fuese posible interrogar el lecho destinado al reposo! Si fuese posible ver como una pasión embarga las horas consagradas al sueño, conduce a su víctima de quimera en quimera, la halaga y la martiriza, confunde el desengaño con la esperanza, disipa el placer al tocarlo, puebla de fantásticas sombras la inmensidad que se abre a la imaginación en una noche de vigilia, presta al silencio el acento de la alegría y de la congoja (1).

La pasión es descrita entonces como un vértigo que recorre al poeta, que le «martiriza» y que no le deja en paz. Más adelante continúa:

El poeta canta sus alegrías y sus pesares, puede hablar y hablar de sí mismo mientras se presenta como inocente trovador que arranca armoniosas notas a su laúd. Pero ¿Lo ha dicho todo? ¿Ha descornado el velo que oculta las profundidades de su alma? ¿Se ha mostrado todo el hombre ante la multitud que le escucha y le observa? No (1).

Es decir, existe un abismo difícil de revelar que encierra al alma del poeta. Del mismo modo, Feydeau agrega que el público «... no concibe que en la región de las concepciones y del sentimiento, hay seres que vislumbran un *más allá*, forcejean fuera de las barreras de la vida ordinaria y se retuercen desesperados bajo el influjo de una actividad vertiginosa, en medio de una atmósfera quemante de verdad y amor» (1).

El poeta está, por lo tanto, *más allá* del mundo terrenal; es casi un iluminado, un ser diferente del resto de hombres. Finalmente, el autor concluye: «Triste destino el de tener que prestar al dolor el acento de la alegría, hacer un misterio de las evoluciones del alma, esquivar el hombre miradas del hombre y sonreír siempre, estando los ojos anegados en llanto» (1).

Se remarca así la idea anterior de que el poeta¹⁹ oculta su verdadero estado de ánimo frente a un «otro» que no le comprende. Lo trascendental consiste en percatarse que estos cuatro ejes —o claves— pueden leerse también, de un modo sumamente claro, en «Una noche de delirio», característica que confirmaría para ambos (artículo y cuento) una misma autoría, de filiación nacional, aunque asentada en la Lima afrancesada de mitad de siglo XIX. Asimismo, se puede afirmar con los elementos aportados por el artículo que en el cuento de Feydeau se grafica, a su vez, esa tensión entre poeta y mundo, propio del Romanticismo, que llega por instantes al paroxismo pasional.

Precisamente, «Una noche de delirio» se inscribe, tanto temporal como temáticamente, en la vertiente romántica de nuestra literatura. Esta corriente artística, como fenómeno literario llegó tarde al Perú; según Luis Alberto Sánchez, el inicio de este en el país fue en el año 1848; para otros recién empezó en la segunda mitad del siglo XIX y se extendió aproximadamente hasta 1880 o incluso más. Este tardío Romanticismo tuvo como una de sus características medulares la búsqueda de una lejanía que, como señala Sánchez, «tenía que surgir, por cuanto la literatura peruana vivía emparedada en Lima, saturada de localismo» (933). Más adelante, el crítico agrega: «Casi todos los románticos buscaron, como término de comparación, países distintos y personajes legendarios» (934). Hubo, en este sentido, un deseo casi absoluto en nuestros románticos de ubicarse radicalmente en otro espacio y tiempo.

Para 1869, el Romanticismo todavía estaba en auge por lo tanto, nuestro cuento se inscribe aún en este movimiento. No obstante, a nivel de género, está más próximo a la fantasía y a la alegoría que al relato romántico —o al cuento moderno—. Al respecto, cuando Óscar Hahn analiza las anotaciones y calificaciones paratextuales de las primeras narraciones fantásticas, señala que: «al calificarlos a estas últimas de ensueños de un delirante, el autor se eximía de cualquier responsabilidad frente a los lectores que podrían haber tomado los hechos como reales, en un periodo en que el cuadro de costumbres, la crónica de viajes y el cuento literario no delimitaban aún sus respectivas fronteras» (23). «Una noche de delirio» parece seguir la misma lógica; por ejemplo, el título sugiere leer el cuento como un «delirio» pasajero. Sin embargo, al final del relato, se produce un cambio en la perspectiva del narrador-personaje: una súbita duda no le permite discernir qué realidad es mejor —o peor—, si la del estado de vigilia, propia del mundo concreto, o la del delirio, propia de la fantasía.

El cuento de Feydeau estructuralmente se divide en tres grandes bloques narrativos. El primero corresponde a una digresión del narrador-personaje sobre la hipocresía de la

sociedad que condena a los sujetos a usar máscaras cotidianas, intentando ocultar el verdadero mundo interior de cada uno. En este mundo representado, se valoriza mucho más la apariencia –lo que se dice de uno– y se subestima lo que cada quien es realmente. Ambos aspectos se interrelacionan con dos situaciones específicas: la búsqueda del amor idealizado e imposible y la ambiciosa vocación del artista conflictivo; esta última constituye un rasgo evidente de modernidad, por cuanto ubica la individualidad del sujeto – particularmente su subjetividad– muy por encima del carácter anónimo y abstracto de la masa. Por otro lado, esta primera parte se ambienta en un tiempo y espacio indeterminados, aunque percibidos como cercanos para el lector de 1869 (se habla de paseos y tertulias característicos de las clases letradas decimonónicas). Asimismo, antes de finalizar este bloque, las reflexiones y digresiones personales son dejadas de lado mediante el recurso del sueño, como una estrategia narrativa que permite al narrador-personaje decir y/o mostrar una realidad diferente de la cotidiana o común.

Lo que viene, a continuación, es el delirio que articula el segundo bloque narrativo, el más importante. El recurso de apelar a la irracionalidad del delirio permite justificar una serie de visiones y acciones, por ejemplo: la suerte de ascensos y descensos físicos que soporta el narrador-personaje –en situaciones que constantemente interpelan a los sentidos del lector– o la gran facilidad narrativa para superar continuos desplazamientos entre espacios totalmente disímiles: una colina, un valle, una zona volcánica, una sima, un palacio, una caverna, un sótano, un patíbulo, un cementerio, un peñasco y, finalmente, el mar. Igualmente, en esta parte del relato encontramos un claro interés por homologar la naturaleza con los contradictorios estados de ánimo del narrador-personaje, característica típica del Romanticismo. La lucha entre el cuerpo inerte y el alma en movimiento se plantea junto a la (im)posibilidad de decir –mostrar– cabalmente lo que se ve. Por este motivo, las descripciones adquieren muchas veces un cariz sumamente pictórico, a la par que emplean un tono y cadencia provenientes de los estilos poéticos prestigiosos para la época. Del mismo modo, en este fragmento, el personaje principal construye para sí mismo una identidad propia de un ser extraño que causa horror y a quien el espacio del hogar y la familia le genera incertidumbre en su interior.

Finalmente, el tópico romántico de la mujer idealizada se presenta en este bloque bajo una forma cosificada y virginal. Primeramente, aparece como una guía –al modo de la Beatriz de Dante– que tomando de la mano al narrador-personaje le presenta tanto a la Poesía como a la Música y, si el paseo no hubiera sido interrumpido, le habría mostrado también a la Pintura, a la Escultura y a la Ciencia (abarcando de esta manera las cinco artes fundamentales del saber humano. Desde esta perspectiva, «Una noche de delirio» puede ser comprendido e interpretado como una alegoría. Más adelante, otras vírgenes, sean tanto de Roma como de Israel²⁰, van apareciendo en el relato hasta que llega una mujer –suerte de hada–, a la que el narrador califica de «mi virgen soñada en los delirios de la pasión» (1). Error de apreciación que le costará en grado sumo y del cual sólo la

figura materna –símbolo concreto del único y pleno amor verdadero– logrará salvarlo, sacándolo del trance y trayéndolo de nuevo al mundo real. Este último punto, quizá, presenta alguna connotación edípica puesto que al inicio del anterior bloque se hablaba de un amor imposible, reservado para los «ocultos soliloquios en el que el alma se hace confidencias a sí misma» (1).

El tercer y último bloque narrativo es una suerte de epílogo que busca tanto generar una duda final²¹ cuanto incrementar la percepción de orfandad que se tiene del narrador. En este sentido, como hemos acotado líneas arriba, estamos frente a un texto escrito en clave romántica y con un tono afrancesado europeizante sin referentes locales o nacionales²²; aspectos que no son de extrañar en la producción literaria del siglo XIX. Recordemos que cualquier género literario nuevo que se instaura en un espacio cultural ajeno tiende, en un primer momento, a generar una copia mimética para acabar luego en la parodia –negación, superación y transformación del modelo– y por último en la aclimatación lingüística del género.²³ Por esta razón, en estos momentos iniciales del género fantástico –y del relato de horror– en el Perú es impensable encontrar algún referente nacional y es normal, por el contrario, la presencia de espacios neutros e indeterminados.

Antes de concluir, se debe precisar también que algunas páginas de «Una noche de delirio» lo convierten en un notable antecedente del relato de horror en el Perú. El miedo que por momentos invade al personaje –y al lector– implica un estado de parálisis e inacción, capaz de hacer imposible cualquier intento de respuesta a los inesperados hechos vislumbrados. Así pues, este instante supremo de miedo –entendido como un componente psicológico indesligable del ser humano– y la angustia infinita que desencadena emparentan a nuestra corta narración con las más modernas ficciones del género del horror y lo extraño; sin olvidar su patente filiación con la tradición y el género, más amplio, de lo fantástico (que en el Perú es tratado lamentablemente de una manera periférica y marginal).

Para la presente edición de «Una noche de delirio» se ha actualizado la ortografía del siglo XIX, así como corregido las erratas tipográficas propias del medio periodístico. Por otra parte, se han insertado notas aclaratorias referentes tanto a la semántica de algunas palabras como al panorama literario y cultural de la época. Acciones que buscan agilizar la lectura y comprensión de nuestros lectores contemporáneos.

NOTAS

¹ Asumimos al género del horror y lo extraño como parte de uno más amplio: el fantástico.

² Un caso representativo sería el de A. Souvestre y su texto «Historia espeluznante» aparecido en *La Actualidad* el 27 de enero de 1881 (Portals: 46).

- ³ *Antología del cuento fantástico peruano*, de Harry Belevan, constituye una grata excepción.
- ⁴ Según el crítico literario Manuel Larrú, un espacio cultural periférico que irradia los valores de la *ciudad letrada*. Comunicación personal.
- ⁵ Para una mayor aproximación a esta hipótesis véase mi artículo: «Francisco Ibáñez y los orígenes del cuento fantástico en el Perú», citado en la bibliografía.
- ⁶ Particularmente en los siguientes relatos: «El novicio castigado», en donde un cura muerto vuelve a la vida para vengarse del novicio que se burló de su cadáver; «El padre de un convento», en el cual un fraile *aparecido* se lleva a la muerte al padre superior por haber sido excesivamente rígido con él; «La procesión de las ánimas», en donde una mujer chismosa se encuentra con un esqueleto en forma de penitente; y «La pagarás», en el cual una misteriosa voz le predice a un asesino un futuro que no podrá evitar aunque lo intente. Como vemos, estos textos se mueven en un marco discursivo en donde predomina el espíritu religioso. Asimismo, existe en ellos un afán moralizador que subordina permanentemente al elemento fantástico. En este sentido, la sanción moral (elemento heredado del Neoclasicismo) busca en todo momento educar al lector. Sin embargo, estos cuentos no dejan de encajar perfectamente en la definición de lo fantástico dada por Todorov; cumpliendo, por otra parte, con el plan general de *Cuentos de mi tierra: entretener y enseñar*.
- ⁷ Ver el artículo de Cecilia Moreano citado en la bibliografía.
- ⁸ Publicado en la sección «Variedades» de *El Nacional*. Esta sección de misceláneas era una tradición en la prensa nacional desde tempranas fechas; por ejemplo, *El Sol del Cuzco* (1843) incluía en este: poemas, extractos de libros y noticias varias. En *El Nacional*, la sección «Variedades» publicaba: textos de ciencia, artículos periodísticos, novelas de folletín, poemas, traducciones y algunos relatos que constituyen parte de los inicios del cuento moderno en el Perú. «Una noche de delirio» ocupa casi cuatro columnas –de seis– de la primera página de las cuatro que presentaba el diario. El ejemplar consultado se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ⁹ «Diario político, literario y comercial. Apareció en Lima, el 24-XI-1865, bajo la dirección de Juan Francisco Pazos; sucesivamente lo tuvieron a su cargo Cesáreo Chacaltana, Agustín Reinaldo Chacaltana, Francisco Flores Chinarro, Andrés Avelino Aramburú y Manuel María del Valle, y subsistió hasta 1903. Siguió inicialmente la orientación del liberalismo; hizo la oposición al gobierno del coronel José Balta, asumiendo los puntos de vista del civilismo; y defendiendo éstos mantuvo luego una permanente polémica con los órganos demócratas: por su gran formato (que varió desde 58 x 38 cm hasta 73.5 x 51 cm), se lo ha considerado como el diario de mayor tamaño que se haya publicado en el Perú». (Tauro del Pino 1966: 406).
- ¹⁰ No obstante, estas omisiones también podrían deberse a una falta de cuidado en la edición.
- ¹¹ El mismo autor señala las razones por las cuales un escritor decide ocultarse tras un seudónimo: necesidad de esconderse por plagio, estar a buen recaudo evitando posibles peligros, deseo (por parte de las escritoras) de ocultar la condición femenina en épocas sexualmente discriminatorias, querer sustituir un apellido demasiado corriente –a veces feo– por otro más distinguido o eufónico y, finalmente, interés por adoptar un nombre representativo o definitorio. Se podrían agregar también razones políticas o incluso el simple capricho. Sin embargo, en todos ellos, el deseo de ocultar la autoría está siempre sujeto a la imperiosa necesidad de mostrar el producto textual (15-22).
- ¹² «...escritor de origen venezolano, residió la mayor parte de su vida en Lima. Colaboró con *La revista de Lima*, y escribió poesía así como textos para zarzuelas». (Kristal: 91).
- ¹³ «...novelista argentina-peruana, publica en 1876 la revista *La alborada*. Buena amiga de Palma y romántica empedernida, fue asidua colaboradora de *La revista de Lima*. Argentina de nacimiento, logró durante su larga estancia en Lima granjearse la amistad y el afecto de cuantos la conocieron» (García Barrón: 5).
- ¹⁴ Sería de gran valor emprender, si fuera posible, el estudio del mismo en los románticos nacionales.

- ⁵ En este sentido, el cuento «Sueño o realidad» (1904) de este último autor confirma la larga vigencia que la mecánica del sueño tuvo entre los escritores peruanos; además, en este relato persiste también otro elemento de «Una noche de delirio»: la irrupción de la amada bajo una música hipnótica.
- ¹⁶ Feydeau es una isla que se encuentra sobre el río Loira, frente a la ciudad de Nantes, y allí fue donde nació el reconocido autor de novelas de aventuras Julio Verne; por lo tanto, es posible que este nombre constituya un guiño al lector letrado peruano de la segunda mitad del siglo XIX. Para esos años, Verne ya había empezado a publicar su serie de 60 *Viajes extraordinarios*, que se prolongó durante casi 40 años, con novelas como: *Cinco semanas en globo* (1863), *Viaje al centro de la tierra* (1864) y *De la tierra a la luna* (1865). En este sentido, no sería injustificado establecer una posible influencia de estas novelas sobre «Una noche de delirio», por cuanto en esta última el narrador también emprende un viaje por espacios, o escenarios, de visión y acción nuevos que él mismo construye. Al respecto, Estuardo Núñez señala: «Para viajar imaginariamente [Verne] debió nutrirse de esos relatos de periplos verdaderos que les fueron útiles para armar y construir sus grandes cuadros de lejanos países, situados dentro y fuera de sus fantasías, por encima o por debajo de las entelequias tecnológicas por él creadas» (168); más adelante precisa que este autor francés era «...representativo de una doble apertura: hacia el espacio exterior, con sus novelas de aventuras en el mundo desconocido: el Asia, África y América, y hacia el tiempo que vendría, hacia el preocupante futuro, con sus novelas de anticipación, dictadas al ritmo de los programas acelerados de la ciencia en los años cruciales del siglo XIX» (170). Como observamos, las coincidencias con la obra de Feydeau residen en el interés por mostrar espacios desconocidos mediante un viaje imaginario, en el caso particular del peruano, producto del delirio y del sueño. Por otra parte, también debemos resaltar en «Una noche de delirio» la mención a escritores canónicos como Dante, Camoens, Cervantes, Moro y Víctor Hugo (a quien citará en su idioma original). La influencia de estos autores clásicos parece obvia en Feydeau; más aún, la proveniente de Víctor Hugo, figura que llegó a ser determinante en las letras peruanas decimonónicas cuando las traducciones de sus obras comenzaron a publicarse a finales de la década del 50 y comienzos de la siguiente.
- ¹⁷ El ejemplar consultado se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional del Perú.
- ¹⁸ La obvia similitud fonética parece remitir a un error tipográfico.
- ¹⁹ Palabra que en la acepción de la época comprende también al novelista y al dramaturgo.
- ²⁰ «La insistencia en el tema hebreo y arábigo, la intimidad con el Islam, pese a porfiadas declaraciones cristianas, es algo cuya explicación no se logra, sino a través del lejanismo o fantasía literaria» (Sánchez: 934).
- ²¹ Al respecto, «Sueños» de José Santos Chocano presenta grandes similitudes con «Una noche de delirio»: la alusión al sueño (como motivo central de la prosa poética), el vértigo, la presencia de lo corporal, el hundimiento en las tinieblas de la noche, la aparición de una amada idealizada (nombrada sólo como ella), la presencia de Dante, la música, la condición del artista soñador (visto en la sociedad como índice de enfermedad) y, principalmente, el quiebre de los límites entre realidad y sueño (la duda final que encontramos en «Una noche de delirio»). Asimismo, el texto de Chocano presenta un espacio indeterminado, sin ningún referente nacional (salvo la imagen del autor y del destinatario: Manuel Moncloa). Por el contrario, al igual que en el relato de Feydeau, las referencias al mundo cultural de occidente son abundantes: Tertuliano, Crespo, Curio, San Agustín, Dante, Beatriz, Schubert y el Egeus de Allan Poe.
- ²² En otro texto de Chocano, «El sueño de una noche de prisión» (publicado en *Primicias de Oro de Indias*), el hablante se instala en una prisión en donde surgen, bajo apariencia de sombras, autores como Tasso, Camoens, Gautier, Lope de Vega, Cervantes, Víctor Hugo, Molière, Milton, Chénier, Byron, Musset, Poe, Verlaine, Wilde y Dante –que hace de guía–; en esta cárcel imaginada, los poetas son todos criminales de Estado. Como vemos, aquí al igual que en «Una noche de delirio», las referencias locales han sido anuladas, además de seguir la lógica de la visión entre sueños.
- ²³ Estos tres momentos son estudiados por Padura Fuentes cuando estudia la introducción del género policial en Latinoamérica. Resulta sumamente seductor, en un nivel teórico, hacerlos extensivos al análisis del género fantástico.

BIBLIOGRAFÍA

- AHERN, Maureen. «El cuento finisecular peruano 1890-1910. Consideraciones y bibliografía». Tesis para optar el grado de Doctora en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961.
- BARRERA P., Alberto B. «Sueño o realidad». *El Lucero. Revista de literatura y arte* 51, 20 de mayo de 1904, 534.
- BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.
- CHOCANO, José S. «Sueños». *El Perú ilustrado*, N° 246, 23 de enero de 1892, 8249.
- . *Primicias de Oro de Indias*. Santiago de Chile: Imp. Siglo XX, 1934
- FEYDEAU, H. «Una noche de delirio». *El Nacional*, n° 1155, 24 de abril de 1869, 1.
- GARCÍA BARRÓN, Carlos. «La revista de Lima». *Cielo abierto* 8, 1980, 3-11.
- HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2da ed. México: Premia, 1982.
- HONORES VÁSQUEZ, Elton. «Francisco Ibáñez y los orígenes del cuento fantástico en el Perú». *Bocanada. Revista de Literatura* 3/4, 2007, 17-20.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo. *Diez años de «El Nacional» (1866-1875)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1974.
- IBÁÑEZ, Francisco. *Cuentos de mi tierra*. 1864. Presentación de Artemio Peraltilla Díaz. Arequipa: El Sol, 1974.
- JEYDEAU, H. «El poeta». *El Nacional*, n° 646, 21 de noviembre de 1867, 1.
- KRISTAL, Efraín. *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.
- LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- MOREANO, Cecilia. «Un primer cuento peruano: 'Un amor en sueños' de Paulino Fuentes Castro». *Ajos & Zafiros* 2, 2000, 159-175.
- NÚÑEZ, Estuardo. *Las letras de Francia y el Perú. Apuntaciones de literatura comparada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997.
- PADURA FUENTES, Leonardo. «Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica». *Hispanérica*, Año XXVIII, 1999, 37-50.
- PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. «Antecedentes del cuento de horror en el Perú: materia arqueológica en un escenario hartó farragoso». *Ajos & Zafiros* 6, 2004, 43-53.
- ROAS, David. (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban. «La decadencia del seudónimo». *Buenos Aires literaria* 18, 1954, 15-22.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo III. 4a ed. Lima: P. L. Villanueva, 1972.

TAURO DEL PINO, Alberto. *Diccionario enciclopédico del Perú ilustrado*. Tomo II. Lima: Juan Mejía Baca, 1966.

—. *Catálogo de seudónimos peruanos*. Lima: Ariel, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1980.



UNA NOCHE DE DELIRIO¹

Habían concluido mis tareas del día. Trabajo, paseos, tertulias, todo estaba terminado y me encontraba por fin solo en frente a mi lecho.

Al consumo que el mundo hace de palabras, de dolores encubiertos, de sonrisas falsas, de afectos mentidos, de amistades de precio corriente, de banalidades impuestas por la rutina del trato, había llevado yo también mi contingente. ¿Quién tiene el derecho de ser excepcional y de caminar por un rumbo distinto del que siguen los demás?

Así como ellos, había arreglado yo mi semblante cien veces durante el día, para no mostrar desnuda la ingenuidad de mi espíritu. No quería herir el pudor de la sociedad que se ofende viendo la verdad y admite de grado la impostura. Al hombre no se le acepta tal como es, sino tal como sale de manos del maestro de ceremonias: es por eso que en siete mil años de existencia aún no es conocido.

Cada uno guarda para sí las realidades de la conciencia y exhibe los prodigios del disimulo y de un heroísmo secreto y desapercibido. No hay que ostentar más que el traje de gala, dejando los harapos en el armario. El público no quiere ver lo que pasa entre bastidores.

Guarde cada cual sus congojas, sus ambiciones frustradas, su amor escarnecido o su amor imposible, para esos ocultos soliloquios en que el alma se hace confidencias a sí misma y suelta la fuente contenida de la cólera o de las lágrimas.

No se debe mostrar sino lo que ya es imposible esconder. No se debe decir sino lo que ya no se puede callar. ¿Se os ha muerto vuestra madre, vuestro hermano? Daos a luz y publicad nuestra pesadumbre para escuchar el árido formulario del duelo. Pero si sentís agonizar vuestro corazón, cerraos herméticamente dentro de vos mismo para no inspirar desdén u horror a las gentes.

No manifestéis nada que sea excéntrico, para no atraeros la censura. Si tenéis una sensibilidad tan delicada que os hace sufrir la más pequeña irregularidad en vuestras relaciones, ocultadlas para no dar esa arma a la malevolencia o a la frivolidad.

Si tenéis sentimientos que exceden el límite convenido, si tenéis pasiones que arden como una fragua, si os hace retorcer con penas imponderables, por no hallar el placer que adivina vuestra fantasía y por encontraros estrechado y torturado por todos lados, callad otra vez más y callad siempre, porque sólo hallaréis una compasión ultrajante o el irrisorio título de *romántico*².

Estas reflexiones se amontonaban en mi mente, produciéndome los mismos tormentos que un ascua que pudiera recorrer la venas, haciendo estallar todas las fibras del cuerpo. No me atrevía a acostarme. Consideraba mi lecho como el potro de Mazzepa³, pronto a arrebatarame amarrado y desnudo, por montes y desiertos desagarrándome las carnes, exponiéndome a los rayos de un sol abrasador y el azote de la arena que impele el viento.

Pero estaba fatigado y era preciso buscar el reposo en el sueño. Acosteme pues, apagué la luz que en vano alumbraba las sombras de mi frente sin poder disiparlas.

Ignoro el tiempo que transcurrió hasta que empezó el delirio. ¿Dormía o estaba despierto? Lo sé menos todavía; pero recuerdo vivamente cuanto pasó.

Alceme de sobre mi lecho y comencé a flotar en el aire. Me rodeaba un extraño crepúsculo cuya escasa luz se extinguía a intervalos dejándome en la lobreguez más espesa. Mis miradas vagaban extraviadas sobre objetos móviles e indecisos. La atmósfera era pesada y ardiente, el silencio profundo. Yo escuchaba los latidos de mi corazón como las oscilaciones estridentes de una péndola colgada en la soledad y el vacío. Buscaba algún objeto para fijar mi espíritu y calmar mi ansiedad; pero no distinguía ni aun las formas del caos que giraba en torno mío. Extendía mis manos crispadas buscando asidero, y sólo palpaba un vapor meloso y corrosivo. Quería hablar llamando en mi socorro a los seres que amo en la tierra, pero la palabra espiraba en mis labios. Era pues impotente todo esfuerzo. Incliné la cabeza sobre el pecho, cerré los ojos y me dejé arrastrar por ese huracán silencioso que me impelia sin rumbo.

Poco a poco fue aclarándose el crepúsculo y encontró mi pie una colina donde posarse: inmenso alivio después de una cruel fatiga. Cobré aliento, recorrí el horizonte y vi un lejano collado envuelto en una sombra azulada y diáfana. El ambiente que comenzó a soplar era tibio y aromático. El oscuro panorama en cuyo centro me hallaba fue iluminándose gradualmente y descubriendo los contornos de un delicioso valle. Los trinos de las aves que saludaban el alba, se hacían cada vez más perceptibles.

El arrullo lastimero de la paloma, el canto triunfal del gallo, el balido prolongado y triste del carnero, el murmullo del agua, el acento confuso del bosque, el beso de la brisa que deposita un germen de vida en la flor pudorosa, el suspiro de la naturaleza que despierta, todo esto formaba una indefinible cadencia, en cuyas ondas se mecía mi espíritu con voluptuoso abandono. Con el corazón estremecido y poseído por el deleite, sonreía llorando. Todavía resonaban en mi alma las notas olvidadas de la infancia. Había desaparecido en mí el hombre para dar lugar al niño. Las arrugas formadas por el pesar, se desplegaban al hálito cariñoso de una mañana de primavera.

La luz se hizo más intensa. Vi una elevada cresta coronada de nieve. Espesa vegetación cubría la falda. Vi un ceiba gigantesco recamado de flores rojas y destacado entre otros árboles como un rey cubierto con un manto de púrpura. Vi un campanario, vi una casa y lancé un grito. Esa casa había dado abrigo a muchos años de mi vida, era una página de mi historia; esa casa que encerraba seres queridos, parecía reconocerme y venir hacia mí, trayéndome un recuerdo, una caricia en cada lienzo, en cada artesón, en cada moldura, en cada perfil. Yo me precipité para alcanzarla, corrí frenético por los huertos cerrados de espinos, recorrí sendas apenas practicables, salvé de pantanos que luchaban por detenerme y llegué jadeante a las puertas del edificio. Pero lo encontré rodeado de un foso. Llamé y nadie contestó. Llamé segunda vez pronunciando los nombres que no olvida mi ternura. El mismo silencio. Llamé una tercera y una cuarta, con voz desesperada, y entonces salieron los que yo esperaba, se detuvieron en el dintel, me miraron con recelo, me miraron de hito en hito, y después... huyeron. Sí, ellos huyeron. Yo les causaba algo más que extrañeza, les causaba miedo u horror.

La casa comenzó a oscilar sobre sus cimientos, se desprendió del suelo y fue ascendiendo con tardo movimiento, dejándome petrificado. Yo miraba esta ascensión como mira el desgraciado la esperanza que huye; yo aguardaba con angustia infinita una nueva aparición de los seres que me abandonaban. Por fin se presentaron, su rostro estaba demudado y bañado en llanto. Me miraron aun otra vez sin proferir una palabra ni hacer una ademán y desaparecieron. Y una voz lúgubre hendió los aires y dijo: Así huyen del corazón las afecciones, así se borra hasta el hogar.

El eco repitió como un alarido: ¡Hogar! ¡Hogar! ¡Hogar!

Del sitio en que estuvo la casa brotó un humo denso y negro que fue extendiéndose con pavorosa rapidez. El sol que nacía se puso cárdeno como si estuviera nadando en un mar de sangre. Donde antes había sábanas de esmaltada vegetación, aparecieron rocas escarpadas y cenicientas. Un sordo rumor, semejante al de un volcán que brama en el abismo, ondeaba en el espacio. El humo rodeaba en masas espesas e informes, agrupándose para constituir una bóveda tenebrosa y estrecha. De una montaña, cuya cumbre no se distinguía, empezó a fluir un río humeante y pesado que arrastraba despojos

humanos, todavía palpitantes, abatía las rocas, las calcinaba y las disolvía. Yo iba a ser envuelto por sus olas y no tenía fuerzas para alejarme.

Con las pupilas dolorosamente dilatadas y los ojos fijos, deseaba que a lo menos me sobreviniese un vértigo para abreviar el suplicio; pero no: solo mi cuerpo estaba anodado, mi alma estaba viva y había adquirido la percepción más delicada para sentir todos los horrores de la situación. Se retorció dando alaridos dentro de un cuerpo inerte. Llamaba a la voluntad y ella no obedecía. Llamaba a la resignación y esta no venía.

Pero el río avanzaba. Su sopro abrasador tostaba mi rostro y me penetraba hasta la médula de los huesos. ¡Piedad! ¡Piedad! –baluceaba yo en una oración mental que no podían pronunciar mis labios– ¡Piedad Dios mío! Haced que acabe este tormento.

De súbito se abrió la tierra bajo mi planta y caí desvanecido en el fondo de una sima.

El cuadro ha cambiado. Me hallo en el umbral de un palacio que me deslumbra. Desde la base, es una gigantesca filigrana de oro. Yo veo la noche fuera, pero aquí estoy en pleno día. Ignoro de donde viene la luz que cae sobre un enorme diamante colgado del techo, y que reflejándose en sus cambiantes facetas alumbrando un salón tan vasto que se confunde con el horizonte. El tapiz es de pieles de armiño en cuya blancura no se nota una sola mancha. Lo que oigo no es música, es algo que no tiene nombre. Las vírgenes de Israel salmodiando a orillas de extranjero río los himnos de la patria perdida; el arpa de David preludiando los acordes del arrepentimiento y de la fe infinita depositada en un corazón ardiente; la voz inspirada del peregrino que cautiva la alabanza del Redentor junto al sepulcro de Jerusalén, la dulce melodía de un coro de Vestales⁴ que cantan en la profundidad de un bosque, un pensamiento de amor que arranca arpegios⁵ a ese instrumento misterioso, escondido en la solitaria selva, dan apenas una idea aproximada de las armonías que deleitan mi oído.

Una mujer de extraordinaria hermosura, cubierta apenas de un manto vaporoso y ondeante; ceñidas las sienas por una guirnalda de mirto colocada sobre sedosos bucles, avanza hacia mí y tomándome familiarmente de la mano me introduce en el salón.

A pocos pasos se abre una puerta lateral para darnos entrada a ambos. Nos hallamos en una espaciosa rotonda, cuyos muros de oro cincelado, pero ligeros como una malla bordada de flores, sirven de apoyo a una cúpula de cristal. Allí es de noche. Las estrellas brillan en el firmamento con un fulgor sobrenatural.

En un anfiteatro colocado en el fondo, aparece una deidad. No es una estatua, no es una obra del arte, es un ser que piensa y siente, es una Venus encarnada, salida de las regiones más puras de la idealidad. Envuelta en una túnica de blanca gasa que deja

entrever sus formas escultóricas, se halla en un diván de esmeralda muellemente⁶ reclinada y con los ojos vueltos al cielo. Una aureola rodea su frente, ilumina su mórbido seno, en el que se nota ya sea el paso de un suspiro o el sacudimiento de una poderosa sensación. Lleva por instantes una mano perezosa a la lira que tiene junto a sí y produce las blandas modulaciones del ambiente que juguetea con el arbusto y el arroyo.

En el cielo que ella contempla en extática delicia, pasan sucesivamente las visiones más seductoras y fantásticas. Pasa el amor dentro de una gota de resplandeciente rocío. Agita sus alas y le envía una sonrisa y un mimo. Pasa el placer derramando de una copa inagotable de lluvia perfumada que duplica la vida. Pasa la gloria en un carro formado por celajes color de topacio, y esparce brillantes coronas que recoge con avidez una muchedumbre de genios.

Mi bella conductora me saca de mi contemplación diciéndome: «Has visto la Poesía, te toca ver la Música».

Aparece una nueva virgen. Sus ojos alternativamente chispeantes o lánguidos, introducen en mis venas las corrientes eléctricas de la pasión o las muelles fruiciones⁷ del sentimiento. Arrobada unas veces y palpitante otras, recoge las notas dispersas de la naturaleza, interpreta el silencio del astro que ríela⁸, el ligero sonido de la hoja que cae, el gemido del viento que vaga en las ruinas, el tímido murmullo de la fuente que se esconde en la espesura, el rumor de la gota que se desprende de una peña, el fragor de la batalla, el bramido del torrente, la voz quejumbrosa o iracunda del mar que azota la playa, las pulsaciones de un corazón arrebatado o moribundo. Forma infinitas cadencias que fluyen de sus labios o de las cuerdas de su instrumento invisible, recorre la escala de los goces y de los dolores y hace resonar de eco en eco por el inmenso ámbito de la tierra, los acentos de la risa y del llanto.

Mi conductora me interrumpe otra vez y me dice: «Quería llevarte junto a la Pintura, Escultura y la Ciencia, pero ya es tarde».

¡Tarde! –le repliqué yo– ¡Tarde! Que horrible palabra cuando se trata de la dicha! Pero déjame a lo menos permanecer en este sitio.

– Imposible.

– ¿Y dónde me llevas?

– Tú lo verás.

Y salimos de la rotonda y a medida que caminábamos se oscurecía la noche y el aire se ponía pesado y turbio. Yo no veía ya el palacio. Tenía miedo y me asía fuertemente

de la mano de mi compañera. Pero esta mano perdía poco a poco su morbidez y suavidad convirtiéndose en una tenaza de hierro que me comprimía haciéndome daño. Llegó un momento en que la presión me arrancó un grito doloroso. Quise desprenderme pero fue inútil mi esfuerzo. Entonces se filtró a través de las nubes que entoldaban el horizonte una luz lívida. Mi conductora se había transformado en un espectro. Sus pupilas flameaban dentro de unas órbitas incandescentes y profundas. Una risa satírica mostraba las fauces y los colmillos descarnados de una boca desmesurada, y exhalaba un aliento sulfuroso y quemante.

Arrastrado más bien que conducido, penetré en las sinuosas avenidas de una caverna.

Vi a un hombre postrado por la miseria y el pesar. La amplia bóveda de su colega revelaba un genio⁹. Allí estaba escrita la protesta de la inteligencia contra la injusticia de la suerte.

– ¿Le reconoces? –me preguntó el espectro.

– Ese es un gran literato –contesté yo.

Él soltó una carcajada y dijo: Sí, es Cervantes.

Vi otro hombre que se debatía en un lecho mugriento. Había en torno suyo algunos enfermos y agonizantes. Comprendí que estaba en un hospital. El hombre roía mendrugos de pan y bebía con ansia el agua que un sirviente solícito le daba en una artesa rota. También a esa cabeza agobiada y prematuramente encanecida, brillaba la llama de un poderoso entendimiento. La inspiración aún no se había borrado en esa frente plegada por el dolor. El hambre no había ahogado al númer.

– ¿Le reconoces? –volvió a preguntar el espectro.

– Nada, respondí. Ese es un gran poeta –continuó con una nueva carcajada– Es Camoens.

Más lejos, sentado en el pie de una roca, con la cara apoyada en una mano, los ojos arrasados de lágrimas y vagando por el lejano horizonte, vi otro hombre. Había en él algo de divino, y hasta su pena parecía inmortal. El espectro lo señaló con desdén diciéndome:

– Ese es un desterrado. Es un soñador. Alighieri Dante.

En un sótano cenagoso, vi una sombra que arrastraba una cadena. Era un anciano de mirada olímpica y tranquila en medio del sufrimiento. Esa mirada debía haber sorprendido los secretos del cielo y obligado a girar el universo en torno de un bufete. El espectro repitió su horrenda carcajada y exclamó:

– He ahí la audacia del espíritu humano aherrojada en nombre de la fe. Ese es Galileo.

Vi alzarse un patíbulo del seno de las tinieblas. Vi relucir el hacha del verdugo. Un hombre de ademán majestuoso y sosegado, subió la grada con lentitud. Se escuchaba en los aires el oficio de difuntos y el sordo oleaje de un pueblo que asiste a un suplicio. El reo colocó la cabeza en el tajo. Se oyó el golpe seco del hacha. Brotó un torrente de sangre como una llamarada de fuego. La cabeza separada del tronco mostró las últimas convulsiones de la vida y rodó en un abismo, rebotando en las interminables fragosidades de la pendiente. Todo quedó en silencio. Pero volvió a resonar como un trueno la carcajada del espectro.

– Ese es un sabio publicista –dijo– es Tomás Morus.

Apareció una linterna. Venía tras ella un féretro seguido de pocas personas que miraban con zozobra en todas direcciones como si estuvieran cometiendo un crimen. Se apareció el convoy a una fosa donde fue sepultado el cadáver cautelosamente: A poco se oyó el estrépito de un populacho enfurecido. Llegó éste al cementerio, lo escudriñó con siniestro afán, arrojó al viento el polvo de muchas generaciones, y no encontrando el que buscaba retó a Dios y a la eternidad y se alejó dejando abierto la pavorosa entrada de numerosas tumbas. Estalló otra vez más la carcajada de mi guía quien exclamó:

– Ahí tienes la gratitud del pueblo que persigue hasta los despojos de su benefactor, para hollarlos y dispersarlos. Son los restos del grande Turgot¹⁰ los que han estado próximos a ser lanzados fuera del sepulcro.

Y bien; ¿Eres ambicioso después de lo que has visto? ¿No respondes? Sea. Yo te dejo a tus padecimientos y a tu ambición.

Y el eco repitió con prolongadas pausas: ¡Ambición! ¡Ambición! ¡Ambición!

Presa de una desesperación frenética subí a la cima del peñasco donde estaba la caverna. Tenía a mis pies el mismo insondable vacío que en mi alma. Me atraía el tenebroso abismo... precipíteme en él.

Y fui descendiendo como una avalancha, y mi caída no tenía término. Me faltaba la respiración, pero no venía la muerte. No había un obstáculo en que estrellarme. No tenía la esperanza de hacerme pedazos.

Mi descenso se hizo más lento. En breve no fui más que un vuelo suave en el que me sentía dueño de mis movimientos. No sé qué ráfaga pasó por mi frente y mitigó mi congoja. Se tiñó el horizonte de matices luminosos. Las nubes fueron replegándose sobre un solo centro, y entonces vi el mar y en medio del mar una blanca nave, sosegada e inmóvil como un cisne dormido.

De esa nave se desprendió un bote y vino hacia mí bogando en el éter. Nadie había dentro, pero no vacilé en embarcarme en él. Retrocedió luego que hube entrado, me aproximé a la proa de la nave y allí se detuvo.

La luna parecía haber bajado de su órbita para iluminar este espectáculo. Jamás la he encontrado tan clara ni más risueña. Su luz tendida sobre la tranquila superficie del océano, fulguraba como una lluvia de diamantes en los trémulos risos formados por el soplo tenue del aire. Las olas negligentes recostadas la acariciaban dando vagidos como un niño o murmurando las palabras misteriosas de un idioma desconocido.

Del fondo de la nave surgió una melodía lenta, temblorosa, fugitiva, inefable, que penetraba en mí como una emanación celestial, que empapaba mi espíritu y lo transformaba. Ya no estaba fuera sino dentro de mí mismo. Era mi propio corazón que modulaba los cantos del paraíso perdido. Era la virginidad del pensamiento suspirando enamorada a las puertas de un placer ideal.

Envuelta en ligeros pliegues de un extenso peinador se presentó sobre cubierta una mujer. Avanzó hacia mí con paso medurado. Se detuvo en el extremo de la proa y me miró con una expresión que yo no podría definir. ¿Éramos extraños el uno para el otro? ¿Por qué al verla sentí tan violenta agitación? ¿Qué debía pensar de la mirada intensa de esa mujer? ¿era compasión lo que ella sentía por un naufragio azotado por todas las borrascas? ¿Ese ser que creía extraído de mi propia sustancia, nacido de mi propio cerebro, era sólo un ángel que me prestaba auxilio pasajero para abandonarme de nuevo a mi desesperación?

Divino ensueño de mi fantasía —exclamé lleno de ansiedad— habla, habla; tu silencio me causa angustia. Yo veo en ti la imagen de mis ambiciones, la resurrección de mis esperanzas, la curación de mis dolores, la regeneración de mi alma. Si eres sólo una sombra, no prolongues mi alucinación. Si en tu mirada hay piedad y no ternura, apártala de mí. Si en tus labios no palpita el ensayo de una caricia, déjalos que profieran mi maldición.

Un súbito resplandor brotó en torno al hechicero rostro de la hada. Era un grupo de estrellas que formaban este verso de Víctor Hugo:

Dans ce monde de mensonges
Moi, J'aimerai, mes douleurs

Si mes rêves sont tes songes
Si mes larmes sont tes pleures¹¹

No se puede describir el arrebató de mi dicha ante esta protesta ferviente hecha por mi virgen soñada en los delirios de la pasión. Porque por aproximarme a ella para imprimir en sus manos mis labios febriles¹². Pero esa mano que apenas pude rozar con las mías estaba yerta, ninguna presión respondió a mi anhelo. Los ojos de la hada me envolvieron en una mirada fría que heló mi sangre.

Las estrellas fueron apagándose una a una con un ruido semejante al de los sollozos. El mar comenzó a hincharse y a rugir. El cielo tomó el aspecto fúnebre de un negro sudario salpicado de manchas sangrientas. Se renovó el caos del que yo había salido tantas veces y se disipó la aparición que me había sonreído un instante.

La voz fatídica que hacía los funerales de mis ilusiones rasgó los aires exclamando.

– Ciego sectario de divinidades que no existen, ¡ese es el amor!

El eco implacable respondió: ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! Pero otra voz angelical que penetró hasta las profundidades de mi alma, arrancándole de su anonadamiento, replicó:

– No. ¡No mates la fe en el amor mientras exista el amor de madre!

Era mi madre la que venía en mi socorro en medio de la luz de un día espléndido. Mi madre que me traía tesoros de amor inextinguible e infinito, que me traía su seno palpitante para reclamar mi cabeza abrumada por las decepciones, por las dudas y por ese martirio incalificable de un corazón que se devora a sí mismo.

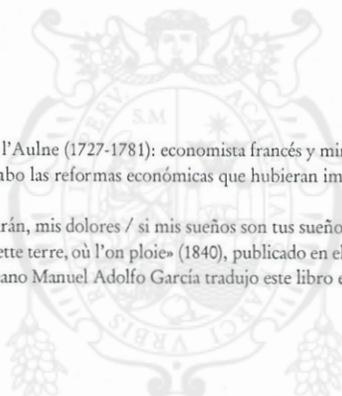
Me postré ante ese ídolo de toda mi vida y dejé correr el manantial de lágrimas que se había secado por largo tiempo. Mi madre me levantó en sus brazos, me besó muchas veces, y sentándose sobre una blanca nube, me adormió en su regazo.

.....
Eran las diez de la mañana cuando desperté del dulce sueño que había seguido al delirio. El sol que penetraba en mi habitación a través de mi ventana, me dio testimonio de que había empezado un nuevo día y que estaba en el mundo real, que no sé si será mejor o peor que el que he visto en medio de mi desvarío.

Lima, 23 de abril de 1869
H. Feydeau

NOTAS

- ¹ La presente transcripción ha sido llevada a cabo por Elton Honores Vásquez consultado el ejemplar que se encuentra en el Fondo Reservado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ² En cursiva en el original.
- ³ Iván Stephanovich Mazeppa (1644-1709): general de los cosacos de Ucrania, se dice que murió atado al lomo de un corcel. En este personaje se basó Víctor Hugo para su poema «Mazeppa» (1819), que a su vez inspiró una ópera del mismo nombre, estrenada en Weimar el 16 de abril de 1854. La obra describe la cabalgata desenfadada y las últimas visiones celestiales del cosaco.
- ⁴ Sacerdotisas romanas consagradas a la diosa Vesta, diosa del hogar, cuyo símbolo era el fuego eterno que ardía en su altar.
- ⁵ Sucesión acelerada de los sonidos de un acorde.
- ⁶ Blanda, suave o delicadamente.
- ⁷ Complacencia, goce.
- ⁸ Brillar con luz trémula.
- ⁹ Así en el original.
- ¹⁰ Anne Robert Jacques Turgot, barón de l'Aulne (1727-1781): economista francés y ministro de Luis XVI. Hostilizado por las clases privilegiadas, no pudo llevar a cabo las reformas económicas que hubieran impedido la revolución de 1789.
- ¹¹ En este mundo de mentiras / me gustarán, mis dolores / si mis sueños son tus sueños / si mi llanto son tus lágrimas. Estos fragmentos pertenecen al poema: «À cette terre, où l'on ploie» (1840), publicado en el libro *Les rayons et les ombres* (Los rayos y las sombras) de Hugo. El poeta peruano Manuel Adolfo García tradujo este libro en sus *Composiciones poéticas* (1872).
- ¹² Así en el original.



Noticias del corsario negro



as & Zs

A LA MEDIANOCHE LA PLAGA DE LOS PRIMOGENITOS



Eliminando...



RECUERDO DE PABLO GUEVARA

 **Alonso Rabí do Carmo**

La primera vez que supe de la existencia de Pablo Guevara fue en San Marcos, a inicios de los ochenta. Recién ingresado a la Facultad de Derecho, al pie de la estatua del Che Guevara –que hoy forma parte de un improbable museo del recuerdo–, tenía entre mis manos un destaralado ejemplar de la antología de poesía peruana de Alberto Escobar y en ella había encontrado el poema que Pablo dedicaba a su padre. Confieso que quedé impresionado por la sencillez de sus imágenes, además, por supuesto, de la intensidad que el poema rezumaba.

Cuando lo conocí personalmente, unos años después, al dejar inconclusa la carrera de abogado y trasladarme a la Escuela de Literatura, comprendería que hay poetas que, definitivamente, se parecen a su poesía. Y el de Guevara era uno de esos casos. La dicción apasionada, vitalista y cuestionadora de sus textos calzaba perfectamente con el carácter de este hombre delgado, de ojos inquisidores y barba entrada en canas.

A primera impresión podía incluso parecer alguien un tanto hosco, sin embargo, unos minutos después de hablar con él, esa sombra se despejaba de inmediato y afloraba el conversador nato y noble que había en él. Las primeras veces que conversamos yo conservaba cierta timidez mal disfrazada de distancia. Al poco tiempo, luego de pasar por la experiencia de recibir sus clases, el trato alcanzó una enorme familiaridad.

Pablo tenía el don de la ubicuidad. Nunca lo visité en su casa de Pachacámac, pero puedo jactarme de haberme encontrado con él innumerables veces, en citas jamás pactadas, en los lugares más disímiles que se pueda imaginar, desde una calle cualquiera del centro de Lima hasta la antigua Filmoteca de Lima, en el Museo de Arte, pasando por una casa barranquina que le habían prestado para que terminara uno de sus libros. El azar, de alguna manera, se encargó de ordenar nuestros esporádicos y gratos encuentros.

El resultado de estos encuentros era, por lo general, el mismo, e incluyo aquí sus clases: la transmisión de una pasión desbordada por la literatura y el pensamiento crítico.

En toda ocasión, de su inseparable alforja surgían, para asombro mío y de los que estuvieran allí, poemas en proceso permanente, corregidos una y otra vez con obsesión, pero también con deleite; sugerencias de lecturas, libros subrayados afiebradamente, entre otras maravillas.

Pablo, además de ser un hombre cálido, tenía otra virtud: la incorrección política. Pocas son las personas que conozco capaces de dar una opinión sin ningún tipo de tapujo, con una franqueza absoluta y al desnudo como solía hacer el poeta Guevara. Muchas veces fue duro, incluso con poetas de su generación, y con esto no cometo infidencia alguna, ya que sus juicios sobre el tema aparecen en varias entrevistas. Sin embargo, tenía la suficiente amplitud de mente para reconocer, que esos poetas, que a veces eran blanco de sus pyuas, tenían también enormes logros estéticos.

De entre sus muchas pasiones, Vallejo era una especial. Recuerdo ahora que un libro suyo dedicado al poeta de Santiago de Chuco fue premiado en un concurso internacional de ensayo, a mediados de los ochenta. Hasta donde sé —por favor corrijanme—, y eso es de lamentar, el libro permanece inédito. Para Pablo, Vallejo era una suerte de factótum, un referente central de la poesía peruana, algo así como el gran padre y adelantado que había dictado grandes lecciones con su poder visionario.

Y estaba también el Pablo cineasta. Verlo en el cine era tan natural como verlo en la universidad. Estaba, definitivamente, en su ambiente. Por cierto, es inevitable traer a la memoria sus larguísimas y eruditas disquisiciones sobre el neorrealismo italiano o el universo torturado de Ingmar Bergman, dos cosas que conocía a la perfección.

La última conversación que tuvimos fue en Guadalajara, México, en medio del tráfago de la Feria del Libro en la que el Perú fue el invitado de honor, en noviembre del año 2005. Nada había cambiado respecto al Pablo que conocí a fines de los años ochenta, era exactamente el mismo, alforja incluida. Por supuesto, nada me hubiera permitido siquiera sospechar que algo amenazaba su salud. Recorrimos el recinto ferial, tomamos un par de cafés, me habló de algunos proyectos, en fin, lo único diferente en aquel último encuentro fue el hecho de que ocurriera fuera del Perú.

Lo recordaré siempre como lo que fue: alguien con una extraordinaria sensibilidad, siempre atento a su tiempo, un poeta que lejos de refocilarse en el lenguaje lo estrangulaba, como sugirió alguna vez Octavio Paz, un poeta que se preocupó no solamente de construir un universo artístico, sino además de proyectarlo a los demás como un arma de pensamiento crítico, un manotazo a los lugares comunes de la poesía.

Yo no sé si esta semblanza le hará justicia. Los premios no fueron precisamente una constante en su carrera, pero aquel Copé me llenó de alegría, porque me hizo pensar

que, más allá del premio en sí, las cartas del triunfo estaban puestas en la autenticidad de una vocación indesmayable y eso resultaba muy reconfortante. Acepté escribir estas líneas por convicción y, sobre todo, por gratitud con un maestro, con alguien que nunca escatimó nada por enseñar, por compartir sus experiencias con inusitada generosidad. Seguramente hay muchas cosas que se me quedan en el tintero, pero qué le vamos a hacer, las evocaciones suelen ser algo arbitrarias. De lo que no quiero olvidarme, Pablo, es de decirte, simple y llanamente, gracias.





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

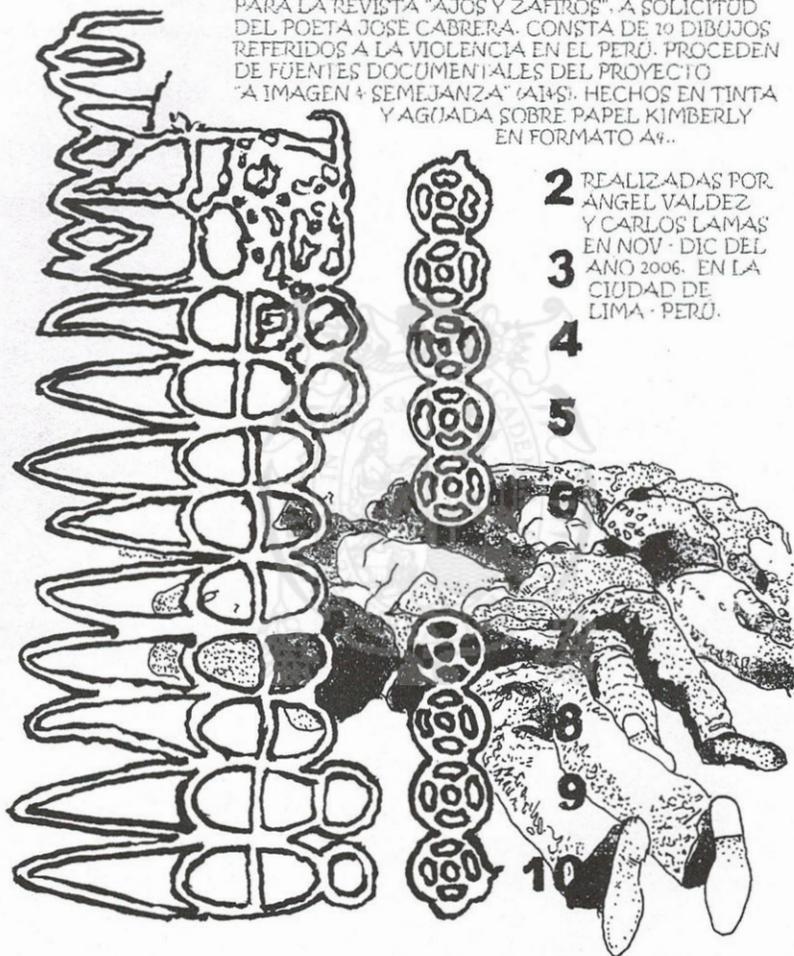


Galeón de libros

as & Zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Univesidad Mayor de San Marcos

IMAGEN / PLAGA ES UNA SERIE DE ILUSTRACIONES PARA LA REVISTA "AJOS Y ZAFIROS", A SOLICITUD DEL POETA JOSE CABRERA. CONSTA DE 10 DIBUJOS REFERIDOS A LA VIOLENCIA EN EL PERÚ. PROCEDEN DE FUENTES DOCUMENTALES DEL PROYECTO "A IMAGEN + SEMEJANZA" (AÍAS). HECHOS EN TINTA Y AGUADA SOBRE PAPEL KIMBERLY EN FORMATO A4..



En busca del remedio: sermones, arbitrios y otras literalidades

Rocío Quispe-Agnoli.

La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala.

Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2006.

Christian Bernal Méndez

Desde las últimas décadas del siglo pasado, la idea de una comunidad imaginada llamada Perú ha estado sometida a una fuerte reestructuración simbólica que busca alcanzar la integración de la mayoría de su población, proceso social que presenta su correlato literario en la elaboración de un nuevo canon donde, por ejemplo, obras como la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala o la narrativa de José María Arguedas se sitúan en una posición expectante. *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*, de Rocío Quispe-Agnoli, contribuye de una manera esclarecedora a la comprensión y revaloración de este cronista indigena.

El primer capítulo, «La Nueva coronica y buen gobierno en la tradición textual hispánica del sermón y la profecía», estudia la presencia de la retórica eclesiástica en la obra guamanpomiana. En primer lugar, esta toma de las *ars praedicandae* medievales su calificación de «guía confesional», es decir, respeta las partes del sermón clásico: la *exposición* (presencia de biografías ejemplares), la *argumentación* (incluyendo la *inventio* de alegorías ficticias como la muerte del virrey Toledo o la metáfora visual del indio acosado por los *animales* de la autoridad virreinal donde el sermón oral que predicaba utilizando imágenes se entrecruza con su similar escrito), y la *amplificación* (la retórica de la amenaza procedente de la exégesis literal de las Sagradas Escrituras y de la propia tradición profética apocalíptica de esta última, además de las leyendas del rey don Rodrigo y la destrucción de España). Asimismo, sigue la lógica del «espantar» para producir «miedo» (la idolatría de Manco Cápac, la soberbia del virrey Toledo o la lujuria de los curas doctrineros), así como la de mostrar «dolor» para conseguir «llanto» (los sufrimientos «que ya no se pueden escribir más») con la finalidad de mover los «afectos del lector» (el rey) hacia

una «reparación, enmienda o remedio». En este sentido, la *Nueva Coronica* puede ser definida como literatura de consejería real («Capítulo de la pregunta» y «Conzederaciones»).

En segundo lugar, Guamán Poma se apropia también del pensamiento teológico-jurídico de la conquista. Primero, invierte la oposición humanidad hispana/bestialidad indigena señalando la no concordancia entre lo predicado y lo hecho. Al mismo tiempo, fundamentándose en fray Luis de Granada, incluye al mundo andino en las semejanzas virtuosas entre los actuales cristianos y los paganos del Antiguo Testamento, porque descendería de un hijo de Noé, habría recibido el evangelio por Santo Tomás o San Bartolomé e incluso sería el pueblo elegido de Dios («pobres de Jesucristo») y Guamán Poma sería su «apóstol de Cristo». Por otra parte, toma del jesuita José de Acosta la propuesta de similitud entre la Antigüedad y las culturas prehispánicas, así como el concepto de idolatría, no sólo religiosa sino monetaria (la avaricia); igualmente, en el dominico Bartolomé de Las Casas encuentra el principio de «restitución cristiana» que Guamán Poma emplea buscando una reforma política en el aparato estatal (una monarquía de las Indias dentro de una universal presidida por el rey de España). Finalmente, a la par que usa esta categoría legal, procedente de los cánones romanos y la lógica aristotélica, también emplea para su reclamo la idea mística proveniente de franciscanos como Motolinía de un nuevo y necesario paraíso dorado (Nuevo Mundo) que, sin embargo, la cruda realidad colonial ha convertido en un «mundo al revés» ante el cual sólo queda poner toda la fe en la propia escritura, a pesar del cansancio moral.

En el siguiente capítulo, «Prácticas de la resistencia: los sujetos de la escritura ante la identidad y la otredad», se analiza la doble legitimación (cristiana y andina) de Guamán Poma en la construcción de su personalidad textual como «autor». Desde una perspectiva semiótica que considera las tensiones entre los enunciatarios (individuales y colectivos), los hiperenunciadores (fuentes andinas y europeas, inspiración divina y situación social) y el enunciador de la *Nueva Coronica*, este último se construye a sí mismo como un «sujeto dicente» en desarraigo; es decir, fuera de lugar

y desterrado de su respectivo horizonte cultural (sea oral o de otras formas gráficas de inscripción) y arrojado a la tecnología escritural del otro (en este caso al discurso legal) en palabras de Mignolo; o en un permanente descentramiento (Castro-Klarén) que se expresa en la multiplicidad de roles (Adorno) o máscaras textuales (López Barralt) que asume el sujeto: su propio padre, intérprete de un extirpador de idolatrías, escribano, notario, indio ladino, autor, pintor, traductor, consejero real, predicador, cronista, etnógrafo, jesuita, franciscano, curaca, príncipe heredero, Pariacaca, Huiracocha, mendigo y ermitaño.

Este devenir del sujeto de la enunciación se construye alrededor de la tenencia o pérdida de los valores modales del poder y del saber; así pues, pasa de un poder-hacer (libertad e independencia: «príncipe», «cápac», «administrador» y «teniente de corregidor») a un no poder-hacer (impotencia: «ermitaño» e «indio pobre y despojado»), al mismo tiempo que, paradójica pero positivamente, de un no saber-hacer (ignorancia: «no soy letrado», «rudo de ingenio» y «ciego») llega a un saber-hacer (conocimiento: «autor», «consejero», «notario» y «sabio»). De esta manera, luego de haber legitimado al mundo andino y a sí mismo como cristiano (su padre y/o abuelo colaboraron con la llegada de los españoles y su hermano mestizo Martín de Ayala murió en olor a santidad), Guamán Poma logra introducir, en igualdad de condiciones frente al discurso hegemónico, el testimonio de los *quipus* y las voces de los marginados indios, pobres y viejos, aunque legítimos. Asimismo, este acceso al conocimiento se encarna en la figura del «escribano de cabildo indígena» (*alter ego* del autor); utópico personaje que surge de la combinación de las figuras del notario español (responsable sólo ante el rey), el *quipucamayoc* (descifrador de quipus) y el *quilcacamayoc* (guardián de información gráfica durante la administración pública incaica). No obstante, en el último capítulo llamado «Camina el autor» esta confluencia textual entre saber y poder se transforma en una cruda *disyunción*; aquí, el «autor» desde la autobiografía como género consolatorio que busca remediar sus calamidades, narra su peregrinaje como mendigo (Huiracocha, Pariacaca o «yndio filósofo, astrólogo»), sin casa, tierras o familia; así como su unión («soy todos nosotros») con los indígenas pobres en el dolor y la desdicha

común del estar abandonados por el Rey, el Papa y Dios.

El tercer capítulo, «La fe andina en la escritura: asimilación y resistencia», estudia la manera en que el mundo andino se apropió de la principal tecnología del otro: la escritura. En primer lugar y siguiendo a Mignolo, denuncia que desde la conquista el fetichismo occidental por la Letra y el Libro nos impide ver a la escritura como sólo una forma más de literalidad (todo sistema semiolingüístico de notación gráfica que incluye desde la literalidad de la escritura y la lectura hasta el *quipu* y *tocapu* andinos, pasando por la pintura y el dibujo europeos). Así pues, aceptando este principio, Quispe-Agnoli afirma que la *Nueva Corónica* es un claro ejemplo de lo que Lienhard llama «literatura escrita alternativa» en donde la oralidad y las otras literalidades marginadas se hibridan con la letra en una búsqueda por sobrevivir.

No sorprende, entonces, encontrar en esta «zona de contacto» (Mary Louise Pratt) o de «transculturación» (Lienhard) entre la escritura oficial y las permanencias de otras literalidades, un continuo reconocimiento a la importancia que durante la administración incaica, e incluso virreinal, tuvieron tanto los quipus contables o estadísticos (Gary Urton) como los narrativos (sistema semasiográfico según Arellano Hoffmann que permitió superar las condiciones plurilingües del Tahuantinsuyu). Tampoco extraña la aparición de los *tocapus* (sistema de notación en los tejidos *qompi* que consistía en un campo ajedrezado con figuras geométricas de colores contrastantes, donde se expresaban estrategias de guerra, genealogías y lugares míticos de origen según Cummins); y menos aún la disposición tipográfica de algunas páginas escritas a manera de colofón, en forma de triángulo invertido, y en las cuales luego se escribió en el espacio en blanco pero de una manera vertical, dando la apariencia final de un *tocapu* o *quipu* (manifestaciones concretas de la palabra *quilca*: creación, registro y transmisión de información). Todo esto solamente confirma el surgimiento de una escritura fracturada entre un enunciario propio de la escritura española y, otro, perteneciente a las oralidades y literalidades andinas. No obstante, no debemos olvidar la secuencialidad entre dibujos y escritura (que deja de lado el carácter meramente descriptivo de los primeros), y la alta efectividad de las voces

indígenas en cantos y oraciones (incluyendo la del autor frente a la inoperante palabra de los oficiales de cabildo y los curas doctrineros).

Finalmente, en «La configuración de la escritura como remedio», Quispe-Agnoli contextualiza todo el corpus textual guamanpomiano (la *Nueva Corónica*, la carta que envió al rey en 1615 y el expediente Prado Tello) dentro de los procesos legales de defensa que los indígenas realizaron durante los siglos XVI y XVII aprovechando las interrelaciones entre historia, letra y ley. En este sentido, la obra de Guamán Poma se encuentra impregnada por diferentes tipos de discurso legal como los títulos y anales (límites territoriales y fundación de nuevas ciudades), las cartas (reclamos personales de propiedades) y, en grado sumo, el memorial de arbitrios o remedios (avisos y consejos al rey en busca del bien común). Recordemos que la escritura como tecnología permitió la conquista de América (antes un documento legal que una realidad), porque todo acto enunciación escrita (como el «requerimiento») debía ser recopilado y legalizado apropiadamente por un escribano o notario. Por lo tanto, dentro de este imperio de la letra, no sorprende la obsesión de nuestro cronista por una alfabetización de indígenas encaminada a producir su utópico escribano de cabildo indígena (un dibujo suyo muestra a niños indígenas aprendiendo fórmulas legales como «sepan cuantos»). Este interés por los géneros legales lo compartió con otros amerindios en América: en Colombia (Rapparport), México (los títulos y anales indígenas que Gruzinski estudia, incluyendo los mapas que revelan una memoria decodificable en la topografía) y el mismo Perú, donde, lamentablemente, la mayoría de estos textos (entre la literalidad de la escritura y las «otras» literalidades

La piedra puesta en libertad

José Watanabe. *La piedra alada*.
Lima: Peisa, 2005.

Alberto Valdívía Baselli

La piedra, símbolo tradicional de la cohesión del ser, es dejada en libertad por Watanabe para ser símbolo en muchas de sus aristas posibles, desde dentro de sus más recónditos semas hasta la superficie más sutil de sus vínculos con el hombre y virtuales de su proyección estética y

americanas) fueron destruidos por el virrey Toledo.

No obstante esta limitación, aquella posición beligerante y subversiva también puede ser apreciada a cabalidad en la *Nueva Corónica*, principalmente cuando adopta la forma de «memorial de arbitrios o de remedios» (siguiendo al clásico *Memorial* de Martín González de Cellorigo). Este concepto de «remedio», entendido como «reparación» o «restitución» ante los problemas que aquejan a la sociedad, busca condicionar y delimitar al «buen gobierno» dentro de las soluciones particulares y políticas del cronista: en la idea de una monarquía cuatripartita («Conzederaciones»); en la propuesta de una separación corporal y simbólica (vestidos y peinados) entre españoles, indios y mestizos; en la abolición de la encomienda; y, finalmente, en la restauración de los antiguos privilegios a los señores principales («Capítulo de la pregunta»). Para lograrlo, la voz del «autor» se fusiona con las voces de los más desamparados («Camina el autor») por medio del planto medieval (la expresión del dolor y el lamento). En este sentido, la escritura para Guamán Poma, a la par que es prolija porque el papel no alcanza para decir todo lo que hay que decir, es también sufrimiento y dolor porque escribir es llorar y no hay remedio.

A pesar de esto último, el profundo estudio de Rocío Quispe-Agnoli en *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala* logra convertir este sufrimiento y dolor textual en conocimiento y remedio vivo, porque comprender la obra de este cronista es entender nuestros problemas actuales, propios de una sociedad heterogénea y multicultural.

referencial. La piedra, como eje simbólico, es alada por Watanabe para que libremente se pose sobre la realidad humana, siempre observadora de la piedra desde el poema, siempre observada por la piedra desde el símbolo, y ejerza su albedrío de representación y pericia para concebir lo real, lo real en lo humano, a partir de una invención del hombre: la piedra puesta en libertad.

La persistencia de la piedra («Cuando lleguéis a viejos, respetaréis la piedra», reza el primer verso del epígrafe de Joaquín Pasos, poeta

nicaragüense, que preside el libro) y su dispersión simbólica, en el desconocimiento del símbolo por hombre («si es que entonces queda alguna piedra» [Ibid.]), rondan el poemario y concentran la coherencia del texto en su unidad. José Watanabe (Laredo, 1946), uno de nuestros poetas mayores, en este libro, incluso, se ha permitido cuestionar con símbolos al símbolo: «En ese momento / la piedra no era ni impermeable ni dura: / era el lomo de una gran madre / que acechaba camarones en el río. Ay poeta, / otra vez la tentación / de una inútil metáfora. / La piedra / era piedra / y así se bastaba. No era madre. (...) Mi madre, en cambio, ha muerto / y está desatendida de nosotros» (13). El símbolo yace muerto, muchas veces, vencido en la expresión por un contenido cuya semántica es demasiado extensa. Otras veces, como evidencia el poema, el lenguaje encuentra símbolos más adecuados en lo menos implícito: la nostalgia de la infancia es referencia ya de la madre ausente y sobra la piedra para evidenciarnosla. El poeta nos muestra una primera y dramática arista simbólica de la piedra: la piedra inútil o el símbolo derrotado.

Frente a las características semánticas del objeto simbólico, Watanabe elabora un discurso inteligente y armónico, pausado, lleno de encabalgamientos, pausas internas y versos de sintagmas breves, invitando a la lectura lenta, reflexiva y enfática. Que el lector paladee cada sonido del significante y su música lo lleve a la idea, a los significados del símbolo y su identificación de múltiples realidades en derredor. Que cada voz sopesa su sonido en la lengua y en el oído: que el símbolo se escuche a sí mismo y aprenda de su eco (el disco compacto adjunto al volumen, con poemas del libro leídos por el autor, dan testimonio en voz alta de la importancia de esta prosodia en relación con el sentido del poema en Watanabe).

La poesía de Watanabe ha aprendido de la didáctica de la condensación, de la sustancial poesía del conocimiento y, en este caso, del mundo a través de la piedra, símbolo del cosmos del que ella también es escenario y partícipe. Desde la piedra muda (en el poema «la boca»; piedra que sabe, pero calla, y es preferible), a la piedra para elevarse («El árbol»); desde la piedra adherida terriblemente a su esencia metafísica

(«La piedra alada»), a la piedra sanadora («Las piedras de mi hermano Valentín») o a la piedra en perspectiva («Jardín japonés»), las piedras (cogidas de sus aristas simbólicas) desfilan ante nuestra mirada como entidades liberadas de su tramado ingénito, de su lazo implícito de sugerencia, ahora desatado en este breve pero sustancial libro. El símbolo es simplemente el ojo: nosotros vemos tras él.

La percepción del mundo en relación con el lenguaje es tópico básico del discurso de Watanabe en este notable *estudio de un símbolo*: «El árbol sube y cae al mismo tiempo, / pero para nuestros ojos / este doble movimiento es uno solo» (15). La cadena de sintagmas se suceden y rompen con su referente, pero no con la realidad de ese referente. Los límites del lenguaje e, incluso, de la poesía, se evidencian en el mismo poema. Para eso también sirve la metáfora al verso: para denunciar su impericia con el propósito de ser siempre signo viable de toda experiencia o imagen. «Mejor ven a la carretera, / la mismidad del doble movimiento del árbol / sólo se resolverá limpiamente en nuestros ojos» (15). He aquí un gran sentido que recorre todo el libro: podemos dotar de alas a la imagen, podemos analizar su estructura, incluso, desde la poesía, pero la liberación total es un espejismo: no hay símbolo enteramente desentrañable ni completamente libre para ser aprehendido. El ala en la piedra es, en última instancia, un artificio inútil o demasiado pretencioso: «Extrañamente / en el lomo de la piedra persistió una de sus alas, (...) // Durante varios días / el viento marino / batió inútilmente el ala, batió sin entender / que podemos imaginar un ave, la más bella, / pero no hacerla volar» (16).

En «Jardín japonés» el poeta juega con los planos espaciales para resaltar nuestra percepción frente al lugar desde donde percibimos. Una ya vieja realidad *relativista*, pero nunca antes expresada así en el pausado y reflexivo lenguaje de nuestro lírico más preciso: «No más alta que tu rodilla / la piedra te pide silencio. (...) Tú mira la piedra y aprende: ella, / con humildad y discreción, / en la luz flotante de la tarde, / representa / una montaña» (19).

Pero el símbolo no es autónomo ni herramienta externa de visiones de realidad que sirve al hombre («El fósil. La vida en ti fue un pez

de 20 centímetros. / Tu remoto latido, hoy petrificado, / vive ahora en mi cuerpo / tan inverosímil como el tuyo» [25]). Este signo mayor, movedizo y de clasemas rebeldes a la taxonomía, está adherido al hombre y, como cualquier signo básico, es trifásico y unívoco: expresión, contenido y referencia son uno. El hombre y su lenguaje, entonces, son uno solo: hombre y lengua que persisten en el tiempo como una realidad sin disolución posible: «esa persistencia del hombre en la piedra» (22); «La piedra / entre la blanca arena rastrillada / no fue traída por la violenta naturaleza. / Fue escogida por el espíritu / de un hombre llamado / y colocada, / no en el centro del jardín, / sino desplazada hacia el Este / también por su espíritu» (19); «Cuando la marea suba / huirán del avance de las aguas, la roca no. / Ella será la hermana severa que increíblemente pasa la noche bajo el agua» (24).

La piedra, desde el acercamiento de Watanabe, es nuestra existencia alterna, como todo símbolo del mundo, nuestra vista y voz metafísica y cotidiana e, incluso, nuestra cómplice de crueldades usuales («Piedra en la cocina. [...] Mi hermana, en su crueldad funcional y sin pesar, / compromete a una piedra, la hace cómplice» [26]). En esta unidad omnívora, el mundo es simétrico al hombre y todo el hombre en una sola piedra cabe, en la fila de piedras fieles a (y obsesivas con) su semema.

Así, en el pausado desarrollo del análisis simbólico en la lírica de Watanabe, la piedra puesta en libertad simbólica se va adhiriendo cada vez más a lo humano y el hombre descubre en esas prosopopeyas, primero, al cuerpo similar («en el lomo de la piedra persistió una de sus alas, / sus gelatinosos tendones se secaron / y se adhirieron / a la piedra / como si fuera un cuerpo». [16]); luego, a la criatura pétreo («canto rodado negro. / Era / un pequeño animal que se abrazaba fuertemente a sí mismo / o se devoraba hacia dentro / en su apretada intimidad». [27]); finalmente, a la piedra humana («Sobre la inmensa y árida planicie / hay una tumultuosa mortandad de piedras. [...] Persiste un aire de larga agonía: acaso / murieron buscándose o llamando parientes. [...] Busca con cuidado entre las piedras: / acaso haya alguna que todavía no muere / y te diga / quiénes son los

condenados de la próxima caída» [28]).

Este avance humanizador de la piedra (y de su símbolo indisoluble; por ello, múltiple) trasciende a otras esferas humanas hacia la Historia («La piedra / ha visto imperturbable el paso de las generaciones, / ha figado / grandes holganzas, convites, intrigas, despertares / de las niñas sobre los muebles largos» [30]). La piedra nos observa desde su mayor testimonio histórico. Es copartícipe de la historia humana y, al mismo tiempo, silente y gemela cronista de nuestra travesía por el tiempo.

De esta forma, con la piedra naciente plena a sus atributos humanos, llevado su símbolo cargado de realidad y de hombres, se cierra la primera parte del poemario, «La piedra alada», cerrándose así el necesario ritual del símbolo liberado, alado, para que, en búsqueda de sus múltiples carices, logre su totalidad simbólica, se eleve a la altura de nuestros ojos y pueda amar.

«Tres canciones de amor» despliega otro espacio del libro en el que la piedra ya se desnuda de sus carnes interiores. Su esencia última es la misma, pero como símbolo ya no le es posible evitar escapar del abrazo humano sin atenuantes. La piedra humana es ahora escenario (de sequedad, de inmovilidad, de sacralidad), atenta al ejercicio de los hombres y humana por contigüidad. De los tres textos, en los que el amor (sacro, filial, erótico...) es acechado en sus relaciones pétreas, el más interesante es el que refiere al amor insólito frente al semejante circunstancial: «En el cauce del río seco / una espigada yegua orina sobre un sapo agradecido. (...) Ay, pero la abundante orina de la yegua no es amor / y, aunque amorosamente regada, / no rompe los hechizos más perversos: / es solo un poco de agua ácida en esta sequedad solar» (36).

El tercer espacio del poemario, «Arreglo de cuentas», desarrolla los alcances semánticos de otros seres simbólicos (el topo, el cayado, la tierra natal, el pan, etc.) que interactúan con la realidad de forma bilateral, reciclando lo recibido de ella, y en donde la dispersión simbólica se percibe y perjudica la alta concentración expresiva de las zonas precedentes. Sin embargo, el poeta, con la pericia puesta en el poema muchas veces por encima del entramado total y de sus vinculaciones compositivas semánticas y estructurales, nos

regala tres pequeñas obras maestras, en las que la piedra ha dejado de ser eje y el hombre es el que reflexiona y es reflexionado por un símbolo alegórico: «En esta casa...», «El destete» y «El miedo».

En el primer poema de los escogidos, el autor, libre de piedra, reflexiona sobre las invasiones psicológicas que nos construyen desde la infancia y que, por lo tanto, hacen al hombre y a sus consecuencias adultas: «En esa casa, a puerta cerrada, / mataban chanchos. (...) sentados en la vereda rota / sólo oíamos gritos desesperados, largos vagidos de agonía. / Nuestra imaginación / creó un animal casi humano. (...) todos intuimos / que esa agonía / entraba en nosotros / como un oscuro veneno / que algún día tenemos que devolver» (48).

La relación materna y sus oscuridades cotidianas, en medio de las pequeñas grandes tragedias de la vida usual, es la base del segundo poema elegido. Una vez más, como en el poema anterior, es la construcción del hombre lo que edifica al poema y elige la lente de observación: «Con qué paciencia / la madre envuelve su magro seno con lana de oveja / negra. Y el seno ya no es más / el sitio de la ternura. (...) el niño viene y encuentra / el animal de lana negra en el pecho amado (...) El niño huye escarmentado / y ahito / de su primer gran miedo. // Su amor renacerá de ese miedo. Y ella / será la madre / que le temblará siempre en la boca» (49).

Cuán importante es para Watanabe el ejercicio del oxímoron de la lírica narrativa. Sus metáforas, alegorías y fábulas mantienen un avance narrativo que mezcla el ritmo, la precisión y la pausa cohesionadora de la lírica, mientras una breve y básica historia simbólica es narrada. Por supuesto, Watanabe no hace épica, ya que su discurso lírico es más importante que su narración, simplemente funcional, al servicio de la metáfora

general del poema y de cada pausa prosódica-semántica. «El miedo», tercero de entre los seleccionados de la zona, es poema arquetípico de esta construcción formal de Watanabe. El mito de Sísifo es resemantizado en este palimpsesto feliz y el miedo del título, una sutil y aterradora visión del hombre en el espejo: «El burro hace girar la rueda del molino / y a cada vuelta cierra / ese círculo vicioso / que durante años ha hollado la tierra. (...) Me alejo silbando del molino, silbando / para disimular / el temor de poner el pie / en una huella sin esperanza» (51).

Los epilogos con los que cierra el libro, son ejercicios de acercamiento al oficio de la palabra. El primero de dos es el más significativo: Simeón en su columna, a medio camino del cielo y de la tierra, es una metáfora del poeta, o quizá más específicamente del poema, que se debate nexo entre lo alto y lo chato de nuestro territorio.

Watanabe, desde el inicial planteamiento del libro hasta el final, ha logrado sino descomponer, analizar profundamente –en libertad del complejo signico– la semiosis del símbolo. Desde aquel mayor del volumen, la piedra (en semas, relaciones lingüísticas, semiótica, pragmática, perspectiva, meronomías, taxonomías, etc.) hasta los símbolos alternos que confluyen en la misma voz final del vate, también como concepto abstracto, antes de cerrar el libro.

Deberemos estar siempre agradecidos al poeta de Laredo por haberle puesto alas a la piedra, por elevar el símbolo y desatirlo de su alteridad contemporánea, demostrando en ella, en la aparentemente insignificante piedra, la humanidad que nos resta, la cohesión natural que nos reúne, no en medio del mundo sino en él, no lejos de la piedra a ser pensada, sino dentro de ella. En su espesura y densidad, hemos sido testigos del pensamiento de la piedra: el hombre ya no puede ser el mismo, después.

La tentación del amor pederasta

Cecilia Podestá. *La primera anunciación*.
Lima: Ajos & Zafiros, 2006.

Érika Rodríguez

En *La primera anunciación* Cecilia Podestá configura a dos insignes personajes bíblicos, como son José y María, dotados de una humanidad controversial y hasta cierto punto escandalosa, al caracterizarlos de una sexualidad mórbida y lujuriosa. Desde un inicio, José se muestra imperioso, vertical y furibundo por el destino miserable de María como madre del Salvador: «Yo quiero que ese niño nazca muerto, María» (7) son sus palabras iniciales, las cuales dejan entrever la crueldad implícita del erotómano y su frustración de no ejercer su sexualidad libremente con una mujer embarazada por orden de Dios. Asimismo, la concepción de un reino prometido en lo sagrado adquiere un cariz falso y engañoso en las predicciones terribles que José anuncia a la inocente María. Por ello, el nonagenario José intenta convencer, a lo largo de todo el texto, a la adolescente María de que su amor es el real y verdadero destino que la librará de esa existencia ficticia y celestial que le ofrece aquel Dios egoísta, injusto y falso: «Y serás la madre de aquel que lleve a su pueblo / A vivir en la culpa de haberlo matado / Tú los arrastrarás / A vivir en el temor de desobedecer / A un falso Dios» (12) «Por eso quiero, María / Matarte esta noche si me lo permites / Y sea otra la madre de los hombres / La mujer entre las mujeres / La virgen, la Santa María que rogará por nosotros / Los Pecadores / Amén» (42). Signada por esa vertiente dramaturga que posee Podestá, *La primera anunciación* es, en realidad, un largo e inteligente soliloquio de José, un monólogo persuasivo y cáustico donde el padre de Cristo revela su disconformidad con los planes divinos y, a su vez, devela su apetito sexual endemoniado y frenético.

Como es posible inferir, el poemario muestra un cariz herético indudable, el cual posee diversos planos. En un primer plano, se puede apreciar cómo los padres de Cristo mantienen una relación que atenta contra las interdicciones sociales vigentes: el nonagenario José tiene por la casi púber María una fascinación pederasta, mientras que la cándida María parece aplacar en el viejo José su complejo de Electra. En un segundo

plano está la fascinación de José por el cuerpo de María, exactamente por los puntos más sensibles al contacto erótico como son la boca, el cuello, los senos, el ano y las piernas. En su discurso lujurioso, el padre de Cristo no teme en hacer alusión a sus partes genitales y a las de su amada. Así, para el padre del Salvador no existen las «partes pudendas» o «vergonzosas»: «Te arrepentirás de no haber respirado sobre mi boca, / de no haberle dado a mis manos ásperas, / pero pacientes, / tu cuello largo, / tu seno redondo, / tus piernas, / tus pies como racimos. // Será tarde cuando llores la sangre de tu hijo / Por haber negado tus manos, / tu ano / y tu boca a mi sexo dulce» (20). La descripción libérrima que hace José del cuerpo de María, en su discurso persuasivo para que ésta ceda a su propuesta carnal, convierte a los padres de Cristo en seres licenciosos. En un tercer plano, el anuncio profético de José a María sobre el odio de Cristo hacia su madre y el deseo secreto y turbio que tendrán los apóstoles y los seguidores de Cristo con el cuerpo de la Virgen adorada: «Los doce que han de seguirte / y besar las astillas en tus pies / te acompañarán a la puerta / deseando tu virginidad, / tu cuerpo: el cuerpo del Señor» (26).

Dentro de este juego de relaciones perversas, implícitamente se halla una obsesión persistente en la poesía de Podestá: la idea del aborto, la idea del sacrificio de la pureza para la supervivencia del festín sexual y lujurioso. En ese sentido, se puede advertir que el poemario apunta al carácter rebelde de un José que no se conforma con ser el padre y el santo marido, y que resiste al designio divino desde su naturaleza humana y carnal. Esta idea es lograda al dotar al lenguaje de frases enérgicas y de un erotismo desbordante en las descripciones que José hace del cuerpo aún virgen de María, sobre todo, al momento de consumir el acto sexual: «Siente, María, niña esclava de Nazareth, / Como el amor de este hombre viejo toca tu cuerpo / No temas a los latidos entre tus piernas / O a tus pezones como piedra / Tampoco a tu desordenada respiración / O a la humedad de tu sexo / Que recibe tembloroso / Mi mano izquierda / Mientras con la otra te toco y acaricio la cara / Despidiendo hasta la última facción de niña» (44).

La rabia de saber que jamás podrá tocarla, convierten a José en un personaje intenso y avezado, capaz de complotar la traición al

proponer la muerte del hijo anunciado: «Recíbeme en la muerte de tu destino virgen / En este, tu nuevo bautismo / En el que recibes la vida / El placer / Y matamos juntos al hijo / Al Salvador» (46). Es, pues, esta primera anunciación una revelación del carácter y amor de un José angustiado por consumir sexualmente su relación con María y la valoración de lo humano y terreno sobre lo divino y sagrado. Es interesante observar que lo humano y divino logran ser diferenciados con perversión al presentarnos a un ángel Gabriel con cola de rata, o a un Dios que es un demonio con piel de cordero y al amor pederasta de José de 98 años con la tierna María de 14 años.

Hemos dicho que María nos es descrita por José como una niña esclava de Nazareth, joven y virgen, de cuello largo, senos redondos, pezones como piedras y húmedo sexo. A través de esta obscena configuración Podestá revierte la imagen convencional de María como un ser casto y asexual, para convertirla en un objeto de fascinación erótica, de deseo. Un efecto similar logra Podestá cuando en la parte final del texto nos revela la nueva condición de María; luego de la posesión sexual y de la renuncia a la gloria divina, María podrá vestir hermosos telares y será perseguida y jamás perdonada por haber caído en tentación. Su imagen abnegada y maternal ha sido cambiada por la de una mujer material que ahora puede vestir bien, transitar por la calle y echar monedas a la bolsa de los mendigos.

La poca o nula temeridad que muestra José frente a Dios nos hace sospechar que compite con él en autoridad sobre su mujer, ya que luego del acto consumado le pide a esta que dirija su obediencia a él, su marido: «Ahora eres María / Mujer

de José, que desciende de David. / Eres María la esposa del carpintero / Y me debes a mí obediencia / Olvida a tu falso Dios / y a los profetas que les hablaron de ti / A los antiguos» (47). De esta forma, la relación amorosa es observada como un descarnado juego de poder y dominación entre el hombre y la mujer y entre lo humano y lo divino. Acaso es posible afirmar que el sentimiento de gloria y divinidad entra en crisis en los personajes de Podestá cuando estos se ven inmersos en el hechizo amoroso o erótico. Al parecer, Podestá critica el sentimiento de culpa y los reproches sociales que devienen de una relación sexual que atente contra las interdicciones sociales, las cuales, advierte, tienen un origen ético-religioso innegable y castran o destruyen las múltiples posibilidades amorosas.

Es posible afirmar que los textos de Podestá se suscriben a una vertiente tan característica de algunos fines e inicios de siglo, como es el decadentismo; su heretismo desenfadado, su elogio y a la vez repudio a la sexualidad, la preponderancia de la perspectiva masculina, la misoginia, la configuración de seres egoístas y verticales son algunos de los elementos que nos inducen a observar los textos de esta poeta desde esa perspectiva. Por otro lado, con *La primera anunciación* el lector puede comprobar que hay una evolución marcada y firme con respecto a su primer poemario, *Fotografías escritas* (2002). Podestá, esta vez, presenta sus ejes temáticos de una manera más palmaria y lograda que en su ópera prima; temas como la crueldad del amor, la configuración de relaciones mórbidas y licenciosas, la revaloración de los códigos morales que rigen la sociedad y las relaciones humanas son expuestos y desarrollados con desenvoltura. La complejidad de su poesía y la sutil ideología subversiva que en ella subyace la convierten en la poeta peruana más compleja e importante de la última generación.

Cotidiana obsesión por la muerte

Bruno Mendizábal. *Otras canciones*.
Lima: Álbum del Universo Bakterial editores, 2005.

Milagros Lazo

Es posible juzgar la aparición de *Otras canciones* como el resultado final de una suerte

de saga poética que hubo de iniciarse con la publicación de *Nocturno de San Felipe (Blues)* hacia 1999, y que luego adquirió un carácter aún más definido en el segundo libro del autor: *San Felipe Blues* (2004). De *Otras canciones* se puede decir que preserva elementos de los dos libros que le anteceden, siendo precisamente la música uno de ellos, si no el más importante. Así como *San*

Felipe Blues, este libro conserva también una presentación que lo asemeja a una cubierta de disco, de manera que los poemas contenidos en su interior sean pensados a modo de canciones. No obstante, se trataría más bien, este, de un libro atípico de canciones, según la noción de canción que maneja el autor. Dicha anomalía, por llamarla de alguna forma, sucede cuando los poemas, lejos de convertirse en composiciones que busquen contentar a los oyentes-lectores, empiezan a cobrar un sentido sombrío y decididamente marcado por el imperio de la nostalgia.

Ya en el inicio del libro, en el texto en prosa entendido a manera de prólogo, se descubre el recuerdo de una experiencia pasada del autor ligada a la música, la misma que termina con una confesión: «Ojalá hubiera sido músico: me quedaría la satisfacción de haber alegrado a la gente con mis canciones» (5). El tono aclaratorio de estas últimas frases nos revela los principios de un conflicto a producirse y del cual el autor es principal conocedor, puesto que Bruno Mendizábal no es exactamente un músico, sino, por el contrario, poeta.

La paradoja que se teje entre lo anunciado en el prólogo y los poemas-canciones se convertirá, en este sentido, en el eje articulador del libro, pues las canciones del autor no son como las que en otra época oyera y de las que hoy guarda un placentero recuerdo; las canciones de Bruno Mendizábal nos traen de vuelta la presencia ineludible de un pasado a partir de la mirada angustiada y desolada del presente. Ello tal vez encuentre su explicación en el contexto en el cual ha sido ubicada desde siempre la poética de Mendizábal. El conjunto residencial San Felipe, espacio en el que fueron concebidos los poemas y en el cual se ubican la mayoría de los mismos, nos obliga a concentrar nuestras miradas en una diversidad de presencias anónimas, acaso prontas a difuminarse, pero que a los ojos del poeta se perciben como figuras individualizadas, delimitadas por una singular relevancia y trascendencia. Dentro de este espacio, entonces, únicamente al poeta le estaría permitida la condición de ser otro; únicamente el poeta, en medio de una población tan masiva y dispersa, sería capaz de acoger momentos de la existencia desapercibidos quizá para el resto. Una traza de este ejemplo de alteridad

queda advertida en el poema «A los pocos días»: «A los pocos días de su muerte / fue recordado / como el hombre que siempre fumaba un cigarro / yo también lo recuerdo así / pero lo que más recuerdo / es que ya no está / entre nosotros / para seguir fumando / y llevar esa existencia gris / como la que tienen / los que quedamos / sobre esta tierra frágil» (9).

El poeta reflexiona sobre la experiencia de los demás, la que no es sino un reflejo de la propia experiencia, experiencia marcada por la contingencia como rasgo esencial de toda existencia humana. A propósito de esto, el tema de la muerte se convertirá en un tema esencial dentro de la poética del autor, mas una muerte vivida en segunda persona, lo que a su vez conminaría al poeta a reflexionar de antemano sobre la suya propia. De esta forma lo expresa en «EML»: «Tu cuerpo / lleno de tabaco y café / explotó una tarde / hace 20 años. / Todavía hoy escucho el estruendo / que acaso anteceda al mío» (11). Después de todo, el otro (el poeta) es el más apto para conocer la naturaleza del resto, ya que su mirada se intensifica al poseer un excedente de visión condicionada por su lugar en el mundo, irremplazable y único. Sin embargo, el conocimiento que tiene el poeta sobre los demás, naturalmente, no es equiparable al conocimiento que él poseería sobre sí. Para el poeta, el conocimiento de sí mismo solo se concluye a través de la interacción con el mundo, lo cual lo acercaría a una actitud de tipo *voyeurista*, y no por medio del ejercicio introspectivo meramente. Cuando esto último sucede, en cambio, sobrevienen indefectibles la incertidumbre y la zozobra, tal y como queda descrito en «La canción perfecta»: «La canción perfecta / dura 3 minutos, / yo que no soy perfecto / ¿cuánto duraré?» (27). La vida, en definitiva, no es como la música, sino más bien impredecible, desigual. En este contexto, la música se constituye en un elemento presto a verse fundido con la absoluta soledad de quien procura únicamente escuchar una melodía, razón por la cual colabora la música con el cumplimiento del acto solipsista evocador de momentos pretéritos, y ello debido a que tiene la capacidad de avivar el pasado hasta convertirlo, poco más o menos, en presente. Pero no se trata esta de una facultad delegada exclusivamente a la música. Así, también la poesía, que debe su existencia a su musical forma primigenia, revive la presencia de aquellos que no están y a quienes solo se les puede recuperar por

medio de la acción de la memoria; aquellos cuya existencia se vuelve tangible en el terreno de las palabras. Bajo esta premisa acaso fue concebido el poema «Josemarí», dedicado al difunto poeta Josemarí Recalde: «...Tú te quedaste / esta vez más cerca del sol / y lograste lo más preciado: / ese tren de fuego / que permaneció indeleble / en tu breve existencia» (47).

El poeta se erige, pues, en todos sus sentidos, como el personaje de la mirada atenta hacia los actos acaecidos a su alrededor, y, en ese su incesante estudio acerca de los otros, tal vez sea el único que posea verdadera conciencia del paso del tiempo, así como de su condición particular y diferenciada respecto de esos otros. De esta suerte, en «Los demás» escribe el poeta: «Los demás estudian, / se gradúan, trabajan, / se casan, tienen hijos, / compran casa, compran auto, / se divorcian, se vuelven a casar, / los demás, siempre los demás, / mientras yo permanezco / viendo cómo pasan las horas»(19).

Se evidencia, por tanto, una especie de barrera que separa al poeta de los demás, lo cual involucra —en cierta medida— la problemática de la marginalidad. Aquí el poeta, como ser escindido, no forma parte de las prácticas del resto de personas; sólo se limita a observarlas de lejos y de manera pasiva; no obstante, logra a su vez

superar su aislamiento a través del acto contemplativo, por el cual se hace capaz de completar el horizonte del otro, integrándose a él. Se reconoce así en el discurso del autor también la inclusión de un permanente diálogo entre lo social y lo individual, de manera que cada voz ausente, ignorada o fantasmal se muestra como rescatada en medio de la confusa monumentalidad del lugar geográfico para luego adquirir una forma más concreta y humanizada en el terreno de la escritura. Ciertamente, el poeta consigue al mismo tiempo vencer su soledad devolviendo a la vida a los personajes que deambulan con insistencia en su memoria.

En suma, en *Otras canciones* Bruno Mendizábal se despoja de cualquier rezago festivo dejado por sus libros anteriores para internarse, más bien, en el ámbito puro e íntimo de los recuerdos, los cuales son acompañados de un tono acentuadamente reflexivo, al tiempo que revive presencias que no podrían tener mayor resonancia más allá de la poesía misma. Las canciones de Mendizábal, así como algunas canciones de jazz, se convierten en piezas profundas y emotivas en medio de la umbrosa desolación del escenario urbano, que, con sus multitudes y avatares, deja que la vida pase sin que ya nadie se detenga por un instante a buscar el interior de la mirada del otro, lo que, en última instancia, no es más que el único camino posible para encontrarse consigo mismo.

Devoraciones o la maternidad como campo de batalla

Grecia Cáceres. *En brazos de la carne*.
Massachusetts: Asaltoalcielo editores, 2005.

Marie Jamnot

Después de publicar tres novelas: *La espera posible* (1998), *Violeta* (2002), *Fin d'après-midi* (2004), las dos últimas impresas en París y aún inéditas en el Perú, Grecia Cáceres vuelve al género poético con *En brazos de la carne*. Sin embargo, sería equivocado pensar que la aventura poética de la escritora peruana radicada en París desde 1992 se interrumpió con su primer poemario *De las causas y los principios: venenos / embelesos* (1992). Integrante de *Confluencias poéticas*, asociación que reúne a poetas

extranjeros que viven en París, Grecia Cáceres colabora en diferentes revistas (*Le temps des cerises*, *la revue du Mercure de France*), antologías (*Indigo/Côté femmes*) y participa en recitales. Más allá de la labor poética, su narrativa misma manifiesta esa búsqueda constante de la forma. Sus novelas son los retratos de tres mujeres en tres épocas diferentes: las variaciones sobre la vida de la joven Isabel, heroína de *La espera posible*, en 1912 en la cordillera Blanca, preceden la narración en cámara lenta que es *Violeta*, cuyo personaje epónimo es una secretaria en la Lima de los años sesenta cuyo destino cambia radicalmente con la llegada de una familia chilena, dueña de un restaurante. La acción de *Fin d'après-midi* (*Atardecer*) se desenvuelve también en Lima, pero a finales de los años ochenta, en los tiempos de la violencia

senderista. En esta novela, por primera vez, Grecia Cáceres esgrime el «yo» para narrar la infancia, la familia y sus años universitarios en la Pontificia Universidad Católica del Perú: años inolvidables de iniciación en el amor y en la poesía, tiempos de recitales en medio de apagones. Así, no es sorprendente que aquella última orientación intimista desemboque en un poemario, verdadera exploración de los arcanos de la maternidad y la madurez.

Las cinco secciones, de extensión desigual, presentan diferentes caras de la maternidad: la primera, sin título, evoca el parto; la segunda, «Cielo oculto», la procreación y la gestación; la tercera, «Blando es el abandono»; la cuarta, «Él», la progresiva conquista de la autonomía del hijo; la quinta y la más breve, «Yo», el final de la lactancia y la separación madre-hijo. La originalidad de la empresa de Grecia Cáceres, comparada con otros textos sobre la maternidad, en particular el poemario *Verbo Madre* de Ana Istarú o el poema *Casa de cuervos* de Blanca Varela, es que, cualquiera que sea el aspecto considerado, la maternidad aparece como un verdadero campo de batalla. Basta con citar el principio *in media res*: «En brazos de la carne / mi carne se estremece / poco a poco portales forzados / se abren» (3). Los empujes de «Un peso abajo insoportable» son otros tantos cabezazos de un caballo de Troya encerrado que desde adentro desgarga el cuerpo-madre: «esa carne que se alcanza / que se arranca / en medio de / archipiélagos de sangre». El dolor intenso de la parturienta viene acompañado de la pérdida de la consciencia de sí: «Los goznes gritan o soy yo / Qué voz? / (...) La mano busca / se busca» (3). El cuerpo sin sujeto está dislocado y su representación adopta la plasticidad cubista: «los dientes apretados / la mano que se crispa en el aire / piernas abiertas en el aire / boca abierta en el aire» (3). El «yo» lírico desaparece bajo la desmembración del cuerpo para reaparecer, a veces, en forma de infinitivo: «Levantar este cuerpo inmenso continente» (7), como a la merced de una consciencia intermitente. De ahí que cada nueva estrofa se hace el palimpsesto de la precedente, es decir la descripción reiterada pero variada de un proceso lento y determinado: el alumbramiento. La isotopía del «umbral» que resiste se impone: «poco a poco portales forzados se abren / (...) la puerta no se abre / se extiende

el elástico sin fin / duro / (...) las puertas ya sin goznes tiemblan / (...) el cuerpo barrera cuello de botella intenta / (...) cascos duros pisotean el umbral / (...) el músculo se tensa una vez más» (7), como un eco lejano de la exhortación repetida de Ana Istarú: «Ábrete sexo». Pero si la letanía de la poeta costarricense se focaliza conscientemente en el sexo-umbral y en una puesta a distancia del dolor («Ábrete sexo, / hazte cascada, / olvida tu tristeza» o «Hola dolor, bailemos»), la perspectiva de Grecia Cáceres es otra: dar a ver mediante una imaginaria pictórica el dolor extremo, dar fe de éste sin compasión ninguna. Por otra parte, la poeta juega con la polisemia que ofrece la fisonomía femenina, baraja tanto imágenes triviales como idealizadas, simultáneamente abstractas y concretas: «los portales dorados del amor / sus goznes exquisitos su boca pura y húmeda / la espera ávida / del áspero áspid / están en ruinas» (7). El locus simbólico del erotismo y del deseo es destruido, «forzado» por el que nace. La madre parturienta se convierte entonces en la metáfora de una ciudad asediada cuya cultura, lengua y religión se encuentran amenazadas. El alumbramiento mismo se vuelve un avatar de la dialéctica cultura / barbarie: «tiembla la ciudad saqueada / sus muros constantinopla inútil / se desmoronan el impío el salvaje el bárbaro / quiere pasar y tomarlo todo» (7).

La segunda sección, «Cielo oculto», funciona como antecedente narrativo ya que vuelve sobre la etapa de la gestación y agrega a la dimensión guerrera, incluso épica, cultivada a lo largo del poemario, la idea de «una devoración» interior que revela a su vez la maternidad como la experiencia extrema de la otredad. Es mediante metáforas cósmicas como Grecia Cáceres hace hincapié en el sentimiento de una *extraneidad* intrauterina. La poeta observa «el madurar de los hijos dentro de un orbe de tiempo lento [...] un orbe que se expande» (15). Las diferentes partes del cuerpo (pulmones, manos, labios, oídos, cejas, líquidos) se completan para crear un «único e invencible habitante» (16) en un movimiento contrario a la dislocación de la parturienta. El proceso de expansión cósmica no puede dejar de remitir al Big Bang que lo precedió: «la flecha se dispara / clava en un costado / ya no huye / se hunde en sus no límites / Todo se vuelve centro / y desde allí / comienza la fruta a desgajarse» (13).

El cuerpo en gestación, el cuerpo dando a luz, pero también el cuerpo amamantando («Es blando el abandono» y «Yo») es devorado desde adentro como desde afuera, se hace «archipiélago». ¿Sacrificio? No, pero sí consentimiento de la madre ante esa gran devoradora que es la vida. El hijo engulle a la madre según un orden preestablecido, intrínseco a la naturaleza: «Como la tierra gira y florece / como lo que se da sin voz... Como una perra echada espera las mordidas a lo largo de sí como archipiélago» (37). Tanto la madre-«perra» alimenticia como el hijo-«guerrero» obedecen la voluntad de lo vivo, de lo orgánico. Así, lejos de pintar la maternidad como una suerte de vanidad destructiva, Grecia Cáceres celebra la fuerza y el empecinamiento de lo vivo. Aun fuera del territorio materno, uterino, vaginal, o del seno-«orbe», la impulsión inquebrantable del hijo materializada en «la boca pidiendo siempre más / abierta y húmeda caverna del conocimiento» (31) encuentra nuevos objetos en el espacio familiar. Esa cadena sin fin del acto de devorar acaba imponiéndose como la imagen inversa de ese gran acto que inserta a Goya en «Saturno devorando a su hijo». La poeta, lejos de apiadarse ante el fluir temporal y sus malos presagios encarnados en el hijo, convierte ese engullimiento continuo en un proceso tremendamente vital.

Celebración de la vida y de la otredad (con su paradójica mezcla de devoración y de plenitud de a dos), *En brazos de la carne*, como lo induce la ambigüedad del título, conlleva una fuerte connotación erótica. Según apunta ya en sus

novelas, Grecia Cáceres no teme aproximar al cuerpo femenino, nombrarlo, escudriñar en sus evoluciones. Ciertamente que la maternidad, según la poeta, no carece de erotismo, tanto más cuanto que el hijo es varón, hijo de hombre. Lo atestiguan el recuerdo del origen sexual del nacimiento, los intercambios amorosos de fluidos entre madre e hijo, el carácter incestuoso que conlleva el acto mismo de la expulsión del hijo-hombre por el sexo femenino, el paroxismo del dolor seguido de la ruptura, una suerte de orgasmo que conduce también al abandono.

En esta extraña pareja, la madre es a la vez «tibia totalidad», «perra», otras tantas declinaciones de una identidad encerrada en el último título de tono reivindicativo: «Yo». Como si la sucesión de aparentes pérdidas de sí misma, reflejadas en diversos significantes de esta travesía de la maternidad, participaran, para la poeta, de la afirmación de su identidad femenina y de su labor de escritora. En ese sentido, y también por su forma de diario, *En brazos de la carne* bien podría considerarse como un «diario de la creación», apelación tomada del título del ensayo de la novelista canadiense Nancy Huston quien, embarazada, cuestiona la relación de escritoras como Beauvoir, Woolf, Plath con la maternidad (o su ausencia). El logro del poemario-diario de Grecia Cáceres estriba no sólo en la cualidad lírica de su exploración de la ambigua relación carnal madre-hijo, sino también en la reflexión subyacente sobre la propia relación de la madre-poeta con el proceso de escritura, el cual es otro campo de batalla.

La otra modernidad criolla

Leonidas N. Yerovi. *Leonidas Yerovi. Obra Completa*. Tres tomos. Edición, estudio preliminar y notas de Marcel Velázquez Castro; compiladora Juana Yerovi Douat. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005-2006.

Christian Bernal Méndez

«La obra de Leonidas N. Yerovi constituye la expresión más extensa y representativa de la cultura criolla limeña durante la llamada República

Aristocrática» (xxi). Estas palabras de Marcial Ayaipoma en la presentación de la obra completa del fundador y director de *Monos y monadas*, además de señalar la trascendental importancia de su producción artística, remiten a la multiplicidad de sistemas literarios que coexisten en el devenir histórico de nuestra nación, los cuales, no obstante, todavía esperan la debida elaboración crítica de sus peculiaridades más relevantes. Así pues, la edición de *Leonidas Yerovi. Obra completa* se encamina a llenar el grave vacío que existe alrededor de la producción

artística y literaria de inicios del siglo pasado, época en donde los procesos de modernización globales con todas las contradicciones que acarrearón empezaban a penetrar en el entramado social del Perú.

En este sentido, en el tomo I llamado *Letrillas políticas*, el estudio preliminar, «El compromiso poético de Leonidas Yerovi o las políticas del criollismo» de Marcel Velázquez Castro, define los diferentes vasos comunicantes que se establecen entre las características estéticas de las letrillas y las condiciones sociopolíticas y culturales en las cuales vivió su autor (apreciables en la cronología elaborada por David Castillo). Aspecto importante que Luis Jaime Cisneros, asimismo, sugiere en la introducción, «Leonidas Yerovi: Vida, literatura y lenguaje», cuando afirma que la obra yeroviana a pesar de utilizar un lenguaje modernista en el empleo del verso y la rima, «nada tiene que ver con el léxico que fue el lujo del modernismo literario ni con las estridencias luminosas de Chocano» (xxvi) y que al mismo tiempo buscaba «hacer del humor un instrumento de análisis y reflexión» (xxviii); sendas citas que enfatizan la construcción de un lenguaje tanto coloquial cuanto agudo en la percepción de la realidad social, que permitió a su autor alejarse de toda perspectiva intimista a la par que su público receptor se ampliaba. Al respecto, Velázquez Castro señala que el interés principal de Yerovi se dirigía a temáticas inmediatas como las políticas de higiene, el control interno de Lima, los movimientos obreros, las protestas estudiantiles, los primeros vuelos sobre la capital, el tranvía eléctrico, las polémicas sobre la inmigración china y las violentas reacciones de la plebe, el cine y su efecto de relajamiento moral entre los jóvenes, el uso del teléfono, la problemática de los nuevos deportes y formas de recreación, entre otros; todas las cuales se formalizan en una retórica a la vez culta y popular, que no renuncia a la intertextualidad desmitificadora de nuestra larga tradición satírica, pero que a la par logra textualizar «un discurso criollo alternativo que no se limita a una tradicional resistencia a la modernización, sino que emprende la defensa de otra modernidad» (xxx) marcada, no obstante, por una perspectiva ambivalente e incluso paradójica.

Ejemplos de esta ambigua posición salen a la luz cuando Yerovi experimenta sensaciones de gozo

y de peligro frente al novedoso tranvía eléctrico; cuando elogia y —a la vez— expresa su alarma ante las movilizaciones populares; por lo tanto, se podría afirmar que intenta alcanzar una modernidad que «incorpore como actores principales a los sectores populares; un modelo político autoritario en la cúspide, pero democrático en la base; una cultura moderna que preserve las tradiciones limeñas y conserve la sana crítica ante la modernización tecnológica y sus procesos de deshumanización» (xxxii). No sorprende entonces que en sus múltiples letrillas se caricaturice desde una perspectiva populista la precariedad de los poderes del Estado, de la llamada República Aristocrática, empezando por el Ejecutivo (siendo partidario de una alianza entre los militares y los sectores populares) hasta llegar al Legislativo y el Judicial (denunciando su corrupción), sin olvidar las diversas irregularidades que se cometían durante las elecciones (usadas más adelante como excusa para restringir el voto a los analfabetos). Al mismo tiempo, pero en una posición antagónica (aunque alejada de la posición oficial decimonónica), el fundador de *Monos* y *Monadas* sólo acepta las celebraciones populares alrededor de los carnavales en tanto cada grupo social permanezca en su propio espacio dentro de una ciudad que empezaba por esa época a resquebrajarse irreversiblemente. Por otra parte, en las letrillas de Yerovi, la descripción de ritos y costumbres populares (como la interpelación a imágenes de santos y figuras bíblicas) todavía forma parte de la representación de Lima, pero al mismo tiempo se empieza a socavar el imperante aunque decadente orden ideológico señorial; por ejemplo, en algunos poemas se llega a descalificar la inútil caballerosidad de los militares peruanos en medio de un contexto de guerras mundiales y revoluciones ininteligibles e inarticulables desde nuestra modernidad periférica (sujeta a pocos cables internacionales y a las innumerables deformaciones de la prensa nacional).

Precisamente, en el tomo II titulado *Artículos periodísticos*, Velázquez Castro en el estudio «Gastatinta que husmea los vientos: Leonidas N. Yerovi y los rituales del periodismo moderno», afirma que la perturbadora incongruencia entre medios de comunicación y sociedad se debe al desfase entre «la creciente modernización tecnológica y la insuficiente modernización social (...) [ya que] la prensa requiere noticias, necesita ser alimentada incessantemente y la sociedad peruana no ofrecía suficientes acontecimientos»

(xxviii). Por lo tanto, a pesar de la veracidad de José María Salcedo (en el prólogo «Ironía y prosa periodística») cuando menciona que Yerovi «trataba sobre los acontecimientos del día, sobre lo que ocurría en el día a día de la política y la sociedad (...) [convirtiéndose en] (...) un cronista de crisis y de sucesos (...) [con el] lirismo de lo cotidiano, cotidianamente» (xx), muchas veces eran los grandes conflictos de inicios de siglo en México y Europa o la increíble proliferación de millonarios en los Estados Unidos o el irreverente sufragio de la mujer anglosajona o su visita a una Buenos Aires que sufría aceleradamente su modernización tanto urbana (construcción y ordenación de la ciudad) cuanto social (actitudes cosmopolitas en ambos sexos), los principales puntos de interés que acaparaban su atención.

Todos los artículos periodísticos de Yerovi fueron escritos entre 1912-1915 y publicados principalmente en *La Crónica* y *La Prensa*; en el primero salieron textos referentes a temáticas político-nacionales, mientras que en el segundo temas socioculturales de carácter nacional e internacional (principalmente comentarios a las noticias que llegaban por telégrafo). En gran medida, en estos artículos se denuncia que los valores democráticos de libertad, igualdad y solidaridad deberían demostrarse con hechos concretos y no con la pedagogía cívica de los monumentos urbanos o la retórica de las elites civilistas que, por cierto, no tenían ninguna legitimidad para exigir algún compromiso a los sectores populares; este último punto, sin embargo, tampoco significaba para nuestro autor una vinculación absoluta con los nuevos actores sociales (las clases obreras), portadores de otra modernidad. Por otro lado, para Yerovi, en la ciudad de Lima convivían –y aún lo hacen– los fantasmas del pasado y las promesas del futuro; así pues, en sus artículos, el triunfo de la racionalidad instrumental y del discurso científico, el avance de la secularización, la emergencia de nuevos movimientos sociopolíticos y la aparición de un arte decadente y corruptor compartían las calles con posturas tradicionales como el ideal organicista de la sociedad, la decimonónica visión de la mujer y el conformismo frente al dominio de los poderosos. Igualmente, la producción periodística de Yerovi revela los cambios que los nuevos «códigos de la cultura de masas (cine, revistas, periódicos, novelas en folletín) operan sobre la sensibilidad y la mentalidad de la época: mediante la ampliación del

mercado cultural, estos productos constituyen una biotecnología que modela al poblador urbano» (xxxii) creando, por ejemplo, una morbosa atracción por las historias, nacionales o internacionales, de robos y asesinatos que es aprovechada por diarios como *La Crónica*, o propiciando que el cine se transforme en una verdadera revolución no solo como forma de entretenimiento urbano (compite y desplaza al teatro) o como novedoso medio audiovisual, sino, principalmente, como una reformulación de las relaciones sociales (desde el propiciar una mayor intimidad de las parejas hasta el construir un nuevo tipo de memoria colectiva). Para concluir, en el plano formal, podemos afirmar que la prosa periodística de Yerovi comparte las mismas cualidades que sus letillas políticas; es decir: abierta subjetividad, estilo directo, perspectiva mordaz, improvisación, flexibilidad, humor e ironía, sin olvidar acuñaciones propias, neologismos, extranjerismos y una armoniosa convivencia del habla culta con la popular; además, refleja la caída de los escritores franceses en beneficio de los americanos junto a la conciencia de pertenecer a una tradición satírico-irónica de cuño nacional.

El tercer y último tomo nombrado *Teatro, poesía festiva y poesía lírica* empieza con el prólogo de Gonzalo Portocarrero, «El deber de la alegría: el legado criollo de Leonidas Yerovi (1882-1917)», en donde se analiza las contradicciones de la posición de Yerovi como letrado criollo de clase media: «No se asimila a la plutocracia señorial, pero está aun más lejos de los indios 'guanacos' y de esos hijos de la modernización reciente que son los obreros sindicalizados» (xiv). Ante el reto de delimitar las fronteras del país y construir una ciudadanía nacional, las clases medias capitalinas –de donde proviene nuestro autor– optaron por buscar sus señas de identidad en el pasado, en un sentimiento de nostalgia hacia una ciudad imaginada como lúdica y feliz, expresado en una literatura en donde el humor significó, de alguna manera extraña, «una renuncia a la acción, un reconciliarse con el papel de observador, un divertirse con las frustraciones propias y ajenas» (xvi). Por su parte, Alberto Ísola, en el estudio preliminar «¿Tal es Lima? 'Tal, mi vida'. El teatro de Leonidas Yerovi», analiza la escasa pero fecunda producción dramática de nuestro autor; señala, en primer lugar, que sus personajes limeños pertenecen a «una clase media arruinada o trepadora, enfrascada en una lucha feroz por recuperar lo perdido o ascender por la marmórea

escalinata que construye el civilismo [mientras que] los provincianos observan, excluidos o desconfiados (...) [No obstante] (...) sus obras teatrales, catalogadas por él mismo [Yerovi] como 'juguetes cómicos' o 'humoradas cómico-líricas' (...) están en las antípodas del drama social de un Zola, de un Ibsen» (xviii). Esto, debido a que en el arte dramático de Yerovi no existe ningún afán moralizador y su construcción obedece, más bien, a las convenciones de la farsa, es decir, en él abundan las confusiones, las tretas, los portazos y un sinnúmero de caídas que finalizan cuando el embrollo se aclara y el oscuro *statu quo* vuelve a imperar, triunfante y fortalecido; al respecto, debemos destacar –como lo hace Ísola– que el teatro yeroviano asimila de su modelo, el mal llamado «teatro menor» del Siglo de Oro español (que comprende desde el corto teatro festivo hasta el pequeño género zarzuelero, sin dejar de lado los pasos, entremeses, sainetes y juguetes), «una visión crítica de la vida social y sus instituciones, aparentemente liviana y costumbrista, con particular atención al habla y a las referencias de la realidad cotidiana» (xix), lo cual le permite mostrar aquellos elementos más contundentes y reveladores de su entorno social, por encima

incluso de las obras canónicas (tal como las pequeñas piezas del Siglo de Oro español lo consiguieron siglos atrás).

Finalmente, Velázquez Castro, en el epílogo a la obra completa, afirma que «La vasta obra de Leonidas N. Yerovi traza diversas y profundas rutas en nuestra historia cultural: la constitución de la modernidad criolla, la fundación del periodismo moderno, la autonomía estética y política del escritor, la renovada alianza del verso, el dibujo gráfico y el humor político, la confluencia del lenguaje popular y modernista, el teatro como espejo de los sueños y la miseria de las nuevas clases sociales, la poesía sexual y obscena como una de las bellas artes, entre las más importantes» (607). Por esto, no nos sorprende el carácter multifacético que Yerovi luce en las fotos de «Leonidas N. Yerovi en imágenes», y menos aún las palabras de Abraham Valdelomar luego de su trágica muerte en los «Testimonios sobre Yerovi»: «Aquí, en esta oficina que fue fecunda; aquí donde aleteó tantas veces tu espíritu; aquí donde tú fijaste ideas y engalanaste pensamientos; aquí donde, íntimo y solo, gustaras con fruición la carta placentera o enviaras el bienhechor saludo; aquí he venido yo, pecador y sin gloria, a sucederte» (605).

Matria de pez

Mariela Dreyfus. *Pez*.
Lima: El Santo Oficio, 2005.

José Cabrera Alva

¿Puede la feminización de las palabras convertirse en el territorio para un nuevo lugar de enunciación? Si la relación ser-lenguaje es un espacio construido desde los puentes de una mediación metafórica, lo escondido o ausente es la lengua misma, sin embargo. Aquello que acciona las posibilidades de configurar/se en el mundo. Si decimos, por ejemplo, Matria en vez de Patria estamos transformando nuestra posición en el horizonte de sentido. Por ejemplo: si el lenguaje es tejido desde un espacio donde el hombre es el síntoma de la mujer, la sola modificación de género en la construcción de un discurso asumido como válido trastoca el sentido conceptual de lo enunciado. Si la relación ser-lenguaje es un espacio construido desde los

puentes de una mediación, la mediación misma nos transforma ante el mundo. *Pez* de Mariela Dreyfus es un poemario que nos invita a reflexionar sobre el lugar de enunciación y sobre el lenguaje mismo desde el trazo de lo que se concibe, teniendo en cuenta que lo concebido se desliza siempre desde adentro hacia afuera, pero también viceversa.

La articulación del sentido del poema y la posibilidad del yo poético de concebir en un ámbito signado por el peligro se entrelazan y reflejan la paradoja del lenguaje, que es siempre lugar amenazado por lo real. La vibración del sentido se enciende desde el balbuceo, cada una de las arterias de lo posible adquiere desde el re-pliegue en la piel una correspondencia con el lugar de las palabras en el mundo: «Un gameto la letra un cigote incipiente un semiótico mar de balbuceos» (21). Todo el libro se configura a partir de esta relación: la madre que gesta y el nacimiento del poema desde un espacio signado por el peligro. Así, el nacimiento del lenguaje

en el poema y la posibilidad del nacimiento de un nuevo cuerpo se corresponden y abren un diálogo donde los sintagmas y lo físico conforman un único territorio: «Venas que son sintagmas nervios que se entrelazan como en la sinalefa o la sinapsis» (11). Es la palabra al fin y al cabo la posibilidad del nacimiento y la de la muerte: si las sílabas son células y los sintagmas son nervios en este poemario, es porque nuestra posibilidad de ser en el mundo está dada por el lenguaje. La palabra y el cuerpo, después de todo, están hechos de un mismo tejido que se configura en el poema: «Si la sola palabra imaginada / al moldearte allá adentro va tejiendo / un cuerpo repetido y espectral» (43) y desde allí se instauran las correspondencias que conforman el horizonte de la escritura: «una porción de ti / que soy también yo misma escribiendo / delineando tus ojos y tus labios» (43). La configuración del poema es la configuración de la sintaxis del cuerpo, y el nuevo cuerpo naciente es el espejo de la forma en que la palabra define sus contornos y su posibilidad: «El poema por fin se habría tramado / con la misma textura que tu piel / sería el verbo y la carne conjugados / sería el bulto y el verso» (44).

Las fisuras de la carne y las fisuras de la ciudad se componen/descomponen en un único balbuceo que es el del nacimiento y el de la muerte a un tiempo, y acaso también la del propio lenguaje. El escenario de la ciudad y el escenario del cuerpo marcados por la contingencia podrían simbolizar la contingencia de la razón y el desestabilizarse de los signos que son, ante todo, signos emitidos por la piel. El nuevo cuerpo de lo social se gesta —señal de los tiempos— siempre desde el peligro, la crisis y la falibilidad. Es el embrión de un viaje a través de la zozobra: «Ciudad metálica: como una madre de espaldas a la vida en tu interior se gesta una masacre. El altísimo altar del sacrificio es de neón y plexiglás» (32). Es el tiempo del desasosiego, los signos de la ciudad son la fractura del orden, el abandono de los sujetos en un estado donde no queda nada sino el peligro inminente: «Ciudad metálica: desmembrados los cuerpos en cenizas colgando se aproximan» (33). El recorrido sintáctico del sujeto se articula a partir del par muerte/vida, pero no de manera opositiva sino complementaria; el eje de la creación y el de la destrucción serían así dos facetas de un único espacio simbolizable a partir de esa dualidad.

Es, sin duda, la vulnerabilidad la que recorre estos poemas y los fractura: «arrastra su crujido» (39). La multiplicidad de lenguas es el espacio de la con-fusión y la co-fusión: «De una torre a la otra de una cúspide ardiendo a la segunda: brilla el fuego interior de las múltiples voces de todas las naciones de lenguas extranjeras que en mi único cuerpo se confunden» (41). Calcinar la piel es dislocar la fusión en fragmentos de lenguaje y marcar más aún el desarraigo. Nadie está del todo donde está en esta ciudad-guardida-madre, el espacio de lo transitorio es también en ese sentido la posibilidad del nacimiento, pero a la vez la amenaza de la muerte, ese desarraigo en el mundo: «¿Cuándo hemos de volver a la tierra del moro la tierra del hispano a la tierra africana?» (42).

Si la ciudad cobija en su piel el cuerpo de los otros como Matria, es porque mimetizar los signos de la ciudad y los signos del cuerpo permiten la enunciación de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro. El crecimiento de los signos de lo otro es la red donde dialoga el cuerpo del aquí y el cuerpo de lo que está adentro del aquí: «me crezco en ti y en mí se multiplica el otro» (23). Es por eso que el sentido y la visión se tejen de adentro hacia afuera y viceversa como si los cuerpos se tejiesen doblemente, lo que está por nacer modifica a aquel que lo contiene, no solo es tejido, sino posibilidad de modificación de la carne en la palabra.

Matria, esa posibilidad de encontrar una nueva plataforma para el lugar de la enunciación: si el cuerpo de lo masculino había tejido su red en el campo de lo simbolizable, en este juego de espejismos en que lo naciente y aquello que es su posibilidad se instalan desde la feminización de las palabras, se podría entender que el despliegue/repliegue de la patria a la matria, de la mirada del mundo, (en este caso de la ciudad como totalidad de lo femenino) desestabiliza también, de manera subyacente, las formas del saber y del poder desde la Ley del Padre; es decir, de aquello que ha tejido el discurso de Occidente. Manhattan es también lo materno, aquello que acoge al yo enunciante como posibilidad de multiplicación desde los bordes de un círculo metafórico, el de la casa de carne en peligro: «Avanzas en tu gestación y en la ciudad el peligro se gesta» (25). Así, las correspondencias entre el peligro del no nacer y el peligro de lo ya nacido

aspiran/expiran. La amenaza del no nacimiento es la de una ciudad cuya estructura está en peligro. De este modo, el temblor del origen es el territorio donde se deslizan como astillas las palabras y «suspendida la razón se abre el tiempo» (11), porque los sueños de la razón se engendran en afilada flama, balbucean monstruos caóticos cuyo alfabeto está más allá de la posibilidad del alfabeto. Así, el horror que amenaza a la urbe es también la posibilidad del horror y de la duda ante el posible horror del nacimiento: «Temo por tu consistencia. El horror de haber engendrado un niño-monstruo que anida en mí» (32). Por eso, siguiendo a la aserción de Žižek en *El sublime objeto de la ideología* se podría decir que más allá está «el sujeto [que] se enfrenta a alguna Verdad esencial, un secreto del que él está excluido, que lo elude *ad infinitum* el núcleo inaccesible de la Ley tras las infinitas series de puertas» (100) y ese es el juego del Otro, maderamen que deseamos asir y se nos escapa de las manos.

Por todo ello, lo no representable se erige como única posibilidad de articulación de la representación. No es tan solo que la mujer sea «un continente oscuro», sino que la propia mediación del lenguaje mismo lo es, ya sea como patria o como patria. Es en el fondo, a fin de cuentas, la mediación de un

**Traficando con la memoria:
un thriller en el rincón de los muertos**

Santiago Roncagliolo. *Abril rojo*.
Lima: Alfaguara, 2006.

Victor Quiroz

En la era de la globalización, las relaciones interculturales se tornan inestables y se reelaboran constantemente. Desde diversos lugares de enunciación, los sujetos postulan distintas maneras para hacer frente a esta situación. Por un lado, con una actitud crítica y emancipadora, se reconoce la necesidad de no solo buscar diálogo sino, primordialmente, de intentar cambiar los términos del mismo. En otras palabras, postular relaciones transculturales horizontales que atraviesen y superen las jerarquías coloniales de la modernidad occidental. Por otro lado, encontramos, en la mayoría de casos, propuestas en las que esta «búsqueda de diálogo»

imposible. Nunca podemos decir plenamente todo lo que queremos decir y, por ello mismo, lo que se dice está ante todo en la fisura, en las marcas de lo que no se enuncia, sino como huella. Es en ese sentido que este poemario nos ayuda a ver la doble correspondencia del lenguaje y su lugar de articulación: la guarida-matria está siempre escindida, amenazada por el peligro y es desde allí, sin embargo, desde donde se produce la vida. Esa es la paradoja que grafica este libro: que todo acto se resiste siempre a su simbolización y es solo desde allí, desde ese peligro en el acto mismo de simbolizar, que se articula lo enunciable. Así, la semiosis hecha de huesos y gestación, nos traslada en *Peza* a una plataforma que puede, no solo cuestionar nuestro lugar de enunciación, sino a la vez cuestionar la posición de nuestras palabras en el mundo: como si el espejo de la muerte en la vida y la vida en la muerte fuesen un único andamiaje vocálico que nos trasladase a esa correspondencia que, tras los velos de la vulnerabilidad, escinde y enciende el pulgar cadencioso de una poesía que encuentra en este libro uno de los más intensos testimonios de un acontecimiento que, como es el caso de el 11 de septiembre, aún nos rasga en afilada flama: la lengua en la lengua / el lenguaje tendido al lado del lenguaje, como un espejo.

con los «centros» de poder responde a un deseo aculturador, a la necesidad de ser asimilado en el seno del sistema imperante. De esta manera, esta opción reproduce las relaciones de dominio y colonialidad entre Occidente y el Tercer Mundo. En esta segunda alternativa se inscribe *Abril rojo* (AR) de Santiago Roncagliolo (Lima, 1975).

Es indudable que AR ha sido una de las obras más comentadas del año junto con *La hora azul* de Alonso Cueto. Esto se debe, de un lado, al galardón del que se hizo merecedora: el Premio Alfaguara de novela 2006 y, de otro, a la temática que evoca su historia: la violencia política durante el conflicto armado interno (1980-2000).

En un primer nivel de análisis, que atiende al estrato superficial y a la dinámica del texto en su circuito de producción/recepción, podemos decir que la novela funciona dentro de las convenciones

y principios en los que *desea* inscribirse: la literatura de masas y el *thriller*. De esta forma, la presencia de una estructura narrativa sencilla (lineal), diseñada para acceder fácilmente al gran público; la construcción de personajes planos, sin mayor complejidad psicológica; y la discreta dosificación del suspenso (que podría sorprender a un lector neófito y a un receptor que sepa muy poco sobre el conflicto armado interno) resultan comprensibles. En esta línea podemos entender (no justificar), por ejemplo, la confusión entre Túpac Amaru I y Túpac Amaru II que se produce en la novela. Si bien podemos condenar este flagrante error comparándolo con el Campo de Referencia Externo del texto (esto es, el contexto socio-histórico peruano), debemos precisar que es coherente con el Campo de Referencia Interno de la novela. En este caso, asumimos que al autor solo le interesa construir una imagen de la cultura andina que funcione en el marco del *thriller*, por más distorsionada que sea. Esta confusión, por lo demás, es propia de un sujeto que desconoce y mira desde afuera, cual turista, a la comunidad andina.

Otro «ejemplo-error» que apunta en esta dirección es la asociación acrítica que se establece entre Sendero Luminoso (SL) y el mito de Inkari (idea que imperó en la Academia durante los años ochenta). Actualmente sabemos que SL despreciaba las tradiciones culturales andinas y que su identificación con el renacimiento de Inkari no respondía a un proyecto, sino que podría haberse producido por la posible recepción de la ideología de este movimiento subversivo desde los patrones míticos de pensamiento de la comunidad andina. Así, se intenta dar una explicación de la violencia en Ayacucho (que será luego *manipulada* para justificar los asesinatos) a partir de las ideas de Alberto Flores Galindo (cfr. su seminal *Buscando un Inca*), pero sin mayor cuestionamiento. Al autor no le interesa problematizar estos marcos de referencia puesto que constituyen tan solo un pretexto para narrar un *thriller*, tal como se lee en la contracarátula del libro.

Enmarcada dentro de los límites establecidos por el mercado editorial, la novela, innegablemente, cumple su función. Ahora bien, ¿debemos condenar esta opción? Creemos que no, pero solo si nos ajustamos a este nivel. Esto se debe a que estamos

frente a un eminente caso de literatura de entretenimiento (que no es, en modo alguno, «menor») en el que la profesionalización de la escritura (expresada en el pertinente manejo de los códigos antes mencionados) implica una concepción de la obra literaria como un bien simbólico de consumo. No obstante, si debemos mencionar que esta elección sacrifica la complejidad significativa y discursiva en aras de obtener inmediatos réditos editoriales y mediáticos.

Sin embargo, en un nivel más profundo de análisis, uno que atiende al universo ideológico, nos interesa demostrar que esta novela tiende lazos con la narrativa de etnoficción (Lienhard): una literatura que manipula el imaginario andino en función de prejuicios de filiación colonial para «exportar» una imagen de la cultura «exótica» que sea asimilable para el lector extranjero. Esta manipulación se complementa con el hecho de que el tema de la violencia política deviene tan solo en un pretexto en la narración, lo que implica un abuso de nuestra memoria colectiva. En tal virtud, es evidente que se inserta en la línea colonialista y autoritaria de *Lituma en los Andes* (LA) de Mario Vargas Llosa (MVLL).

En AR las influencias de MVLL («padre literario» de Roncagliolo) son evidentes tanto a nivel discursivo cuanto a nivel ideológico. En primer lugar, es palmario que ambas novelas comparten la estructura del relato policial, con la diferencia de que en AR se introducen elementos del *thriller*: el fiscal adjunto Félix Chacaltana Saldívar debe investigar una cadena de sangrientos asesinatos ocurridos en Ayacucho («rincón de los muertos» en quechua) en abril del año 2000. Sin embargo, en ambos casos destaca la posible relación entre el asesino y las «creencias» andinas. Al respecto, podemos mencionar un motivo narrativo, presente en LA y en AR, pensado para captar la atención de receptores anclados en una perspectiva moderna/colonial tanto dentro y, sobre todo, fuera de nuestro país. Nos referimos a la «explicación» de las «supersticiones» andinas al sujeto que cumple el rol de detective por parte de un agente externo a la cultura andina (que emula la mirada externa del narrador). En LA, es el antropólogo Paul Stirnson quien le explica a Lituma sobre los sacrificios humanos practicados desde tiempos antiguos por los habitantes del ande. Por su

parte, en *AR*, Stirnson se convierte en el sacerdote Quiroz, quien refiere a Chacaltana el componente violento de los mitos andinos. Desde una perspectiva postcolonial esta sustitución es altamente significativa: la imagen del sacerdote como emblema de la dominación colonial se refleja en la del antropólogo occidental que construye la otredad cultural monológicamente. En ambos casos se demuestra que la mirada colonial sobre el Perú sigue vigente.

En segundo lugar, podemos constatar que en las dos novelas subyace una mirada ajena que no busca en absoluto dialogar con la cultura andina. En *AR* se configura un mundo representado signado por la imposibilidad de diálogo entre lo occidentalizado y lo andino. De ahí que cuando Chacaltana se hospeda en una «típica» casa de un pueblo «muy andino» (imágenes estereotipadas para el receptor foráneo) no pueda comunicarse verbalmente con sus caseros porque ellos hablan en quechua. Sin embargo, estos sí entienden el idioma del dinero: los sujetos andinos solo reaccionan (cual perro pavloviano ante el tañido de la campana) cuando se les da dinero. Estas escenas, reproducen perversamente la mirada del turista que le compra *souvenirs* al nativo. En otro pasaje particularmente revelador no sorprende que Chacaltana, al no encontrar pistas ni testimonios para resolver los asesinatos, afirme que «los cerros son mudos». Una vez más opera la visión del turista que desconoce (y no reconoce) el pensamiento andino para el cual el mundo está vivo o «animado».

Además, esta manipulación se lleva al extremo porque tanto en *LA* cuanto en *AR* se deja entrever que es el ámbito andino el que barbariza al sujeto moderno occidental. Al igual que en *LA*, este aspecto aparece al final de *AR* cuando se explica el móvil de los asesinatos. El asesino toma elementos de la memoria colectiva andina (mítica y social) para justificar sus acciones y explicar la razón de la vesania de los asesinatos. El problema radica en que al «echarle la culpa» a los flujos de violencia instalados en el ámbito andino («los muertos me obligaron») se está encubriendo la barbarie propia de la civilización occidental.

En tercer lugar, aparece en ambas narraciones un condenable abuso de la mitología andina. Así como en *LA* el *pishtaco* deviene en un «minotauro andino»

para encubrir la faz colonial del proyecto moderno y anular el potencial epistémico del pensamiento andino; en *AR* Inkarrí se convierte en un «Frankenstein andino». En efecto, este mito es actualizado en la novela a partir de la praxis del asesino, quien intenta construir una suerte de «encarnación» de Inkarrí con las partes de sus víctimas. La búsqueda de un modelo de mundo alternativo al fracaso de la modernidad occidental expresada en el mito andino se anula, se silencia autoritariamente en *AR*.

Por otro lado, en la novela cobra relevancia el tratamiento del tema del autoritarismo imperante en la sociedad peruana. El protagonista de *AR* está configurado como un sujeto pasivo, incapaz de cuestionar el sistema autoritario. Chacaltana es el prototipo de hombre sometido por el autoritarismo puesto que durante casi toda la novela no puede aceptar el lado oscuro del Estado moderno: no critica el reverso obscuro de la ley. De ahí su persistencia a olvidar, su afán por no querer ver ni saber qué pasa a su alrededor (por ejemplo, cuando no quiere hablar sobre los crímenes contra los derechos humanos). La supresión (esa pausa en el discurso de los personajes graficada por los puntos suspensivos) es la figura retórica que grafica este acto en la escritura. En esos vacíos y silencios, se introduce lo Real, aquello no simbolizable: la verdad perversa del Estado moderno. Solo al final, una vez que devela el misterio (y cuando afronta sus traumas, teñidos de sangre y fuego, los cuales pretenden reflejar las heridas de la memoria colectiva de Ayacucho), Chacaltana encara al sistema: lo Real comienza a ser simbolizado. Pese a ello, este «cambio» de actitud se traduce en un grito agónico, condenado al fracaso, de ahí que el Servicio de Inteligencia Nacional lo considere inofensivo. No se trata de un personaje marginal que desde la frontera pretenda subvertir el centro del sistema, sino de un sujeto que no persigue ninguna utopía ni ideal de transformación social.

Para terminar, debemos mencionar que es sintomático que en la novela la última palabra la tenga un agente del SIN. Esto representa la imagen de una sociedad disciplinada y dominada por el poder autoritario que se abre al nuevo milenio sin ninguna esperanza de cambio. Desde el lugar de enunciación moderno/colonial del narrador no se pueden formular alternativas críticas al fracaso del sistema imperante. Lo paradójico es que esta representación del

autoritarismo nos podría llevar a plantear la presencia de una «mirada crítica» del autor de AR respecto al referente social peruano. Sin embargo, podemos concluir que esta posibilidad

Remembranzas de Edipo en *La hora azul*

Alonso Cueto: *La hora azul*.
Lima: Anagrama / Peisa, 2005.

Irene Cabrejos

Un exitoso y joven abogado limeño, Adrián, hijo de un militar que sirvió en Ayacucho en los peores años del terrorismo, va descubriendo poco a poco la verdadera naturaleza de su padre. Sobre todo, su relación con una de las prisioneras, una bella joven, Miriam, con quien su progenitor había tenido un hijo. El disparador de esta búsqueda de identidad es la muerte de su madre, la cual lo había protegido de todo lo que irá descubriendo. Ningún elemento se percibe superfluo en una novela donde nada parece ser librado al azar: detalles como la camisa blanca de Miriam, el Corazón de Jesús en las paredes, el mantel de plástico cuadriculado de rojo y blanco de un bar, el Volvo negro de Adrián. Una narración en la cual el señor Wakeman: «era un caballero de voz entrenada en las variedades de un mismo susurro» (213); en la que una mujer se queda muda en el hospital porque acaba de fallecer su esposo; en la que los modos de carraspear tienen variantes, así como los gestos mecánicos con las manos, la manera cómo los niños duermen o la pronunciación de ciertos fonemas por parte de algunos personajes; los cambios de peinado, la exacta sensación de hielo en el cuerpo; lo que se piensa decir y no se dice; el semáforo, la servilleta, el *whisky* en la mano como trofeo; el orgullo de Nelson, el chofer, cuando comparte un secreto con su amo. En una novela así, llaman la atención las no explícitas reminiscencias de *Edipo rey* que vienen a la mente, aunque no se podría afirmar que sean deliberadas por parte del autor. ¿Es posible atribuir esto a la universalidad de Edipo?

En *La hora azul* existe abundante peripetia y acción, pero, lo más importante es el cambio en la percepción de sí mismos que poseen los personajes: en Miriam, quien del rencor pasa a la confianza; en Claudia, en Eduardo, en Nelson, pero

se ve minada por las estrategias etnoficcionales antes explicadas: no se puede pretender criticar al autoritarismo si se manipula autoritariamente el referente cultural andino.

sobre todo, en Adrián. Éste logrará que su vida vuelva a los cauces de antes: no perderá a su familia ni su posición; sin embargo, ya nunca será el mismo. Y de esto es plenamente conciente: «Me gustaba tener una casa bien puesta, una mujer agradable y cariñosa y buena anfitriona (...). Me gustaba, no me da vergüenza decirlo, vestirme bien. Y, sin embargo, (...). Quizá esa pesadez en la piel, esa pena esparcida, daba lugar a mis sueños. No eran sueños tristes sino más bien escenas iluminadas en las que liberaba mis ganas de hacer algo violento» (17). Al final del relato, Adrián ya no será el hombre que mantiene una compasiva distancia ante la injusticia, sino que sólo al saber que existe tendrá la certeza de que la inacción resulta una suerte de complicidad con ella. Dentro de la lógica de una tragedia griega, los miasmas que él no procuró, mas sí su padre, caen sobre los hijos de éste, y todos se hacen merecedores de castigo. De allí la pertinencia del epígrafe de Javier Cercas.

Puede afirmarse, por tanto, que en esta obra se produce una agnósis, no sólo del propio yo, sino de la existencia humana sometida: tanto al bien representado por la madre –Beatriz, la *donna angelicata*– o en la inocencia de las hijas de Adrián; como al mal, sobre cuyo fondo se construye la novela.

La agnósis es esencial a la tragedia griega y en Edipo se produce cuando descubre su verdadera filiación y, por tanto, su papel de parricida e incestuoso. Existe un Adrián antes de la revelación y otro, después. En *La hora azul*, Adrián percibe por primera vez la verdadera naturaleza violenta de su padre, una que ya había sentido dentro de sí mismo. Se da de bruces con un yo que entiende la percepción paterna y que es capaz de sentirse fuertemente atraído por la mujer de su padre.

Edipo busca al asesino de Layo y, a través de él, descubre que no sabe quién es su propio padre.

Adrián encuentra que su padre ha sido un asesino y que él podría serlo. Si se piensa que la mujer del padre es, generalmente, la madre, no resulta aventurado reconocer en la pasión de Adrián por Miriam, a Edipo. Es más claro aun cuando le pregunta a Miriam acerca del hijo de ésta, Miguel: «¿Miguel es mi hermano, es el hijo de mi padre, estoy yo también en la familia contigo?» (250). Adrián se estremece de ser el hermano de uno de sus hermanos, al tiempo que la mujer que posee es la madre de este último. Si bien ella le dice que no existe una relación fraternal entre ellos, en la página 91 se añade con claridad que estaba embarazada al dejar el cuartel y no había estado con otro más que con su padre.

El elemento edípico o trágico se muestra de maneras sutiles, como en el significado de la aparición de personajes que ocupan un solo episodio y después se desvanecen, personajes como Guiomar. Esta enigmática mujer representa un paso más en el conocimiento que está adquiriendo Adrián de Ayacucho. El episodio casi mágico de los danzantes de tijeras y su interpretación, el breve intercambio afectivo y la desaparición absoluta de la actora recuerdan a la sacerdotisa de un oráculo; asimismo a Tiresias, el adivino ciego, del mismo modo que a los testigos de la tragedia, cuyo rol es primordial y, sin embargo, aparecen y desaparecen inusualmente en la versión de Sófocles.

No parece casual que el protagonista dote a Guiomar de la categoría de vidente, como este pasaje: «Me asombré de sus ojos. Eran claros y grandes, miraban siempre como desde lejos» (180). Más adelante, las conclusiones van envolviendo los pensamientos de Adrián, pensamientos semejantes a los de ser el que yace con la mujer de su padre, que el hijo de la mujer de su padre, con la que se acuesta, puede ser su hermano. Certezas como que ya no es abogado sin problemas, sino que es hijo de un criminal de guerra y ha conocido la esencia del sufrimiento.

Guiomar le revela una verdad sobre el dolor de Ayacucho que él solo no habría podido entender: «¿Te interesan los danzantes de tijeras? –No es que me interesen –dijo–. Son mi vida.» (181). «Aquí bailan por una razón [...] Porque la danza es el modo de mirar de frente el dolor» (181). Como en *Edipo rey*, diversos personajes van presentándose y develándole poco a poco retazos de la realidad que busca (¿quién

mató a Layo? Y, más importante: ¿Quién es verdaderamente mi padre?).

Una nueva relación que remite a la obra *Edipo rey* se encuentra en el camino equivocado que sigue en su búsqueda de Miriam. Un dato falso, similar a las erradas interpretaciones de Edipo acerca de primeros testimonios de los personajes, lo desvía a otro mundo: Ayacucho. Pero ese viaje es el decisivo, el fundamental en la novela. Este pequeño episodio dentro del libro es uno de los más logrados y la piedra angular del mismo. Ayacucho es el personaje trágico, agónico de la novela, no Adrián, a quien, a pesar de sufrir revelaciones similares a las de Edipo, le falta la fuerza y la radicalidad para ser un personaje trágico.

Cueto no es un autor ligero, que sólo entretiene con la trama, aunque también cabe esa posibilidad. Probablemente, sólo se descubra al verdadero escritor –cuya preeminencia en el uso cuidadoso del estilo ha sido remarcada varias veces, un estilo contemplativo y sensual– cuando se paladean detalles como éstos: «Sentí el remezón de las ruedas en la pista. Al bajar las escaleras, me pareció que el cielo caía sobre mí» (165); «Platón era ancho y bondadoso, propenso a las carcajadas» (93); «Otra idea cómica: quizá esa ventana –ver esa ventana, atisbar ese trozo de vidrio rajado, reconocer la luz– le había permitido a alguien resistir un tiempo más de lo usual, la esperanza de esa claridad quizá había prolongado su agonía, la había hecho más soportable al comienzo, y más innecesariamente larga, quizá la esperanza sea lo peor que le puede ocurrir a uno ...» (171-172). El estilo de Cueto aparece como lento porque es reflexivo, traslúcidamente reflexivo para el lector dispuesto a ver. Tal vez episodios mínimos podrían ser considerados apenas decorativos, pero dicen mucho sobre la existencia humana, como la diferencia de suerte repartida entre los hombres: unos, destinados a una vida en paz, sin sobresaltos, representada en la imagen de las dos hijas del autor durmiendo; y otros, frente a los recuerdos de las atrocidades del «estadio» donde se hacinaban y eran torturados y muertos los prisioneros.

La acción de Adrián no es una acción política, sino existencial. Toma en sus manos la responsabilidad de una vida, la del hijo de Miriam, hecho verosímil y coherente dentro de la novela. ¿Debería sorprender que Cueto no mencione de manera rotunda la memoria histórica de la tragedia ayacuchana en *La hora azul*? No necesariamente:

la violencia es el telón de fondo de otra historia, la misma que el novelista desea contar y cuenta. A veces el escritor no es plenamente consciente de los mecanismos culturales que lo han llevado a producir determinados elementos; sin embargo,

Sujeto, ciudad y tránsito en *El Paso*

Miguel Ildelfonso. *El Paso*.
Lima: Estruendomudo, 2005.

Claudia Arteaga

El Paso es la primera incursión de Miguel Ildelfonso en el terreno de la narrativa. Irrupción interesante y ágil por la múltiple elección formal, que nos lleva del tono poético al cuento, del ensayo a la crónica y a la bitácora de viajes, y que está en concordancia con las experiencias fugaces y culturalmente híbridas del sujeto migrante. El discurso planteado en torno a este y al espacio que penetra es medular en esta colección, ya que el sujeto se construye a sí mismo a través de la reformulación constante del entorno que transita. Para resistir el desarraigo y hacerse de un lugar, el migrante latinoamericano de *El Paso* reinventa la realidad acudiendo a un imaginario multicultural: «Desde niño me gustaron las canciones *folk* norteamericanas: el *country*. (...). Sospecho que ha de haber sido por algunas películas que veía en la tele (...). Los pocos momentos que me permitían hacerlo eran para ver el western de John Wayne o de la serie El Gran Chaparral (...). Yo no soy un fanático de nada, solo digo que me gusta el *country* porque viene al caso, así como, por otra parte, me gusta Beethoven o Pink Floyd o Chacalón» (11).

Así, la subjetividad es asumida como un campo heterogéneo que escapa a cualquier esencialismo nacional o letrado. Culturalmente, el sujeto se halla desterritorializado; pero esto no se queda en la mera condición, ya que en *El Paso* nos encontramos con un sujeto conciente del reacomodo que sobre la realidad ejerce el imaginario cultural *masmediático*, letrado o popular. De este modo, transitar por la frontera es cultivar la diferencia. Al ser conciente de esto, la actitud del emigrante es carnavalesca y performativa. Ello se ve en la adopción recurrente de la jerga mexicana, así como la conexión sexual y

como se infiere por el comentario precedente, no estamos de acuerdo con la opinión de Cueto aparecida en *La República* (07/01/2006), una vez conocida su victoria en el Premio Herralde de novela: «Es como un cuento de hadas al revés».

amical con jóvenes latinoamericanos: «Tú no eres de aquí, ¿no?», me preguntó la mujer que atendía en la barra. No, le dije, soy de Oaxaca. Chaparro, cabezón, nalgón, oaxaqueño cabrón, le canté. «Mentiroso, no eres oaxaqueño». Ok, me agarraste, tía, soy de Sinaloa, respondí con una sonrisa convincente. «Pos sí, ese modo de hablar es de allá» (55).

En «Los Cuatro de El Paso» y en «El quinto Beatle», el protagonista y sus amigos fingen ser el legendario cuarteto, con lo que se opta por un modo de filiación –dado aquí por la cultura pop– que sustituye los lazos tradicionales de familia y nación. En *El Paso*, si bien no hay un rechazo abierto a la familia ni a lo nacional, el emigrante construye y se adecua a un nuevo código de pertenencia que asegura su inclusión e identidad en un espacio que es y no es el suyo.

Tanto la adopción del léxico como los nuevos lazos de inclusión son ejemplos de la constante reinención de la identidad, necesaria para poder posicionarse dentro de un espacio culturalmente múltiple. Esto adquiere una relevancia particular si consideramos que la ciudad de El Paso (Texas) –donde a menudo se ubican las ficciones– es un espacio de tránsito constante, en el que permanentemente fluctúan y se entremezclan imaginarios de diversos lugares. Es una zona de contacto y producto de los residuos dejados por dos megalópolis. En El Paso los estragos de una mal llevada modernidad componen una atmósfera marginal de bares, burdeles y calles inciertas. Es esta marginalidad el contexto que propicia que afloren las contradicciones invisibles por la fantasía del «sueño americano». En el libro *El Paso* los rituales del sistema norteamericano son aludidos irónica y críticamente, ya que son enfocados desde una posición subalterna como ocurre cuando se hace inevitable encontrarse en los viajes con los típicos fast food Mc Donald's,

Wendy's, Taco Bell, KFC o un Burger King en los grifos: «El ritual supremo de la civilización consiste en que todos bajemos a este *gas station* – nos dicen que tenemos quince minutos, otras veces más– y entremos a comer hamburguesas con papas fritas, acompañadas con inmensos vasos de gaseosa. Este ritual norteamericano se hace en cualquier lugar de la gran nación; todo el país está construido en cualquier lugar de este ritual, para eso conquistaron el Oeste y juntaron a los indios en unas reducciones: la obesidad de la obediencia» (39).

Ciertamente, esta posición termina articulando a diversos grupos de otras regiones (*white trash*, negros, hispanos, orientales) que también viven el desarraigo, la fantasía y el tránsito. En el cuento «La ventana de Greyhound», el personaje, durante un viaje en una carretera de Texas, se obliga a la abstracción para dosificar la pesadumbre: «Entonces, como si me hubiese quitado un cuchillo de la espalda, saqué de mi casaca una botellita de whisky y me eché un trago (...). Y después, todo lo que se podía hacer en ese asiento de Greyhound lleno de cuerpos fantasmales, pasajeros que roncaban o que hablaban consigo mismos, viviendo con los ojos cerrados una pesadilla que era real, que por el sueño americano que desde chicos les habían sellado en el inconsciente ignoraban que era real» (14).

Él también es un fantasma como los demás, pero, a diferencia de ellos, es conciente de la pesadilla que se halla invisible precisamente por el «sueño americano». Esta actitud es una constante en el libro. El migrante de Ildefonso teje la fantasía sin dejar por ello de tener conciencia del conflicto – o trauma– que subyace en ella: «Las imágenes se rompieron como corresponde a las almas rotas» (14). En el vacío que se abre entre la fantasía y aquello que se resiste a formar parte de ella se funda una pulsión de muerte. Líneas atrás, antes del párrafo citado, el personaje asocia la línea recta de la carretera con el «camino de la muerte». Hacia el final del relato, repite esto para referirse a sí mismo en pleno tránsito: «La ventana era lo único que me decía que aún estaba vivo; que, aunque toda mi vida había sido un camino recto tras otro, aunque yo también ahora era un fantasma, lo que estaba pasando allí era real, estaba sucediendo» (14). El personaje –una vez más– se afantasma, lo que se relaciona no solo con la ligereza escapista

del inicio, sino con una pulsión de muerte, que se vincula con una inclinación perpetua al cambio de quien está y no está al mismo tiempo en un solo lugar. «Estar vivo», en este cuento, implica mirar hacia afuera, lo que lleva, paradójicamente, a asumir la propia extrañeza: «Ya no estaba en El Paso. Ya no estaba en Lima. Ya no estaba ni aquí ni allá, ni arriba ni abajo: estaba en ninguna parte. Y desde ese mismo lugar es que ahora escribo esto» (14). La escritura es posible en tanto el individuo es ausencia. La escritura pone en evidencia al sujeto como un vacío que se resiste a cualquier construcción hegemónica, aun si proviene de su propia subjetividad.

En el relato «Vamos al Noa Noa», Dante, el protagonista, luego de una borrachera, pelea y ocasionado un incendio que destruye el lugar del título, confronta su soledad: «Y así, rápidamente, como si hubiera entrado al verdadero sueño, ya me encontraba en el mismo desierto. Con la misma velocidad aquel sueño se fue transformando en una pesadilla, en un llano en llamas con los huesos regados y los retazos chamuscados y las mujeres calcinadas y los fantasmas de Juárez implorando otra vez... ¿Adónde voy? ¿Y ahora, dónde voy?, decía yo también al darme cuenta de que el destino otra vez había dejado de existir» (60-61). La mención al «verdadero sueño» refiere a aquella verdad que escapa a la fantasía, la cual había construido la realidad como un espacio de contacto y placer (Dante conoce a Paloma Angélica, mujer voluptuosa, con la que va al conocido bar). Dante –con esta denominación, Ildefonso juega aquí con la alusión literaria de su segundo nombre– afronta lo Real del infierno, aquel incendio que vuelve ceniza al Noa Noa y su fantasía. De allí que pase a identificarse con la pregunta por el destino incierto de los desaparecidos, de esos fantasmas sociales que son las figuras anónimas de los subalternos cuyas voces se resisten al olvido. Es la conciencia de este Real –aquella verdad perturbable que escapa a la simbolización, según lo plantea Slavoj Žižek– lo que hace que el protagonista se dé cuenta de su descentramiento, de su no estar en ningún lugar. Es así que el imaginario se vuelve fibroso permitiendo que por él se cuelen el desconcierto, el extravío y la soledad. Otro ejemplo similar es «El príncipe»: el personaje central es un obrero explotado que regresa a El Paso con el objetivo de olvidar a Claudia, su ex enamorada. Allí el personaje-narrador se encuentra con varios personajes de telenovela, que integran

una fantasía fabricada bajo los efectos del alcohol, con la que busca dosificar la ausencia de Claudia y su soledad: «Caminaba entre prostitutas, entrando y saliendo de «La Flor del Valle»; «El gallito», (...) bailando con María Félix una de Los Tigres del Norte, con Silvia Pinal otra de la Banda El Recodo, con Angélica María la de los Tucanes de Tijuana y, al final, con Lucía Mendez aquella de los Rieleros del Norte...» (15-16).

En «La ventana del Greyhound», «El Príncipe», «The Prince Machiavelli's (i)», por citar algunos cuentos, existe un goce ocasionado por el desarraigado, una pulsión de muerte que el sujeto trata de eludir a través de encuentros sexuales transitorios. En ese sentido, son los cuerpos femeninos los que registran el paso de los personajes y juegan a ser metáforas del territorio que se penetra y que propicia el juego con la diferencia.

En la segunda parte, la temática migratoria se traslada al Perú, al mundo del migrante costeño, de los mendigos y ninguneados sociales («Cruz marcada» y «Bar candela») y, de allí, al interior del país (Cuzco, Ucayali, Pasco). El viaje al interior es metáfora de un desplazamiento introspectivo donde la anécdota sigue siendo el formato predominante; así como los bares y las experiencias amorosas, las marcas dejadas durante la ruta. El relato «La luz del mundo» es el único de asunto familiar en el libro, que cierra la colección hablando de aquellos que no se fueron. El cuento empieza con una clara referencia a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: «Vine a Chacayán porque me dijeron que aquí vivió mi abuelo» (129). Es la escritura de Rulfo la que media y va moldeando la experiencia del viajante en la tierra de sus antepasados. Chacayán se parece a Luvina y, por momentos, a Comala: «Como si trataran de no confundirse con una aparición o un sueño, primero se quedan en silencio mirando; luego recién se saludan» (131), «luego volteo a preguntarle a la anciana si es que había por aquí

un riachuelo, pero ella ya no está. Mi abuela tampoco está allí donde se sentó a descansar» (132). *El Paso* cierra con una vuelta a los orígenes asociada a un deseo por el reposo y la estabilidad. La elección final es por la casa materna y por el paraíso perdido de su infancia: «Solo escucho el canto de las hojas de los eucaliptos y la voz de una niña que está jugando por ahí, entre otras casas abandonadas más abajo. Y aquí me quedo a vivir siempre» (132). Ya en «Ayahuasca» se había formulado esta inquietud: «La ayahuasca me había conectado con una fecha perdida de una infancia soleada, convertido en un pájaro exiliado del paraíso, detenido en la antena de una azotea en Apolo, buscando una sombra donde descansar» (125). Este «pájaro exiliado» es el migrante que ha ido de El Paso a Chacayán. El deseo tras la travesía doble (de EE.UU. a Perú y de la costa a la sierra) ha sido, en suma, intentar hacerse de un lugar para compensar la agonía por el «¿Adónde voy?». En ese sentido, las ciudades y, más claramente, los pequeños lugares (bares, burdeles) son semiprivatizados para que el contacto y el placer sean posibles. Así, la nación como un conjunto de dispositivos que dotan de identidad al individuo ha sido aquí desterrada por muchos lugares que, en cambio, terminan siendo «afectados» por una subjetividad movida por la incansable inquietud de «pertenecer». De allí que curiosamente Ildelfonso prefiera mencionar siempre a «Apolo», su barrio, en vez de La Victoria o Lima, como el lugar de su escritura.

Finalmente, *El Paso* propone un interesante y rico discurso en torno a la experiencia migratoria. Si bien es cierto no todos los relatos pueden ser valorados autónomamente sin acudir al planteamiento conjunto, esto se explica por la lógica mixta de la escritura y la gramática de fragmentación propia del desplazamiento que el libro propone.

De la educación sentimental a la educación sexual

Fernando Iwasaki Cauti. *Mírame cuando te ame*.
Lima: Peisa, 2005.

Lizbeth Katty Talledo Gamarra

«Recordé aquel cuento donde un poeta descifró el universo gracias a un disco mágico que habitaba en el decimonoveno escalón de un lóbrego sótano, y pensé que tal vez yo también sería testigo de algo extraordinario...» (47).

Mírame cuando te ame, una de las más recientes publicaciones del escritor peruano Fernando Iwasaki Cauti (Lima, 1961), condensa en estas breves líneas la fascinación e impresión producidas en la mente inexperta de un joven universitario, el descubrimiento de lo inefable: el sexo y su sexualidad representados por el *Aleph* borgeano.

La novela, estructurada en diez capítulos, se encuentra cargada de ironías y sarcasmos que contrarrestan, aunque no merman del todo, su tono educativo; asimismo, sigue el viejo estilo de las novelas de educación como las de Flaubert u otros autores del siglo XIX francés; y, aunque se caracteriza por su impudicia o falta de recato que más la acercan al *Arte de amar* de Ovidio, entre sus antecedentes más remotos, no por ello pierde el afán instructivo.

Con afán instructivo nos referimos a la oposición de las dos figuras centrales de la novela: Pilar y Enrique. Pilar es una divorciada madura con un pasado de tendencias socialistas y catedrática de Sociología en una universidad privada (que, dicho sea de paso, la vincula con lo frívolo y sectario de la sociedad peruana), mujer de aproximadamente unos cuarenta años con ideas muy claras acerca de su posición como madre de un jovencuelo postulante preuniversitario (sin mayor aspiración que la de divertirse), del matrimonio y del papel de los intelectuales en la causa revolucionaria.

Pilar se presenta a sí misma como la maestra de vida de Enrique, un muchacho inexperto, iluso y altamente ingenuo, quien no solo no conoce la satisfacción mediante el sexo, sino tampoco la de la aceptación del grupo social al que desea

integrarse y al cual termina rechazando como respuesta a sus continuos fracasos de inclusión. Esta mujer asume el rol de madre, maestra y amante de Enrique, lo inicia sexualmente además de reprenderlo al ver que su ingenuidad linda con la estupidez y es potenciada por la presencia de viejos prejuicios arraigados en su mente acerca de la virginidad, el matrimonio, el amor, los estereotipos y la educación.

En una suerte de educación sentimental-sexual, *Mírame cuando te ame* se identifica como una moderna novela de aprestamiento-adiestramiento: Pilar guía a Enrique por los caminos del deseo y la pasión, lo introduce a un mundo social que desconoce y lo alienta a dar un giro radical en su estilo de vida pausado, hasta cierto punto estático, que no hace más que atarlo a sus propios temores y fracasos.

Iwasaki, con la pericia que lo caracteriza y su manejo sutil y sencillo del lenguaje, nos transporta a un mundo narrativo donde la ficción se construye a partir de referentes reales; así, la historia gira alrededor del círculo universitario limeño. Las universidades Católica, San Marcos y de Lima serán el eje para estructurar un universo narrativo que permite al lector identificar la posición que ocupa cada uno de los personajes de clase media alta. El círculo de alumnos y profesores con aspiraciones intelectualoides se concentra en determinados espacios: el cine-teatro Raymondi, el club Fragatas y La Granja Azul, establecimientos reconocidos durante la época en la que son contextualizados los hechos (mediados de los 90 aproximadamente) como los lugares favoritos de reunión para las clases acomodadas de la sociedad limeña.

Ya en muchas ocasiones se ha descubierto en la labor de Iwasaki un esmero por ficcionalizar la historia e historizar la ficción, y si bien en este caso no necesita de un gran hecho histórico real, sí tiende a contarnos aquellas pequeñas historias personales detrás de los grandes sucesos. Una de ellas será la historia de Pilar, la amante-maestra de Enrique, quien no solo participó de los primeros intentos de lucha política del país junto a su esposo, sino que además, como detalla ella misma a manera de reclamo a su interlocutor, a través de crisis familiares y personales a la par de su labor docente: «Tú te ríes porque no sabes lo que es

tener un hijo a los diecinueve años y un marido que no ha acabado la carrera (...) Yo me he soplado depresiones, pataletas y cojudez y media con un niño en brazos, me decía mientras doblaba una servilleta hasta el infinito. Me fui de mi casa, me peleé con mi familia y me aislé de mis amigas para dedicarme a mi compañero, ¡pero todo fue por gusto!» (40). Esta misma queja se repetirá una y otra vez a lo largo del libro.

El narrador pone en labios de Pilar el descontento de muchas mujeres de su generación que, luego de contribuir o creerse contribuyentes en la formación de los actuales «grandes hombres» del mundo de las letras, han sido desplazadas, repudiadas y reemplazadas por muñecas de aparador que, a decir del personaje, sólo se dedican a alabar sus dotes de inteligencia sin cuestionarlos de alguna forma.

A través de personajes planos, el narrador, Enrique, nos invita a un recorrido pasional-personal por los laberínticos caminos del deseo y la pasión, sin alcanzar la categoría de novela erótica. De otro lado, encontramos críticas a la sociedad y al mundo académico institucional. Además, los lectores somos partícipes de las transformaciones y concatenaciones de acciones y pasiones que sufre el personaje central y que, de manera análoga a sus proyectos anteriores, llevan al autor a retomar uno de sus temas preferidos: la metamorfosis.

A diferencia de los antiguos moldes clásicos, en *Mirame cuando te ame* no se observa la oposición tajante entre pasión y razón, sino la complementariedad entre pasión, acción y conocimiento. Al hablar de pasión tomamos en cuenta su relación con el concepto de *hybris* griega como aquello que ciega la voluntad del ser humano y llega a someterlo, pudiendo ser cualquiera de los sentimientos que pueblan la mente humana, tales como la avaricia, el amor (en sus múltiples formas), el odio (o sus derivados), el temor y, en este caso, la atracción sexual.

Recordemos que para Descartes pasión es el punto de vista sobre la acción por parte del que la recibe; en este caso particular y en relación con lo anterior, tendremos en cuenta que en la novela el punto de vista del narrador es el que prevalece al momento de relatar los hechos, de ahí el empleo

de la narración en primera persona. Enrique se apasiona, puesto que sufre los efectos de las acciones de Pilar: esta mujer, con su experiencia y expectativas frustradas (sociedad, familia, hijo, marido), le demuestra lo iluso e imaginario de su condición, devolviéndolo de manera abrupta y tajante a su realidad de muchacho inexperto, con proyectos, ambiciones, sueños y también pretensiones.

Pilar, en tanto mujer, impresiona, afecta y genera en Enrique un proceso en cadena de transformaciones que parten desde sus ideales, pasan por su apariencia, su cuerpo, su conducta y la concepción que tiene de sí mismo, y llegan incluso a influir en lo que piensan los demás acerca de él, pues va de un anonimato, expresado por la ausencia de su nombre en los primeros ocho capítulos, a un reconocimiento posterior. Es recién en el noveno capítulo donde nos enteramos cómo se llama nuestro protagonista y cómo es conocido por ese grupo de chicas que lo desprecian por encontrarlo poco interesante, llamándolo «Piqui», sobrenombre ridículo que acentúa su naturaleza insignificante y disminuida antes de la metamorfosis, la cual a diferencia del modelo kafkiano no lo convierte en un insecto, por el contrario, lo salva de la insensibilidad y lo conduce a vivir como un hombre.

La pasión, en este caso, se puede observar desde el punto de vista de su composición; el modo cómo se desarrolla vincula los ámbitos del poder, del saber, del querer y del deber, así como también de lo posible y lo imposible. La pasión de Enrique se presenta no como compuesta únicamente de deseo (el querer), sino también de poder y saber.

El protagonista, aún antes de conocer a Pilar, desea algo que no puede alcanzar (el placer sexual, el reconocimiento de los otros) y que, además, se vincula con sus ideas acerca del amor, el matrimonio y la sociedad (concepciones que de alguna forma lo inhiben y limitan). Posteriormente, descubre que puede llevar a cabo sus deseos: es seducido y adiestrado por una mujer mayor de quien admira no solo su atractivo físico, sino también su carácter decidido y rebelde (características que desea para sí mismo).

En una tercera etapa, su pasión se transforma en pasión por el conocimiento: no solo desea

satisfacer sus anhelos, sino que, además, requiere del conocimiento que le brinda la experiencia de su nueva maestra; la necesidad de saber cómo se compone su propia pasión, el goce, la satisfacción, la intimidad y el cuerpo de la mujer, que se representa bajo el símbolo del *Aleph*: aquella pequeña partícula que contiene y encierra el misterio del universo y que se encuentra en el sexo de la mujer.

El proceso de fascinación y complementación de los protagonistas es descrito desde sus inicios. Si bien no se nos brinda mayores referentes acerca del tiempo de duración de la relación, podemos inferir que este fue breve, pero capaz de crear la atmósfera de complicidad y confianza necesaria para permitir que los personajes se identifiquen mutuamente como complementarios en los roles de maestra y alumno. Pilar asume de manera consciente y responsable, sin por ello perder el humor y la capacidad de gozar, la importancia que implica su intromisión en la vida de Enrique, la cual ella no deja de identificar como una posible manifestación del inconsciente freudiano que obliga a Enrique a tomar conciencia también de lo necesario de una educación sexual apropiada, aunada a una suerte de conciencia «cívica», que impida que se convierta en uno más de aquellos que solo viven para impresionar a los demás y así evitar que caiga en el egocentrismo y, por lo tanto, en la inseguridad. Sus enseñanzas se vinculan además con una nueva forma de vida, sin prejuicios ni remordimientos. La ausencia de un vínculo sentimental entre ambos contribuye a la inexistencia de culpas, engaños o represiones; situación experimentada por primera vez por el bisoño protagonista, quien, hasta el momento, se ha visto frente a dos únicas opciones: la formalidad de una relación sentimental, cargada de compromisos y obligaciones, o la menos deseable indiferencia, que conlleva recurrir a los servicios de una prostituta.

La educación de la que hablamos no se refiere únicamente a inducir al joven a descubrir la pasión sino además a saber controlarla; en todo momento Pilar le recuerda a Enrique lo importante de poder dominar su cuerpo y sus deseos, adaptándolos a cada situación hasta el punto de poder servirse de ellos sin ningún inconveniente e inclusive obteniendo otros beneficios además de los inmediatos.

La novela se centra en la descripción del proceso anterior, sin mayores recursos técnicos

que la narración lineal, los breves diálogos señalados y el empleo del discurso indirecto libre. El narrador se deleita en recrear mentalmente, mediante la reconstrucción de la memoria, a manera de un largo monólogo, los sucesos que marcaron el inicio de una nueva vida. El deleite dura lo que tarda el personaje en descubrir el misterio; la experiencia se repite una y otra vez hasta que deja de ser nueva y, sin llegar a convertirse en rutinaria, pasa a establecerse como un paradigma; una primera vez que será única y al mismo tiempo la misma a pesar de las diferencias que puedan presentarse.

Aparece entonces el mito del eterno retorno: la necesidad de volver a las fuentes primarias de la experiencia, del ser y la naturaleza en una especie de regreso al vientre materno cargado de deseo y poder. Esta necesidad estará presente en todo momento en la mente de los personajes, quienes mediante el acto sexual evocan y repiten la primera experiencia en una suerte de cadena de deseo interminable.

La inmersión en las aguas del deseo se relaciona además con un desafío a la sociedad, la diferencia de edades entre los personajes promueve los rumores y el escándalo de los diferentes públicos; sin embargo, no es condenado el exhibicionismo, lo que es condenable es la provocación. Bajo la mirada de los otros se da paso no solo a la pasión que genera la satisfacción y el goce sexual, sino también al anhelo por lograr llamar la atención del resto, escandalizar, ser censurados, reconocidos, juzgados por la sociedad que los rodea, el deseo es desencadenado por la mirada del otro; se desea el deseo del otro, ese gran otro social.

La posibilidad de obtener satisfacción por otros medios implica el final del proceso, la intromisión de otros elementos (la academia, la universidad, los estudios) y el devenir de hechos que son omitidos por el narrador contribuyen al distanciamiento y la pérdida del entusiasmo. Aunque únicamente se narra de manera detallada el nacimiento del proceso pasional y sus momentos de máximo apogeo, se enfatiza la relación entre el tiempo y la obtención de experiencias; lo más relevante de la historia es entonces la experiencia.

Considerando que las pasiones humanas se desenvuelven en un tiempo determinado,

podemos indicar que igualmente se caracterizan por tener un ritmo. Al principio de la novela este es un ritmo continuo y demoledor, que oscila entre el temor y la desesperación. Se presenta avasallador en una primera etapa, para luego, conforme transcurra el tiempo y se dominen los primeros impulsos, tornarse pausado hasta que finalmente desaparece sin ocasionar ningún daño en cualquiera de las partes. Sin quejas, llantos ni reclamos, la etapa de instrucción ha culminado y el alumno puede marcharse.

No debemos olvidar el relevante papel que adquiere la imagen del cuerpo: el narrador se complace en explicitar las apreciaciones sensoriales de su cuerpo en contacto con el otro, femenino, ajeno y, al mismo tiempo, propio. Los sentidos cobran vida y se desprenden de la conciencia actuando de manera casi autónoma; la pasión origina cambios en el estado físico del cuerpo permitiendo el reconocimiento y la apreciación de olores (el aroma a almizcle que brota de los pechos y el sexo de la mujer), sabores y colores (la luz azul que baña a los amantes y se convierte en cómplice que intenta ocultarlos de las miradas curiosas en el casino) nunca antes percibidos, sumados a un desarrollo del tacto ante la impresión por la suavidad de la piel y los tejidos, y, por supuesto, de la mirada.

Ya desde el título es factible reconocer la trascendencia con que se tiñe el componente visual en la novela; mirar implica no solamente establecer contacto visual con el otro, es también observar, registrar, juzgar, buscar, tener un objetivo, tocar, proteger, cuidar, pero, sobre todo, pertenecer. El reconocimiento del otro como ajeno y externo al sujeto se da por medio de la mirada; pero es también el acto de mirar lo que permite la posesión y hasta la dominación: «Ella no suplicaba ni ordenaba, pero tenía una manera irresistible de reclamar las cosas

con los ojos (...) Mírame a los ojos, me dijo» (26) y páginas más adelante: «No cierres los ojos, me dijo. Los amantes que cierran los ojos siempre se traicionan con el pensamiento» (49).

La mirada se da de forma simultánea al acto sexual; el desarrollo de dos acciones: mirar y amar, relacionadas por el carácter íntimo con que se presentan y la imagen de pertenencia absoluta que conllevan a actuar en una situación semejante al tú mírame a mí, cuando yo haga esto y aprende.

Como muchos de los textos anteriores de Iwasaki, *Mírame cuando te ame* concluye también de forma trágica: al gozo del descubrimiento y la metamorfosis le sigue la muerte, fenómeno que no hace sino contribuir a consolidar las regresiones y los retornos a las primeras fuentes, a la vez que la pertenencia y la posesión mediante la mirada y el recuerdo. La novela concluye: «Cuando me acerco a otro cuerpo para recrearme en sus senos, acariciar sus tobillos o explorar sus húmedos resquicios en busca del Aleph; cierro los ojos para no ver la expresión de su rostro, porque si no los cierro no puedo traicionar a mi pareja con el pensamiento» (79).

A manera de conclusión, solo queda mencionar que, al igual que otros autores contemporáneos, Iwasaki busca recuperar la naturaleza envolvente de la literatura: nuevamente el desarrollo de la historia y las acciones son las encargadas de cautivar al lector, de hechizarlo por medio del relato y hacer posible la firma simbólica del pacto de compromiso entre lector y ficción. Lo significativo de la novela no serán entonces las técnicas narrativas o los recursos formales empleados por el autor, que podrían distraer al lector y hacer dificultosa su apreciación de la historia, sino la historia misma, el proceso de aprendizaje de uno de los personajes y su eterno retorno a la fuente primaria de conocimiento y goce al dejar de mirar.

Exhumaciones y exorcismos

Clemente Palma. *Narrativa Completa*.
Lima: PUCP, 2006.

Moisés Sánchez Franco

Más de un siglo después de la aparición de *Cuentos malévolos* (1904), la Pontificia Universidad Católica del Perú ha publicado en dos tomos la *Narrativa Completa* (2006) de Clemente Palma. La edición ha estado a cargo de Ricardo Sumalavia y contiene obras tan mentadas, pero desconocidas para la mayoría de lectores, como la segunda edición parisina de *Cuentos malévolos* (donde Palma añade 8 cuentos a los 13 presentados en la primera edición y rescinde, además, del severo texto introductorio de Unamuno), la novela inacabada *La nieta del oidor*, el segundo libro de relatos de nuestro autor *Historietas malignas* y la novela de largo aliento XYZ. Asimismo, rescata del olvido textos curiosos como «El Perú», «Longhino», «Tres cuentos verdes» (una colección de tres formidables historias eróticas elaboradas para un público reducido), y el resto de la producción cuentística de nuestro autor esparcida en distintas revistas de inicios del siglo XX jamás reunida por Palma en libro alguno.

En la introducción, Sumalavia elabora un importante estudio previo de la narrativa de Palma. Al iniciar su exordio, el prologuista llama la atención sobre las últimas apreciaciones de los estudiosos en torno al Modernismo, los cuales han destacado el carácter complejo y el papel protagónico y representativo de este movimiento en el proceso de modernización hispanoamericana. A Sumalavia le interesa resaltar las resonancias que tuvo el Modernismo en la vida social, la cultura, la religión, la política, la literatura desde finales del siglo XIX (9). Para ello, hace un trazado a partir de las ideas de sus protagonistas y de los diversos críticos peruanos del siglo XX (Riva Agüero, Mariátegui, Sánchez, Escobar, Delgado, Oviedo y Loayza), con el fin de demostrar la complejidad del movimiento y destacar a Clemente Palma como el renovador de la prosa en el Perú. En su recuento, curiosamente Sumalavia no reseña las opiniones de algunos importantes estudiosos extranjeros de la obra palmista (Viñuales Guillén, Kason, González Espitia y Mora), asunto que llama poderosamente la atención del lector especializado.

Así, Sumalavia plantea como características de la narrativa de Palma: el seudocientificismo de los personajes, la utilización de las ciencias ocultas como método para realizar los imposibles, la convivencia de un universo grotesco con lo cotidiano en la atmósfera de los relatos, la construcción de un nuevo lector que comparta la peculiar cosmovisión del narrador y la importancia del argumento, o de la trama, junto a una búsqueda del ritmo y de la imagen sugerente. Por último, el crítico pone en relieve el papel protagónico de la prensa escrita en el Modernismo hispanoamericano. Al respecto, Sumalavia incide en el aspecto determinante que jugó el periodismo afrancesado finisecular en la imposición y afianzamiento de las nuevas costumbres de una burguesía hispanoamericana sedienta de cambios.

Ciertamente, muchas de estas características de la prosa de Palma, así como el papel de la prensa escrita en el Modernismo y en la sociedad del novecientos, ya son conocidas por el lector especializado (Maureen Ahern ha explorado pertinentemente la relación entre el periodismo y el cuento finisecular). Empero, el interés de Sumalavia es destacar dichas propiedades de la narrativa de nuestro autor con el fin pragmático de elaborar un sumario conclusivo que permita dar a conocer al lector la importancia y el lugar de Palma en nuestra literatura.

El texto que abre la *Narrativa Completa* es *El Perú*. El origen de este libro no deja de ser anecdótico. En 1898, el entonces joven Clemente Palma es contratado en España para escribir un texto divulgativo sobre la historia, arte y costumbres del Perú. Palma asume el reto y redacta un texto singular sobre nuestra patria. De esta forma, en «El Perú», se nos relata la ansiosa espera de la familia española Villalba. Los niños Mariana, Jaime, Claudia y Rosina esperan conversar con su tío que «procedía del otro lado del mar, de un país llamado el Perú, y, por ende, venía probablemente cargado de enormes pieles de león, flechas y objetos de oro» (1). La curiosidad aumenta en los pequeños cuando saben que el tío Joaquín se había casado en ultramar con una limeña, acaso «una mujer india, probablemente muy bonita, hija del algún cacique» (3). Empero, el tío Joaquín arriba y, para sorpresa de los niños, su mujer es una dama blanca y

esbelta. Además llega desprovisto de objetos extraños. El texto de Palma tiene un indudable aliento narrativo por no decir novelesco, pues mediante el relato de varios días del tío Joaquín, los niños conocerán más sobre el Perú. La intención pragmática de Palma es deshacer esa imagen salvaje y arcaica que, en ese entonces, el imaginario europeo tenía sobre el Perú, y más bien pretende demostrar la similitud del peruano con el español «los peruanos son como nosotros líricos (11)» y dejar en claro que Lima es una ciudad tan comparable a una ciudad europea, además de mostrar las riquezas geográficas «inimaginables» y relatar la azarosa historia de nuestra nación. El autor se preocupa por dejar sentado, en todo momento, la imagen de un Perú moderno y ordenado. Así vemos como Palma, uno de nuestros más conspicuos modernistas, asume el discurso literario como una herramienta de modernización y reformulación de conceptos.

Otro texto llamativo es «Longhino». En esta novela trunca de Palma se relata las desventuras del soldado romano que hirió con una lanza al Cristo crucificado. La novela está narrada en primera persona, una de las fórmulas narrativas comunes en los cuentos y novelas palmistas, y muestra esa afición anticristiana que la emparenta con el decadentismo francés más radical, aquel practicado por Baudelaire, Méndes y Rachilde.

Pero, sin duda, el texto más peculiar de la colección lo constituye «Tres cuentos verdes», una breve colección de relatos sensuales y escabrosos que Palma quería hacer circular en un muy breve tiraje entre sus allegados. Los tres relatos que integran la colección fueron escritos entre 1922 y 1923 e inauguran un género muy poco explorado en nuestra tradición literaria: el cuento erótico. Palma presenta estos textos bajo el artilugio literario de ser el calígrafo de un erudito, un curioso descendiente de Pizarro. Este personaje le relató a Palma los cuentos que don Francisco de Carvajal, maestro de campo de Gonzalo Pizarro, narra a sus compañeros de armas en medio de los bosques y serranías durante las campañas de conquista. Sin duda, este artilugio que intenta librar de toda responsabilidad autoral directa al autor, devela la censura moral, restrictiva y condenatoria que se vivía por ese entonces en la sociedad limeña. Por último, es clara la interrelación textual entre

Tradiciones en salsa verde de don Ricardo Palma y los «Tres cuentos verdes», con el detalle que este último texto se muestra más obsceno, erótico y procaz en sus historias.

Por último, cabe destacar otras dos publicaciones conocidas de Palma, pero escasamente leídas, como son *Historietas malignas* y *XYZ*, la novela futurista de nuestro escritor. *Historietas malignas* es un libro de relatos despreciado por la mayoría de críticos quienes han juzgado al texto como el hermanito menor y defectuoso de *Cuentos malévolos*; el mismo desprecio e incompreensión de la crítica ha sufrido *XYZ*. Dichos comentarios han impedido que ambos textos se reediten y se difundan. Y, sin embargo, ambos libros guardan un valor incalculable. Desde el punto de vista de la hermenéutica social del texto, *Historietas malignas* permite observar la decadencia de la sociedad aristócrata peruana de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX y nos devela el trauma que la modernidad generó en dichas clases privilegiadas. Por su parte, en *XYZ* Palma, con un humor negro efectivo y desopilante, postula el grado altamente deshumanizador que puede conllevar los afanes científicos y los arrestos capitalistas.

La lectura atenta de los cuentos y las novelas de Clemente Palma nos permite conocer las claves que determinan la prosa de uno de nuestros más brillantes escritores: la misoginia, el discurso alucinado, el gusto por la herejía, la fascinación erótica, la contradicción entre la apología científicista y la representación de elementos metafísicos. Estas claves son incomprensibles, si no se tiene en cuenta los severos cambios económicos, políticos, sociales y culturales que trajeron consigo las ideas positivistas y la industrialización. Juzgamos que un análisis multidisciplinario de los textos palmistas nos ayudaría a entender el origen de nuestra fallida modernidad. El espléndido trabajo de Sumalavia es un primer paso para que dichos estudios se concreten pronto. Queda pendiente para otros investigadores y casas editoras, la publicación integral de los trabajos ensayísticos y la reedición de las crónicas de Juan Apapucio Corrales (heterónimo de Palma), pues sólo así podremos conocer a cabalidad la complejidad del pensamiento de nuestro más brillante escritor modernista.

Travesuras de un gran novelista
Mario Vargas Llosa. *Travesuras de la niña mala*.
Lima: Alfaguara, 2006.

Jéssica Rodríguez López

En el verano de 1950, a sus quince años, Ricardo Somocurcio se enamora de Lily, una desinhibida muchacha que finge ser chilena y que al ser descubierta se aparta del grupo de adolescentes mirafloresinos al que frecuentaba. Años después, en París, ciudad en la que siempre había soñado vivir, Ricardo encuentra a Lily, transformada ahora en aspirante a guerrillera y de paso hacia Cuba. Se inicia entonces una extraña relación llena de intermitencias, pues los periodos de convivencia son sucedidos por otros más largos, durante los cuales la Niña Mala desaparece y adopta en cada ocasión una nueva identidad con el fin de, vía el matrimonio, acceder a una mejor posición económica.

Travesuras de la niña mala no es la mejor novela de Mario Vargas Llosa, pero entrega mucho más de lo que su título promete. Es una obra ligera, que se lee con facilidad no sólo por su tema, sino por la sencillez con que está estructurada. Responde, evidentemente, a la preocupación de su autor, expresada en varias ocasiones, por la situación actual de la literatura, enfrentada al reto de producir obras de calidad y que a la vez sean capaces de capturar a esa inmensa mayoría de lectores que no están dispuestos a esforzarse demasiado en su lectura.

A pesar de ello, *Travesuras de la niña mala* no debe ser desligada del gran proyecto vargasllosiano de ir practicando todos los géneros novelísticos. A sus novelas policial (*¿Quién mató a Palomino Molero?*), erótica (*Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*), de humor (*Pantaleón y las visitadoras*), de política-ficción (*Historia de Mayta*), etc., suma esta novela que podríamos encuadrar dentro del género rosa, aunque, por supuesto, Vargas Llosa siempre ha asumido con bastante libertad las convenciones de estos géneros.

Como algunos críticos han hecho notar, esta es la primera vez que Vargas Llosa renuncia, para contar una historia, al entretrejo de diversas líneas narrativas —José Miguel Oviedo, en la versión electrónica de *Letras Libres* (julio 2006), lo

denomina «patrón contrapuntístico»—, en el que es tan diestro, y al fragmentarismo que confería tensión a sus novelas. En *Travesuras de la niña mala* acude a recursos más tradicionales, como el compartimentar la historia en episodios cerrados, cada uno con su propio núcleo de tensión y cuadro de personajes; o el mantener firmemente el punto de vista del narrador en primera persona; o el organizar los episodios en una suerte de *crescendo*, de modo que las traiciones y aventuras de Lily sean cada vez más graves y dramáticas.

Durante la mayor parte de la obra estos recursos no llegan a convencer plenamente. El *crescendo*, por ejemplo, resulta previsible y algo artificial, pues para sostenerlo hay que rozar los límites de la verosimilitud, como en el episodio del enredo de Lily con el gángster japonés y sus consiguientes aventuras africanas, episodio que tiene que ser matizado por la duda —la Niña Mala es una mentirosa compulsiva— para que no se precipite la falta de credibilidad.

La estructura sencilla, organizada en episodios independientes, es útil y sirve para que el quijotesco Ricardo y su Dulcinea se muevan por diversos lugares, de Lima a París, a Londres, a Tokio y a Madrid, sin contar los escenarios que no comparten, pero que resultan previsibles en el desenlace y donde solo el último contiene cierto grado de sorpresa.

La misma debilidad se presenta en el diseño de los personajes. Al no darse el trenzado de historias ni el fragmentarismo, que obligan al lector a reconstruir tanto la secuencia de las acciones como el perfil de los personajes, estos quedan expuestos en todo su desarrollo, de modo que deben ser visiblemente coherentes, densos, verosímiles, es decir, ser presentados de una manera que podríamos llamar convencional, pero el autor no logra ese objetivo.

Los dos personajes principales han sido contruidos para complementarse de modo demasiado evidente. La simplicidad de Ricardo, más que su naturaleza enamoradiza, está hecha para que la Niña Mala lo engatuse una y otra vez; y la contraposición entre un Ricardo Somocurcio lleno de sentimientos, pero vacío de aspiraciones, y una Lily (su verdadero nombre, Otilia, se conoce en los últimos capítulos) vacía de sentimientos,

pero llena de aspiraciones, es inverosímil por ligero y estereotipado.

Es claro que casi hasta el final el autor asume ciertos riesgos al emplear las convenciones de la novela rosa, aunque no las sigue todas. Vargas Llosa es demasiado realista como para arribar al característico final feliz del género. Su concepción, como, en general, la de la cultura occidental desde el Renacimiento, del ser humano está teñida del pesimismo que nos lleva a considerar al hombre como un ser conflictivo, escindido, al que, salvo excepciones que recogen géneros como la novela rosa, le es imposible alcanzar la felicidad.

Por eso, a partir del último tercio de la novela, concretamente desde el capítulo V, cuando la carrera de la Niña Mala empieza a dar un vuelco y, luego de la aventura con el japonés, queda afectada y muestra sus flaquezas, el personaje adquiere cuerpo, humanidad. La novela entonces levanta un poco el vuelo. El sombreado de la Niña Mala se completa con el causal descubrimiento, por parte de Ricardo, de su probable historia. El lector conoce de ese modo las motivaciones que la llevaron a convertirse en una farsante.

Hasta ese momento, eran únicamente los personajes secundarios, aquellos limitados a un episodio, los que tenían un diseño trágico: Paul, que deja París para combatir en las guerrillas peruanas; Juan Barreto, el pintor de caballos, que

muere de sida en Londres; Salomón Toledano, el traductor que se suicida; o Yilal, el niño vietnamita mudo. Estos personajes, con su tragedia personal, ponían en segundo plano a Ricardo y, de algún modo, disimulaban su superficialidad. Después, es la Niña Mala la que asume el peso de la narración, y Ricardo asume la función de testigo de sus últimos días.

Un rasgo adicional que diferencia *Travesuras de la niña mala* de las anteriores novelas de Vargas Llosa es el lenguaje. Éste fue llevado a su máxima intensidad en *Los cachorros*, y utilizado en diversos grados en otras novelas, pero en esta última se halla en el extremo opuesto: lenguaje muy próximo al que Vargas Llosa emplea en sus ensayos, por momentos informativo, plano, con pocas metáforas, que, por otro lado, se adapta bastante bien al tono ligero de la narración: «Eran los años de la confrontación entre Pekín y Moscú y en ese momento parecía que Cuba se inclinaria por la línea maoísta, aunque luego, por razones prácticas, terminó aliándose con los soviéticos» (29).

Travesuras de la niña mala es una buena novela, aunque no está a la altura de *La fiesta del Chivo* o de *El Paraíso en la otra esquina*, para no mencionar cumbres como *La casa verde* o *La guerra del fin del mundo*. Con todo, se lee con agrado, entretiene y, sobre todo, demuestra que dentro de los límites de los géneros menores también se puede escribir obras respetables.

El presentimiento del condenado

Romy Sordómez. *Présago*.
Lima: Editorial Santo Oficio, 2005.

Moisés Sánchez Franco

Huymans aseguró, alguna vez, que todos los fines de siglo se parecen. Acaso olvidó precisar que los inicios de siglo también suelen tener una semejanza sin par. Tal vez, por ello, en la producción poética de un grupo de nuestra literatura última existe una suerte de retorno hacia algunos de los conceptos decadentistas: el profundo sentimiento anticristiano, el repudio al núcleo familiar, el relato del incesto y de las

vejaciones sexuales, la misoginia, el ambiente exotista. Dichas características las podemos encontrar, por ejemplo, en los textos de la mejor representante de la poesía joven peruana, Cecilia Podestá, pero también en *Présago*, el opúsculo poético de Romy Sordómez.

Présago es un poemario que retrata una familia disfuncional, signada por la abyección, la desgracia, la violencia y la frustración sexual. En el texto, las voces poéticas del padre y del hijo se relevan para configurar el discurso. Así, el poemario está estructurado en cuatro partes: en la primera, la voz poética del hijo nos narra la terrible situación límite que afronta: está a punto

de morir ahorcado tal como murió su padre: «Y sabiendo que nací / como nacen las moscas / de la baba sorda y zurda / de mi padre heredé la misma noche del día de su muerte / la misma herencia / del condenado a la horca, / la noche áurea / de gaviotas sobre el pescuezo» (3). En esta primera cita, podemos observar una constante en la poesía de Sordómez: el contraste entre luz y oscuridad, oxímoron que se consolida en el verso «noche áurea». Esta suerte de conjunción entre lo claro y lo tenebroso, entre lo conocido y lo oculto es acorde con la sensación de aprehensión emocional que tiene el hombre con los hechos futuros, con el presentimiento, con ese algo que parece cierto pero a la vez misterioso, que se muestra revelador pero a la vez se manifiesta con signos indescifrables y perturbadores.

Luego, la voz poética del hijo relata el contexto violento e incestuoso que vivió en los prolegómenos de su existencia: «Demasiada noche / haciendo y deshaciendo / el vestido de novia, / cosiendo la maternidad trágica / recordando su noche de bodas /, cuando padre de mi madre, / respirando como toro / lamiendo como perro, la poseyó» (4). Este origen violento y aborrecible sería un factor decisivo que explicaría su posterior conducta melancólica y desdichada. Acaso por ello, la voz poética del hijo asume diversas formas signadas por el apocamiento, lo bestial y lo abyecto: ora se compara con las moscas, ora es pájaro, ora es polilla. Curiosamente, nunca remarca su faz humana y social, tal vez no solo por su origen incestuoso, sino también porque ha vivido siempre mellado por los agudos conflictos familiares: el destetamiento prematuro: «Ella en silencio, lloró /, destetando a la cría / antes de haber parido» (15) y el padre bergante implicado con las desgracias y las desdichas: «Mi padre, viejo agorero, años más tarde / condenado a la horca» (15). Todo ello juega en contra del ánimo de la voz poética del hijo, que se siente una mosca (un ser relacionado con la miseria más execrable), un pájaro (un ser que no puede vivir en tierra firme o en la realidad) o una polilla (un ser que convive con lo arcaico y lo decadente).

Lamentablemente, en este primer acápite del texto existen algunos vacíos en el discurso que perjudican seriamente la estructura del poemario. Por ejemplo, la voz poética por momentos es

serena, aunque luego se convierte en febril y vertiginosa. Este cambio de registro ocurre sin mayor dilación ni motivo. En otras ocasiones la voz poética cae en digresiones que afectan seriamente el plano rítmico y conceptual del texto: «Somos pocos los que intentamos / contar las estrellas / por temor al castigo divino / de mi padre, / muerto a los 33 años / después de que hubo desposado / a 22 mujeres; entre ellas / mi madre, dátíl seco, / deseosa de recuperar su virginidad / intentando matar a su hijo. / Soñó con mi muerte a los 10 años, / edad en que sangró su luna, / en que aprendió a ser amante, a los 10 años, / mediana fragilidad de cuerpo, / corriendo por los verdes campos / detrás del ocaso/ como si se tratara del amor; / no imaginó que aquel hombre la vería una de esas noches» (14). Esta suerte de discurso inconexo, lleno de divagaciones, se repite a lo largo de las cuatro partes del texto. Seguramente para algunos exégetas este detalle puede representar el discurso intranquilo de un hombre condenado a morir, de un ser puesto en una situación límite. Pero este argumento queda desbaratado, si se tiene en cuenta que el discurso se serena y conoce largos silencios (como lo demuestra la división en capítulos) y no se presenta como un largo e irrefrenable monólogo nervioso y desesperado. Por ello, el «discurso inconexo» no obedece a una disposición premeditada y estructural, sino a la impericia de oficio comprensible en una poeta joven. Sin duda, lo más recomendable era desarrollar con mayor amplitud los puntos de evocación de la infancia y juventud de la madre y de su hallazgo del amor, pues de esa forma el discurso no hubiese perdido ritmo ni orden. Porque, del modo que se muestra en el texto, estos puntos quedan en suspenso o se muestran incompletos. En todo caso, simulan ser los jirones de vestidos preciosos y formidables, hermosos vestigios que, sin embargo, deslucen la disposición y el contenido general del discurso.

En la segunda parte del poemario, la voz poética del hijo narra más detalles sobre su propia personalidad: «Yo, hombre educado, tanta profanidad leída / sobre papel, / puedo recordar cada verso / que tocaron mis ojos» (21-22). Gracias a este fragmento podemos saber que la voz poética es un sujeto ilustrado que ha leído los textos más ignominiosos, aquellos que yacen en los infiernos de las bibliotecas. En esta

instancia, el discurso del hijo condenado toma por fin un objetivo imprecatorio preciso: la madre. A pesar de ser el padre el hombre abyecto, la voz poética encuentra en la madre la responsabilidad por su desmesurado gusto por lo bajo, lo artificial y lo mortuorio: «Cuánto de mí hay en esto / de esperar la muerte, / sin voltearme y / escupirle sobre la frente, / amando a una mujer cuya leche / –por herencia materna– me supo agria durante 20 años, la misma mujer que se conformó haciendo figuritas de recién nacidos, / y meciéndolos al compás de las estrellas / pidió a la luna una cría / que mamara, de su viejo seno, la tristeza» (22). Así comprendemos que el origen de su mal radica en la frustrada relación con su madre y en su odio compulsivo hacia su progenitora, la cual le infiere y le lega el conformismo, la tristeza y su afición por lo arcaico y lo salobre.

En la cuarta parte, la voz poética del padre toma el control del discurso y nos narra el presentimiento de su vida y de su propia muerte: «La estrella sobre tu frente / me dice que no amarás a la primera / mujer que te entregue su virginidad. / Ella vendrá sin que la provoques, / la amarás sin conocerla / y soplará su nombre en tu cuello. / Te nacerán hijos muertos / y después de muchos años, / te nacerá la cría perfecta / para el sacrificio de tu herencia» (33-34). La voz del padre es remota, se presenta como un *flash back*, y se superpone a la muerte de su hijo. Acaso con ello Sordómez plantea que el mal, la violencia y la perversión son indestructibles, pues sobreviven a la muerte del hijo, del último representante de esa familia despreciable.

Por otro lado, es curioso que en todo el libro sólo la madre no tenga voz propia, detalle que se presenta más que como una peculiaridad, como una carencia, pues la presencia de dicho discurso hubiese enriquecido sobremanera el texto. Al observar este vacío discursivo y al analizar la representación vejatoria de la madre a lo largo del poemario, es posible afirmar que hay un complejo de Electra y una suerte de

misoginia que trasuntan los versos de Sordómez.

Además de los errores ya señalados, *Présago* posee algunas deficiencias paratextuales no menores. Por ejemplo, los dibujos de Giorgio di Giovanni están completamente divorciados del contenido textual. No exageramos si decimos que la baja calidad de los mismos empobrece el discurso. En su mejor momento, los dibujos de di Giovanni caricaturizan de manera descarnada las escenas (¿?) de *Présago*. Un editor y un autor, conocedores de su oficio, saben que se pueden incorporar gráficos a cualquier texto siempre y cuando estos guarden un correlato con el discurso y no se conviertan en óbices de la lectura. En otras palabras, los gráficos no deben deslucir la edición. Sin duda, hubo un nulo criterio editorial al momento de confeccionar *Présago*, el cual ha perjudicado la cabal comprensión del poemario. Por otro lado, el texto de contratapa que afirma hallar un «barrunto suntuoso de bien lograda poesía» carece de autor, pues este, o esta, no ha firmado con nombre propio su insulsa idea. Aún Santo Oficio no es una editorial con un prestigio sólido e irrevocable, como sí lo es Alianza Editorial o Seix Barral, para que se permita afirmaciones de ese tipo a nombre institucional. El asunto estriba en que las editoriales, como Santo Oficio, deberían contribuir a la constitución de un mercado editorial sólido, serio y responsable donde las frases anodinas con una apariencia culta, y con una premeditada y patética intención comercial, deberían estar ausentes o al menos responsablemente firmadas.

La poesía de Sordómez posee muchas aristas llamativas e importantes, pero aún se presenta como un fruto inmaduro e imperfecto. Sin duda, no es obtuso esperar en el futuro un gran libro de esta poeta, mientras tanto es preciso señalar las falencias que podemos hallar en su producción para convertir la crítica literaria en un ejercicio útil y proficuo, y no en un castillo pirotécnico, en un juego artificioso, fascinante pero, a su vez, deleznable y estéril.

Un canto en contra de la noche

José Carlos Yrigoyen. *Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen*.

Lima: Álbum del Universo Bakterial, 2005.

Érika Rodríguez

En el Perú, pocos escritores jóvenes, y aun mayores, han podido ver reunida su obra en un solo volumen. José Carlos Yrigoyen es uno de esos pocos privilegiados. Pero, ¿por qué elaborar un tomo compilatorio sobre la obra de un poeta joven? A modo de respuesta se pueden formular dos hipótesis: primero, la poca circulación de los libros iniciales de Yrigoyen, debido a las falencias de nuestro endeble mercado editorial; y, segundo, la unidad discursiva y temática que puede observarse en los tres textos que componen *Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen* la cual puede resumirse en la representación constante de un sujeto homoerótico y en la fijación por configurar espacios urbanos.

Desde un plano formal, *Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen* reúne cronológicamente los libros ya editados por Yrigoyen: *El libro de las señales* (1998-1999), el poemario parcialmente inédito *La balada del anormal* (2000-2001) y *Lesley Gore en el infierno* (2002-2003). La edición cuenta con ciertas infidencias editoriales como datos de correcciones o de erratas apuntadas por el poeta, con los cuales se pretende construir el testimonio de una persistente insatisfacción personal ante el proceso creador. Además, como una suerte de colofón, *Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen* concluye con una serie de comentarios breves, fraternales, anecdóticos y laudatorios sobre la obra del poeta escritos por Mario Montalbetti, Julio Llerena y Jerónimo Pimentel.

En la lectura de los textos es posible advertir la presencia inminente de un sujeto homoerótico que ora se insinúa, ora se manifiesta desafiante e incluso desenfrenado. De esta forma, en *El libro de las señales* la fascinación por el amor homosexual es una latencia singular del discurso; en *La balada del anormal* el sujeto homoerótico es representado como un ser desafiante aunque por momentos también receloso, y en *Lesley Gore* este aparece más resuelto, con claros visos de escándalo y desenfreno.

Por otro lado, la ciudad es configurada en el texto como un espacio sumamente caótico y bullicioso donde la anfibia sexual campea como una manifestación del desorden, como un síntoma de la corrupción moral. Algunos espacios son recurrentes: los cuartos de hotel y el interior de los autos o los lugares públicos como los bares o las playas, las calles viejas. Estos escenarios urbanos son propicios para la celebración, la sordidez, la confusión, la soledad y la sensación de agobio, puntos emocionales desde los cuales los sujetos representados se interrogan subrepticamente sobre la extraña relación entre el placer y el sufrimiento.

Curiosamente, el cosmopolitismo que ostenta el discurso poético no se logra en la descripción ni en la evocación de grandes ciudades sudamericanas o europeas, sino en la variedad de amantes con los que el sujeto homoerótico ha gozado en su experiencia juvenil. En su mayoría, estos amantes ocasionales tienen distinta procedencia: judíos, hebreos o alemanes son los protagonistas de las anécdotas poetizadas. Dichos personajes forman parte de un inicio sexual temprano y confuso, de una etapa donde las primeras indagaciones sobre el mundo son en realidad las primeras indagaciones sobre el cuerpo del otro. El relato poético transfigura dichas experiencias a través del aire nostálgico y dota de un cariz épico al contacto y jugueteo sexual, con el cual el poeta logra cuestionar los límites sociales y, a su vez, obtener insospechadas repuestas sobre la gran incógnita oculta, la interrogante que lo hace sucumbir y, también, indagar en la piel de otros: el misterio de la identidad.

Los jueces severos, los censuradores, los inquisidores de la moral tienen rostros determinados en la poesía de Yrigoyen, la mayoría de ellos responden al patrón del sujeto adulto. Así, los padres, los amigos mayores y la familia incitan ese sentimiento de culpabilidad que derruye al sujeto homoerótico, que lo hace vacilar y arrepentirse de sus experiencias sexuales, de sus primeros aprendizajes sobre el mundo. Ante esta posición de censura se siente caer en el abismo del remordimiento y la culpa, y como una forma de reacción tardía y poco efectiva increpa a sus progenitores sobre su ambigüedad sexual, incluso los responsabiliza de sus actos placenteros con otros hombres.

Por otro lado, en *Los días y las noches de José Carlos Yrigoyen* la densidad del discurso poético varía de un poemario a otro. En *La balada del anormal*, por ejemplo, el discurso ostenta un lenguaje más sencillo: la descripción de escenarios es escasa, las situaciones relatadas son superficiales. Asimismo, el placer es descrito de manera descarnada y cuasi violenta: «La puerta rota y abierta / el balde de agua entre dos camas / y dos cuerpos que deciden no tocarse / pero no resisten su vicio / y la culpa creciendo como el sol / que nos encontró anudados al alba / sin ser testigo de los entrecortados gemidos / que a oscuras anunciaron nuestra poca voluntad» (63). En *Lesley Gore en el infierno*, el discurso poético es más complejo; para ello el sujeto homoerótico apela a detalles mínimos para caracterizar a sus personajes y al relato de pequeñas anécdotas sexuales que se entrecruzan con las descripciones de escenas familiares y, a su vez, con el cuestionamiento del quehacer literario. En esta atmósfera confusa se yuxtaponen espacios sexuales (como el cabaret) y espacios familiares; entre esas dos aguas discurre la fascinante Lesley Gore, aquel ser extravagante, aquella cantante lujuriosa, vestida con plumas, con la que el sujeto homoerótico se identifica. Por ello, constantemente la contempla con devoción, al mismo tiempo que se pregunta si la poesía es útil cuando se enfrenta la más agobiante soledad. Finalmente, concluye que el enfrentamiento contra el miedo es la verdadera clave para descubrir el mundo; en otras palabras, la marcha a contracorriente, la lucha contra el orden social y la revolución sexual serían los verdaderos mecanismos que permitirían conocer el sentido de la existencia, el verdadero rostro de la vida y de las cosas, el sendero de la purificación: «Si no es el miedo lo que nos hace descubrir el mundo / ¿Por qué es ahora que tiemblo sentado sobre la cama cuando veo todo abrirse ante mí y volverse claro? (...) Podría

besarla, saben bien que podría hacerlo, / solo debo levantarme, salir de casa / y no hacerles caso a las voces, las voces de siempre, / buscarla sin importar perderme por esta ciudad, / Por estas avenidas donde nadie me reconoce, / pues entre sus brazos despertaré purificado» (99-100).

Pero dicho pasaje hacia el conocimiento de la verdad, hacia el hallazgo de la identidad está lleno de ambigüedades y de irremisibles claudicaciones. Por esa razón, el sujeto homoerótico, al confundirse por momentos con la viciosa y sufriente Lesley Gore, al asumir abiertamente sus preferencias por el sexo con otros hombres se siente en ocasiones equivocado y es entonces cuando se autocensura y se autohumilla. Para ello, emplea por momentos denominaciones despectivas y grotescas para referirse a sí mismo: el invertido, el anormal, el marica, son términos cargados de censura, efectivas armas arrojadas que expropia de los censores de la moral. Todos estos auto-cuestionamientos ocurren en medio del caos de la fiesta, en medio de escenarios sicodélicos donde el sujeto homoerótico se fusiona con Lesley Gore y camina por pasajes alucinados que no llevan a ninguna parte, y que se muestran como sensibles metáforas del infierno y de la muerte. Así, luego del desenfreno, llega el inevitable y contundente sentimiento de culpa, el vacío y la nostalgia de un mundo perfecto que fue y ahora se aleja, tal vez para siempre. En este punto del texto el lector puede advertir un reflejo inminente entre el caos de la ciudad y el caos interior. La confusa y babélica ciudad se asemeja al laberíntico y contradictorio mundo íntimo del sujeto homoerótico. Y en medio del caos solo la trasgresión parece ser el camino sensato hacia la verdad, el sendero sórdido y terrible que le permite combatir la oscuridad de las ideas, definir la inasible identidad, disipar las tinieblas a las que lo arrojaron los defensores del *establishment*. Andar dicho camino es, como bien dice Yrigoyen, «elevar un canto en contra de la noche».

Imaginar, mirar, (re)escribir la modernidad

Eduardo Chirinos.

Nueve miradas sin dueño. Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española.

Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica, 2004.

Allan Silva

Uno de los rasgos cruciales de la literatura moderna reside en la conciencia que adquiere frente a sus géneros discursivos, convirtiéndolos en principios proteicos y provisionales. Esta afirmación, algo arbitraria pero no del todo vana, resulta útil para hablar de una suerte de «poética del ensayo» en Eduardo Chirinos. En uno de sus libros anteriores—recordando que Alfonso Reyes denominaba al ensayo «el centauro de los géneros»—el autor propone la labor del ensayista como la alianza fecunda entre la lucidez intelectual, el rigor académico, sobre todo, la imaginación poética, e incluso la divagación a la que nos conduce la literatura.

Nueve miradas sin dueño, conjunto de ensayos escritos entre 1998 y 2003, retoma esa certeza. Chirinos, uno de los poetas peruanos más reconocidos de los años 80, no sacrifica la imaginación y la creatividad, condiciones esenciales para la escritura, pero añade certeras críticas textuales o estrategias intertextuales que sirven de fundamento a estas estimulantes miradas a la poesía moderna hispanoamericana y española. Sin embargo, el libro incluye también una lectura de *Los raros* de Rubén Darío, de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas y (oblicuamente) de *La casa de cartón* de Martín Adán porque, según argumenta Chirinos, estas obras abordan el destino del lenguaje poético en sus comunidades respectivas. Más allá de una reflexión eminentemente teórica, el interés del autor se desplaza hacia «el modo retórico en que se producen las representaciones de la modernidad, entendida en su sentido más amplio» (15), entregando un libro rico en significados y propuestas.

El ensayo que abre el volumen, «Magias de un santoral invertido», observa que *Los raros* de Rubén Darío (1896) no es solamente un índice de preferencias literarias, sino «una declaración de principios respecto del quehacer poético y de los roles que les correspondió jugar a los poetas en la conflictiva etapa de la modernidad y de la instauración de un mercado» (20). La estrategia crucial reside en aceptar los términos

convencionales para rebatirlos; por eso, los rasgos terribles que definen la «rareza» de los escritores incluidos en las páginas de Darío no son «las causas de su 'enfermiza' o 'diabólica' vocación, sino las consecuencias sociales de una modernidad que no les ofrecía ningún espacio de sobrevivencia» (22). No sólo se trata, empero, de la cerrada defensa estética del proyecto cosmopolita, sino de la apropiación de los «otros» del centro, que el nicaragüense toma como modelos para los poetas periféricos, quienes, a su vez, se convierten en «otros» en sus propias sociedades. Sin embargo, esta condición paradigmática—que define a *Los raros* como un «santoral invertido» o hagiografía moderna—no anula su ambigüedad: a través del estigma de estos escritores (anormales, endemoniados, locos) Darío ofrece una advertencia que deja entrever las consecuencias negativas de una modernidad cada vez más consolidada en tierras hispanoamericanas.

La modernidad vuelve a invocarse en «Oliendo las flatulencias del carburo», donde Chirinos analiza la poética de la desconfianza en «El automóvil en México» de José Juan Tablada. Aparecido en 1918, la peculiaridad de este poema reside en que el automóvil, que carecía de una tradición descriptiva, actualiza el viejo arsenal retórico para poder ser enunciado. El humor y la utilización de la tradición mítica (aunque en una versión degradada) son los recursos retóricos empleados para describir a este artefacto moderno, representándolo como una monstruosa serpiente, cuya alusión al demonio (portador de males físicos y espirituales) resulta indudable. La poética de la desconfianza en Tablada, apunta Chirinos, «opone a la idea moderna de progreso—cuyo emblema es el automóvil—el progreso del espíritu que anima a las sociedades hispanocatólicas, amenazadas y a la vez fascinadas por la tentación de esta novísima serpiente» (45), y advierte que el vértigo moderno sólo puede engendrar problemas. La Primera Guerra Mundial no hará sino confirmar terriblemente la desconfianza del poeta mexicano frente a la modernidad.

El siguiente ensayo articula las nociones de borramiento, modernidad y cinismo para ofrecer una lectura de los «Poemas Underwood», incluidos en *La casa de cartón* (1928). Ante la muerte de Ramón—que intenta «borrarse» como trauma fundamental—el texto propone «la aventura de una salida a lo que podríamos denominar la 'calle real', es decir, a aquella

creada con los materiales de la modernidad» (59), asociando esta al urbanismo, cuyo vínculo es ironizado por la mirada del hablante. Chirinos subraya el carácter moderno del texto a partir de su título –Underwood– remitiendo sus múltiples expectativas al discurso vanguardista, donde «la crítica a los valores de la modernidad sólo podía ser expresada a través de los medios productivos ofrecidos por la modernidad» (66). De ahí también que el cinismo del hablante termine por subvertir la economía simbólica del capitalismo norteamericano. Los «Poemas Underwood» ofrecen no sólo el destino literario del propio Adán sino, explica Chirinos, también la autopercepción del poeta moderno y su marginal condición.

En el cuarto ensayo, Chirinos aborda la modalidad confesional incluida en *Los zorros* de José María Arguedas, afirmando que la separación estructuralista entre autor y narrador resulta un despropósito. Opuesto a la lectura vargaslosiana, Chirinos propone la escritura de *Los zorros* como un «desenterramiento» de historias y personajes; si éstos «podían morir devorados por la maquinaria de un sistema social impuesto por instancias no demasiado visibles» les ocurriría lo mismo «si no seguían siendo escritos por aquel que los desenterraba a pulso en su agónica lucha contra la muerte» (83). Al yuxtaponer lo biográfico y lo mítico, al proponer un lenguaje contra la muerte, Arguedas abre la posibilidad de «cargar» las palabras de sentidos que representen «de manera transparente las sensaciones de la experiencia vital» (88). *Los zorros* condensa la confrontación de diversos tipos de lenguajes y racionalidades que perturban y, simultáneamente, potencia la dimensión comunicativa del discurso. Chirinos concluye que Arguedas apuesta por un «lenguaje utópico ‘cargado’ de pensamiento mítico», dejando entrever «la amalgama de frustraciones, miedos y deseos que nos configuran como seres sociales» (94) y, postulando una utopía deseable en la obra arguediana.

El lenguaje, o más precisamente la lengua, es también protagonista del siguiente ensayo –acaso el más bellamente escrito del conjunto– titulado «Tu solombra sovri mi curasón» y dedicado a *Dibaxu* (1994) de Juan Gelman, probablemente el único libro de poemas de amor en sefardí que haya publicado un escritor hispanoamericano (aunque con una traducción al español moderno). Después de asumir que la traducción es el exilio de la lengua, Chirinos analiza el modo en el que el sefardí no solo asume

las obsesiones de Gelman –los exilios amorosos, políticos y lingüísticos– sino que refracta el «momento más creativo de la lengua: el que experimentamos cuando recreamos su proceso histórico en nuestro propio aprendizaje» (104). De este modo, tradición y continuidad se imbrican para revitalizar la lengua sefardita y desencadenar la escritura.

En «El reptil sin sus bragas de seda», el único ensayo inédito del volumen, se plantea el vínculo intertextual entre *Ejercicios materiales* (1993) de Blanca Varela y *Ejercicios espirituales* (1548) de San Ignacio de Loyola. Chirinos descubre en ambos la necesidad de instaurarse no como lecturas sino como prácticas concretas que, en el caso de *Ejercicios materiales*, erigen «una interlocutora que es también una lectora–ejercitante» (116) que introduce y subvierte las estrategias ignacianas. Al incorporar la experiencia material, al incrustar analogías perversas, el poema de Varela emprende una sorprendente antítesis frente a los *Ejercicios espirituales* que consiste en proponer la caída como «experiencia final para llegar a una suerte de santidad negativa» (125). Si la poética de Varela ve en la escritura un *otro distinto de aquel que imaginamos ser* (cuyo correlato puede leerse en el imperativo de convertir lo interior en exterior), nos enfrentamos, entonces, no sólo al poema en proceso sino también al «proceso del poema a cuyo doloroso nacimiento nos ha tocado asistir» (128).

El siguiente trabajo se ocupa de *Babel Bárbara* (1990), poemario de Cristina Peri Rossi, que «sirviéndose del mito de la Torre de Babel» elabora una «teoría del aprendizaje amoroso» y a la vez «una meditación sobre los límites del lenguaje poético» (136). Chirinos define el hilo argumental del discurso como «la convivencia de una mujer con su propio deseo convertido en mito» (136-7). En ese sentido, *Babel* se propone como la emblemática representación del inaprensible objeto de deseo, atada a «la constante rotación de signos y a la necesidad de ser nombrada para poder existir» (143). Por otro lado, excluida de la representación de la cultura clásica y cristiana, en *Babel Bárbara* el sexo femenino recupera su oscura multiplicidad simbólica, convirtiéndose –según la reformulación de los postulados de Luce Irigaray– en dos labios que se besan continuamente «pero que también callan» (146). Por eso, «la noche oscura de los significantes», aludida por la poeta, se transforma

en la noche oscura de la creación poética, donde la aparición de la palabra es un hecho lingüístico pero también una experiencia corporal.

La recuperación de la infancia en la poesía del español Jaime Gil de Biedma es el centro del siguiente ensayo. Aclara Chirinos que no se trata de una «idealización de la niñez ni de la exaltación de la llamada 'poesía para niños' sino de atreverse a cruzar con los ojos abiertos el puente que une la poesía con la infancia» (153). Recuperar los fragmentos de la memoria y establecer una mitología infantil permite al adulto construir una infancia que torna más habitable su presente. Frente a nuevas mitologías como las económicas y las sociales —más útiles pero menos nobles— que empiezan a enturbiar nuestras convicciones más arraigadas, en la poesía de Gil de Biedma la mentalidad adulta no sólo introduce coordenadas históricas sino que recrea la infancia mítica según sus propios deseos y tensiones.

En el penúltimo trabajo Chirinos ensaya una lectura de la poética de Claudio Rodríguez. Enfocándose en el concepto de ebriedad —que para Rodríguez se vincula «con un estado particular de éxtasis, es decir, con un estado de extrañamiento cósmico que genera [...] la facultad creadora» (174-5)— Chirinos plantea que esta noción es una forma de resistencia contra las maniobras que convierten al arte en mercancía.

Cierra el volumen una lectura «Mazurca de este día», poema de Pere Gimferrer incluido en *Arde el mar* (1996). Este libro anuncia ya «los

juegos de espejos, las trampas (o celadas) del poema y de la historia, la presencia de elementos exóticos y escenografías artificiosas, la simultaneidad temporal y la apelación a códigos culturales no necesariamente literarios que caracterizan la obra posterior de Gimferrer» (189).

Indudablemente Chirinos ofrece valiosas lecturas sobre la poesía en lengua española del siglo XX. Lo que puede cuestionarse, sin embargo, es que el *corpus* elegido y algunas herramientas conceptuales resultan algo dispersas. Si bien estas nueve miradas (que, en realidad son diez) dibujan certeramente las diferentes versiones de lo moderno, ellas no llegan a proponer una lectura global, una articulación de los contactos y fracturas que subyacen en la noción misma de modernidad. En cambio —si ser moderno supone vivir e interpretar un mundo en constante proceso de transformación que desintegra cualquier fundamento vital o cultural— el libro cumple, cabal y gozosamente, su propósito máspreciado: revelar el modo en que la modernidad dialoga con las tradiciones para definir sus horizontes, aporías y tensiones. No es casual que Chirinos aborde, por ejemplo, la inclusión legitimadora de Fra Doménico Cavalca en *Los raros* de Dario, el espléndido retorno de una lengua «muerta» en la poesía de Gelman, o la mirada perversidora que ejerce Blanca Varela sobre San Ignacio. *Nueve miradas sin dueño* traza, entonces, los diferentes senderos por los que transita la poesía moderna y, por cierto, nos ofrece la propia mirada de Chirinos, cuya (re)escritura esboza una modernidad que no tiene dueño.

DATOS DE LOS AUTORES

A IMAGEN Y SEMEJANZA

Proyecto artístico integrado por Carlos Lamas, Ángel Valdez y Alex Ángeles, quienes incorporan a sus intervenciones a otros artistas visuales y cuya propuesta se inicia como un diálogo en el entramado de la imagen barroca colonial andina desde una perspectiva artística iconoclasta que se apropia y manipula el referente del que parte y jaquea el dominio ideológico. El proyecto realizó la exposición «Dogmas visuales» en el Centro Cultural de España, la exposición «Del cielo y del infierno» en la Casona de San Marcos y «Tráfico de influencias: una recepción actual del barroco histórico peruano» en la Biblioteca Octavio Paz del Instituto Cervantes de París.

CLAUDIA ARTEAGA

Bachiller en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica. Ha publicado en la revista *Casa de citas*, de la que fue miembro editorial en los tres primeros números, y en la revista electrónica www.letras.s5.com. Se ha dedicado, también, al periodismo.

VIOLETA BARRIENTOS SILVA (Lima, 1963)

Estudió Literatura en la PUCP y es Doctora en Literatura por la Universidad de París. Ha publicado los poemarios *Elixir*, *El innombrable cuerpo del deseo*, *Tras la puerta falsa*, *El jardín de las delicias*, *El libro de la serpiente* y *Tragic/Comic* (este último traducido al francés y publicado en marzo del 2007).

TIMO BERGER (Stuttgart, 1974)

Es uno de los coordinadores de «Salida al Mar», Festival Latinoamericano de Poesía en Buenos Aires, y de la *Latinale*, festival rodante de poesía latinoamericana (www.latinale.de). Sus últimas publicaciones son: *Kafka und ich* (Berlin, SuKuLTur, 2006) y los poemas en *A cien cuadras del centro* (Bahía Blanca/Argentina, Vox, 2006). Es editor de la antología alemana de poesía *Devolver el fuego* (Bahía Blanca/Argentina, Vox, 2006) y del *Latin.Log*, antología de poesía latinoamericana traducida al alemán (www.latinlog.de). Ha traducido del portugués a Laura Erber; del castellano a Sergio Raimondi, Washington Cucurto y Cecilia Pavón, entre otros.

CHRISTIAN BERNAL MÉNDEZ (Lima, 1983)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido ponente y conferencista en diversos seminarios, coloquios y jornadas, nacionales e internacionales, sobre estudios culturales, literatura colonial y contemporánea. Fue uno de los ganadores del concurso de ensayo narrativo «Arguedas y mi mundo» (2004), organizado dentro del Seminario Internacional Arguedas y el Perú de hoy. Asimismo, ha colaborado en diferentes proyectos de investigación del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMSM y ha publicado en revistas como *Ajos & Zafiros*, *Escritura y Pensamiento*, *Hueso Húmero* y *El Hablador*.

JOSÉ CABRERA ALVA
(Lima, 1971)
divinorapto@hotmail.com

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los poemarios *El libro de los lugares vacíos* (1999), *Canciones antiguas* (2004) y *Ombigo de ángel* (2007), y obtenido el Segundo Premio Adobe de Poesía con el conjunto de poemas *Música para una donna*. Asimismo, ha sido finalista en el Premio Copé de Poesía 2003 con *El libro del mal amor*. Poemas suyos han sido publicados en revistas especializadas como *Dedo crítico*, *More Ferarum*, *El Hablador*, *El malhechor exhausto*, 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.

IRENE CABREJOS DE KOSSUTH
irencabrejos33@yahoo.com.mx

Estudió Lingüística y Literatura en la Universidad Católica, donde se licenció en Literaturas Hispánicas. En 1982 viajó becada por el Instituto Riva-Agüero de la PUCP y el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid. En España trabajó como investigadora visitante en la Cátedra-Seminario «Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido docente en la Universidad San Ignacio de Loyola, en la Universidad de Lima, en la Universidad de Piura, en la UPC y en el Colegio San Silvestre. Ha publicado la novela juvenil *Rita en el verano* (1998). Sus trabajos de crítica han sido editados en revistas especializadas como *Lienzo*, *Lexis*, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, *Meridiano*, *Quehacer*, entre otras. En el 2004 fue reincorporada como miembro del Instituto Riva-Agüero. Prepara actualmente un libro sobre los cuentos de Julio Ramón Ribeyro.

ÓSCAR COLCHADO LUCIO
(Huanca, 1947)

Poeta, cuentista y novelista. Reside en Lima desde 1983. Anteriormente vivió en el puerto de Chimbote, donde fundó el grupo literario *Isla Blanca* y dirigió la revista *Alborada/ Creación y*

análisis. Es profesor de Lengua y Literatura. Entre sus obras narrativas más importantes figuran, en cuento: *Del mar a la ciudad* (1981), *Cordillera Negra* (1985), *Camino de zorro* (1987), *Hacia el Janaq Pacha* (1989) y *La casa del cerro El Pino* (2003). En novela juvenil: *Tras las huellas de Lucero* (1980), *Cholito en los Andes mágicos* (1986), *Cholito en la ciudad del río hablador* (1995), *¡Viva Luis Pardo!* (1996), *Los dioses de Chavin* (1998) y *Cholito en la maravillosa Amazonía* (1999). También es autor de un libro de cuentos para niños: *Rayito y la princesa del médano* (2002). Ha publicado, asimismo, la novela *Rosa cuchillo* (1997) y una obra temprana: *La tarde de toros* (1974). Colchado es autor también de tres poemarios y un manojo de leyendas para niños. Ha recibido, entre otros premios, el «José María Arguedas» de cuento (1978), el «José María Eguren» de poesía (1980), el Premio Copé (1983), el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1985), el Premio Latinoamericano de Cuento (CICLA 87), el Premio Nacional de Educación (1995), el Premio Nacional de Novela «Federico Villarreal» (1996) y el Premio Internacional de Cuentos «Juan Rulfo» (2002). En 1992 fue jurado en el Premio Casa de las Américas (Cuba). Su obra *Cholito en los Andes mágicos* ha sido llevada a la televisión para los países del Grupo Andino.

PATRICIA IRENE COLCHADO MEJÍA
(Chimbote, 1981)

Estudió Bibliotecología y Ciencias de la Información en la UNMSM y Derecho y Ciencias Políticas en la UIGV. Publicó la plaqueta *Hypercubus* (2000) y el poemario *Blumen* (2005) bajo su propio sello editorial, Pájaro de fuego, y el poemario *Las pieles del Edén* (Santo Oficio, 2007). Sus poemas y cuentos han sido publicados en diversas revistas literarias. Dirige la colección de narrativa peruana «Diamantes y pedernales» bajo el sello de la Editorial San Marcos. Actualmente radica en Munich, Alemania.

LUIS FERNANDO CHUECA
(Lima, 1965)

Ha publicado los poemarios *Rincones*, *Anatomía del tormento* (1991), *Animales de la casa* (1996),

Ritos funerarios (1998) y *Contemplación de los cuerpos* (2005). Es autor, además, de numerosos ensayos sobre poesía peruana contemporánea, algunos de ellos incluidos en el libro *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006), escrito junto con Carlos López Degregori y José Güich. Integró el comité editor de *Odumodneurtse*, periódico de poesía, y forma parte, actualmente, de la revista *Intermezzo Tropical*. Ejerce la docencia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad de Lima.

PERCY ENCINAS CARRANZA

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. También realizó estudios de teatro en la ETUC. Ha trabajado como actor, director y asesor de montajes que han participado en los Festivales de Manizales, Colombia; en el FITA de Aruba 1994, 1996 y 2000, y en el *Meeting Place* de *Slagelse*, Dinamarca, 2000. Como escritor ha obtenido el Primer Premio de la Biental de Cuento «Mario Vargas Llosa» 2003, organizada por la Universidad San Agustín de Arequipa; el Primer Premio en la Biental de Cuento de la Facultad de Letras de UNMSM «Antonio Gálvez Ronceros» 2004; el Segundo Premio del Concurso de Cuento «Alfredo Bryce» de la ACJ 2003, entre otros. Colabora con críticas de teatro en las revistas *Muestra* y *Caja Negra*. Ha sido expositor sobre dramaturgia peruana actual en la University of Minnesota y en el Festival Internacional de Teatro Latinoamericano de la University of Connecticut. Este año expuso sobre Teatro peruano en el periodo de subversión armada en el Congreso hispano peruano de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, es director del Centro Cultural de la Universidad Científica del Sur y miembro fundador de la Asociación Peruana de Crítica e Investigación Teatral.

SUSANA FRANZETTI (Buenos Aires, 1965)

Publicó *Cuadrilátero circular* (2002), *Telegrafías* (2001), *Mobile* (1999) y *Destino de un hombre agitado* (1994). Tradujo a los poetas alemanes contemporáneos Monika Rinck, Günter Kunert, Hilde Domin y Reiner Kunze. Realiza montajes de sus poemas en instalaciones, libros-objeto y videopoemas.

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. Ha colaborado con diversos periódicos capitalinos y fue por casi dos años columnista en el diario *Expreso* con artículos sobre cultura y política internacional. Actualmente es editor de la *Revista Peruana de Literatura* y tiene a su cargo una columna sobre temas del nuevo siglo en el portal informativo de *Terra*.

NICOLÁS GELORMINI (Buenos Aires, 1968)

Es licenciado en Letras y ha traducido, entre otros, *Los sufrimientos del joven Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, *El peso del mundo* de Peter Handke, *Martes del Bosque* de Andreas Maier y la correspondencia entre Thomas Mann y Theodor W. Adorno.

VICTORIA GUERRERO (Lima, 1971)

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado cuatro poemarios, el último se titula *Ya nadie incendia el mundo* (Estruendo mudo: Lima, 2005). Ha participado en las antologías *El turno y la transición*, *Poetas mirando al sur*, *Antología de poetas peruanas*, *Los relojes se han roto* e *In Santas*, *antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política*, así como en revistas literarias de Perú, Barcelona, Berlín, México y Estados Unidos. Es fundadora y directora de la revista de política y cultura *Intermezzo Tropical*. *Tri/bulaciones del sujeto des/ centrado latinoamericano*. Ha trabajado en las universidades de Boston y MIT. Actualmente escribe su tesis doctoral sobre poéticas y políticas del cuerpo y la mirada durante el periodo de la «guerra sucia» en el Perú.

ELTON HONORES VÁSQUEZ
(Lima, 1976)

Licenciado en Educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente cursa el último año de Literatura en la misma universidad. Ha publicado textos de crítica y reseñas en las revistas *San Marcos*, *Bocanada* y *Tinta Expresa*, de la que es miembro integrante.

MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN
(Lima, 1955)

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde realizó también estudios de doctorado y ejerce la docencia. Ha sido Director de la Escuela Académico Profesional de Literatura de dicha universidad. Catedrático invitado en diversas maestrías tales como la Maestría de Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Maestría de Análisis del Discurso de la Universidad Nacional de San Agustín. Ha sido cofundador de las Jornadas Andinas de Literatura Latina Americana y es actual Secretario de Redacción de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Es autor de numerosos libros y artículos especializados, entre los que se puede destacar *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata* (Lima, Horizonte, 1994); *Problemas de Teoría Literaria* (Lima, Signo Lotófago, 2001); *Lecturas de Teoría Literaria I* (Lima, Fondo Editorial de San Marcos, 2002); *Lecturas de Teoría Literaria II* (Lima, Fondo Editorial de San Marcos, 2003) en colaboración con Marcos Mondoñedo y Bethsabé Huamán; y *Siete estudios de interpretación de la literatura peruana* (Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras, 2005). Ha merecido, además, los siguientes reconocimientos: Concurso Nacional de Ensayo en Ciencias Sociales Premio DESCO (Primer Premio, 1987); Bienal de Poesía Premio Copé de PetroPerú (Mención Honrosa, 1984 y 1991); Premio Alma Máter de la Universidad de San Marcos para Artículo Científico (Premio en Ciencias Humanas, 1994) y Premio al Mejor Investigador en Ciencias Humanas, otorgado por el Consejo Superior de Investigaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1999).

MARIE JAMMOT
(Poitiers, 1969)

Licenciada en Literatura hispanoamericana y en Historia medieval. Ha trabajado en diversas instituciones culturales en París donde actualmente es profesora y traductora.

MILAGROS LAZO ESPINOZA
(Lima, 1983)

Bachiller en Humanidades, con mención en Literatura Hispánica, por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Trabaja como asistente de docencia del curso de Narrativa en Estudios Generales Letras de su universidad de origen.

SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

Profesor de Semiótica en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad de Lima. Ha publicado artículos de su especialidad en *diversas revistas como Hueso Húmero, Lienzo, Letras, Escritura y Pensamiento, Martín, El Hablador*, entre otras, así como en el suplemento cultural de *El Peruano* y en *La República*. Ha publicado también artículos de estudios culturales y de literatura en diversos libros.

ARIEL MAGNUS
(Buenos Aires, 1975)

Estudió Literatura y Filosofía en Alemania. Escribe para diferentes medios de Alemania y Latinoamérica.

FABIO MORABITO

Nacido en Egipto, de padres italianos, el autor y traductor pasó su infancia en Milán. Desde los quince años ha vivido en la ciudad de México donde ha escrito, en castellano, tres libros de poesía: *Lotes baldíos* (ganador del Premio «Carlos Pellicer» 1995); *De lunes todo el año* (ganador del Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes 1991) y *Alguien de lava*. Ha publicado el libro en prosa *Caja de herramientas* (1989), tres

colecciones de cuentos, *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2000) y *Grieta de fatiga* (ganador del Premio «Antonin Artaud» 2006). Además, publicó dos libros de ensayos: *El viaje y la enfermedad* (1984) y *Los pastores sin ovejas* (1996). Ha escrito, asimismo, libros para niños, *Cuando las panteras no eran negras* (ganador del *White Raven Prize* 1997 y traducido a su lengua materna, el italiano), entre otros. En 1998, participó en el *DAAD Artists Programme* en Berlín. Ha escrito la serie narrativa *También Berlín se olvida*, sobre la base de su propia experiencia. En el 2005, Galaxia Gutenberg publicó su traducción de la poesía completa de Eugenio Montale.

CECILIA PAVÓN
(Mendoza, 1973)

Vive y trabaja en Buenos Aires y Berlín como autora, artista, traductora y periodista. Ha realizado numerosas publicaciones en revistas, catálogos y diarios en Argentina y Alemania. Su obra incluye *Ceci y Fer. Poeta y revolucionaria* con Fernanda Laguna (*Belleza y Felicidad*, 2002), *Caramelos de Anís, poemas y prosa* (Ediciones Belleza y Felicidad, 2004) y *Fette Katze Tonträger, tres cuentos* (SuKuLTur, 2005).

ANNA PINOTTI
(Montevideo, 1973)

Radica en Argentina desde 1997. Estudió periodismo. Ha publicado *Cataratas* (Yugen, 2005) Buenos Aires, Argentina. Sus poemas han sido publicados en las antologías *Antología 9* (Vox, 2003) Rosario, Argentina y *Santa Fe y pueyrredón* (colección Aristas de Cobre, 2005) Córdoba, España.

FRIDA POMA ESCUDERO
(1978)
laraflynn@hotmail.com

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro fundador de la revista *Ajos & Zafiros*. Ha publicado en revistas

de literatura como *Alma Mater* y *Ajos & Zafiros*. Actualmente, se dedica a la enseñanza.

IGOR POMA ESCUDERO
(1966)
igorpoma@yahoo.es

Diseñador gráfico y especialista en diseño de páginas web. Autor de los libros inéditos *El grito en la cornisa* y *Más allá de la música*. Actualmente ejerce la docencia en el Colegio La Inmaculada Concepción y en el Instituto Superior Ábaco.

AGUSTÍN PRADO ALVARADO

Hizo estudios de Maestría en Literatura peruana y latinoamericana. Como becario de la AECI, realizó estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue uno de los organizadores del Coloquio Julio Ramón Ribeyro (2004), del Congreso Internacional Cervantino «Cervantes, Quijote y Sancho» (2005) y del Congreso Internacional «Oquendo de Amat, Abril y la vanguardia hispanoamericana» (2005). Actualmente se desempeña como profesor de Literatura Española e Hispanoamericana del Departamento de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Colabora en el suplemento *El Dominical* de *El Comercio*.

ENRIQUE PROCHAZKA
(Lima, 1960)

Estudió Filosofía y Antropología en la PUCP. Ha publicado trabajos de investigación sobre el pensamiento anarquista de Max Stirner y ensayos de interpretación acerca de Ludwig Wittgenstein y Hegel. Ha publicado *Un único desierto* (1997), *Casa* (2004), *Cuarenta sílabas, catorce palabras* (2005) y *Test de Turing* (2005).

VICTOR QUIROZ
(Lima, 1981)
victorfelipe_quiroz@yahoo.es

Licenciado en Literatura por la UNMSM. Sus áreas de interés son la literatura del conflicto armado interno, la tradición oral andina y la narrativa peruana contemporánea, temas sobre los que ha publicado

diversos estudios en revistas como *Escritura y Pensamiento*, *Ajos & Zafiros*, *El Hablador* y *Wayra*. Ha sido ponente en diversos congresos y coloquios nacionales e internacionales.

ALONSO RABÍ DO CARMO
(Lima, 1964)

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el 2003 se graduó de Master 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). Ha publicado entrevistas y artículos de literatura y cultura en revistas literarias. Actualmente es editor de *El Dominical* suplemento cultural del diario *El Comercio*.

ÉRIKA RODRÍGUEZ
(Lima, 1977)

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Integró el grupo de interacción creativa Poetarte. Sus poemas han sido publicados en diversas revistas del medio. Actualmente está trabajando una Antología de Poesía Peruana.

JÉSSICA RODRÍGUEZ LÓPEZ
(Lima, 1972)

Es egresada de la Maestría en la mención de Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha ejercido la docencia en la Universidad Nacional Federico Villarreal, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad Agraria. Ha publicado en las revistas *Ajos & Zafiros*, *Martín* y en la *Revista Casa de las Américas*.

SUSANA ROMANO
(Córdoba)

Es titular de la cátedra de Estética y Crítica Literaria Moderna de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba e investigadora principal de Conicet. Se

doctoró en Alemania con una tesis sobre los problemas en la traducción de la poesía de Gottfried Benn. Poeta, narradora y ensayista, es autora de numerosos volúmenes de poesía, como *Verdades como criptas* (premio Tejada 1981), *El corazón constante* (FNA 1990), *Escriturienta*, (1994), *Algesia* (2000), *El meridiano* (2004). Ha traducido a Paul Celan, Nelly Sachs, George Trakl, Ingeborg Bachmann, Else Lasker Schueler, Rainer M. Rilke, Hölderlin y Novalis, entre otros poetas en lengua alemana. Ha publicado varios volúmenes de ensayos sobre estética y traducción poética, tales como *La diáspora de la escritura* (1995), *La traducción poética* (2000) y *Consuelo de lenguaje* (2005), entre otros.

NÉSTOR SAAVEDRA MUÑOZ
(Lima, 1985)

Estudiante del décimo ciclo de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el 2002 ocupó el primer puesto en el III Concurso de Cuento Infantil y Juvenil Pluma Santiago de Surco organizado por la Municipalidad de Surco. Actualmente es miembro del comité de creación literaria de la revista *Tinta Expresa*.

MOISÉS SÁNCHEZ FRANCO
(Callao, 1975)
moisessanchezfranco29@yahoo.es

Narrador, crítico y docente. Estudió Periodismo en la Universidad Nacional de La Plata en Argentina y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido codirector de la revista de Filosofía, Arte y Literatura *Apeiron*. Integró el grupo de creación literaria Sociedad Elefante. Es integrante de la revista de literatura *Ajos & Zafiros*. Sus artículos de crítica y sus cuentos han aparecido en revistas especializadas como *Escritura y pensamiento*, *Ajos & Zafiros*, *Lhymen*, *Umbral*, *Flecha en Azul*, *Diégesis*, entre otras. Sus cuentos han obtenido reconocimientos en concursos tales como los Premios Copé de Cuento 2004 y 2000, el Concurso de Cuento de las Librerías Crisol y los Juegos Florales «Jorge Basadre» 2003 de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha dictado talleres de narración en la Universidad Científica del Sur y en el Centro de Estudios Literarios Antonio

Cornejo Polar. Ha llevado a cabo Seminarios de Literatura Erótica y Seminarios de Literatura del Terror, así como un ciclo de ponencias sobre literatura y drogas, la narrativa de García Márquez, la narrativa de Jorge Luis Borges y sobre la narrativa de Julio Cortázar. Ha trabajado como docente de la Universidad San Martín de Porres y actualmente es profesor de la Universidad Nacional Agraria La Molina.

ALLAN SILVA

Estudia Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Forma parte del consejo editorial de las revistas *Dedo Crítico* y *La Buena Vida*. Ha participado en diversos eventos sobre literatura, cine y crítica cultural. Además se ha involucrado en diversos proyectos editoriales y colabora con varias publicaciones del medio.

DANIEL SORIA (1971)

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado *Tres heridas nocturnas* (1999).

RICARDO SUMALAVIA (Lima, 1968)

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y siguió la Maestría de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado el libro de prosas *Habitaciones* (1993), *Retratos familiares* (2001) y *Enciclopedia mínima* (2004). Ha traducido con Yong Sun Lee *Historia de la literatura coreana* (2000) y *Comprensión de la literatura coreana* (2002), se encargó de la antología *Las fábulas mentirosas y el entendimiento. El cuento en la Universidad Católica* (2002) y fue el editor de *Ante el espejo trizado. Actas del Coloquio Internacional Diálogo entre las Culturas* (2003). Ha publicado artículos en *Vórtice*, *Adobe Literatura*, *Quehacer*, *Diégesis*, *Lateral*, *Identidades*, *Ajos & Zafiros* y *Revista Hispanoamericana de Literatura*, entre otras. Ha sido finalista del Premio Herralde 2006 y del Premio Adobe de Literatura 1999, mención honrosa en el Concurso de Cuento de las

1,000 Palabras de Caretas en 1992 y segundo puesto en el Concurso de Cuentos de la revista *Imaginario* en 1990. Ha sido profesor del Departamento de Humanidades de la PUCP, profesor invitado del Departamento de Español de la Universidad Dankook (Corea del Sur) y lector a tiempo parcial en las universidades surcoreanas Kyung Hee y Sun Moon. Es actualmente lector del Departamento de Español de la Université Michel Montaigne-Bordeaux 3 (Francia). Es director de la Colección *Underwood*, editada en Lima, y codirector de la revista *Nudos*, en Burdeos.

LIZBETH KATTY TALLEDO

Es Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se desempeña actualmente en la gestión cultural y la labor editorial. Ha colaborado con la organización de eventos como las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana JALLA 2004.

ALBERTO VALDIVIA BASELLI (Lima, 1977) aavbaselli@terra.com.pe

Es autor de los poemarios *Patología* (2000 y 2004) y *La región humana* (2000), y de la plaqueta bilingüe *Quartier ascendant 5 / Cuarto creciente 5* (Éditions Plaine Page, Marsella, 2007). Asimismo, ha publicado «Sombras de vidrio: estudio y antología de la poesía escrita por mujeres 1989-2004» (en *Ajos & Zafiros* n° 6). Su poesía ha sido traducida al inglés, francés, árabe y ruso, y fue incluida en antologías nacionales e internacionales, como, recientemente, en la selección *En tous lieux nulle part ici. Anthologie de la Biennale Internationale des Poètes 2005* (París, Francia, 2006). Ha acudido como ponente invitado a diversos congresos de literatura y festivales internacionales de poesía en América y Europa, y, asimismo, ensayos y poemas suyos han sido editados por publicaciones especializadas del Perú, América Latina, Estados Unidos y Europa (como, recientemente, en *La Página de España*, *Luvina* de la Universidad de Guadalajara, *La Jornada Semanal* de la Universidad Nacional Autónoma de México, *Galerna* de la Universidad de Columbia, o *Hofstra Hispanic Review* de Nueva York). Fue director

de la revista de literatura *Ajos & Zafiros* (2002-2006) y en la actualidad es vicepresidente de la asociación cultural que la promueve. Asimismo, es director del portal cultural peruano Páginas del Perú (www.paginasdelperu.com) y codirige la Asociación Peruana para el Desarrollo de la Lectura Leamos. Se licenció en Filología Hispánica en la UNED de España y es docente, además de en otras instituciones, en esa misma casa de estudios, en el Centro UNED Asociado de Lima.

NEHEMÍAS VEGA MENDIETA
(Lima, 1977)

Poeta, narrador y bachiller en Literatura por la UNMSM. Ha publicado cuento y poesía en la revista *Apeiron*, de la cual fue miembro y fundador. Actualmente forma parte del comité editorial de la revista *Ajos & Zafiros*. Tiene en proyecto la publicación de un poemario. Los dos poemas publicados en esta revista forman parte de él. Actualmente se dedica a la enseñanza.

JOHNNY ZEVALLOS
(Huacho, 1974)

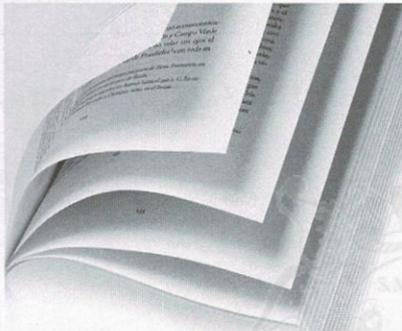
Bachiller en Literatura por la UNMSM. Actualmente estudia la Maestría en Historia en la misma universidad. Ha publicado relatos y artículos de crítica literaria en la revistas *Apeiron*, *Ajos & Zafiros* y *El Hablador*. Ha colaborado, además, en el suplemento cultural *Identidades*, del diario *El Peruano*, y en el diario *La Primera*.

RAÚL ZURITA
(Santiago de Chile, 1951)

Es uno de los más importantes poetas hispanoamericanos contemporáneos. Ha publicado *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1986), *El amor de Chile* (1987), *La vida nueva* (1994), *Poemas militantes* (2000) y *Sobre el amor y el sufrimiento* (2000). Recientemente se ha publicado una antología de su poesía bajo la coedición de *Ajos & Zafiros* ediciones y de Tranvías editores.



pálida y aterrada para que yo la
conozco. En sus labios rojos como la
radas de Engaadi las palabras dulces
melodiosas, como collares de armonía
cada del arpa del Rey-Poeta, que
pronunciaba a mi oído, no eran
no balbuceos tímidos, hijos del miedo
el innovador nazareno había pr



Páginas del Perú



Portal especializado en libros, temas
y autores peruanos y peruanistas, con
la más amplia librería virtual

www.paginasdelperu.com

Para el lector exigente

¡Buenos días! 2 de febrero, 2006

Librería virtual

Entrevistas

Diálogos

¡Y pronto más contenidos!



Editorial Nido de Cuervos / Lima Perú

TÍTULOS PUBLICADOS:

- . Paavo Haavikko. *Palacio de invierno y otros poemas*
- . Cesare Pavese. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*
- . Isak Dinesen. *La historia inmortal* (Novela)
- . Gösta Ågren. *Aquí*
- . Edith Södergran. *Virgen moderna: Poesía completa* (2ª edición, revisada)
- . Thomas Boberg. *Portadoras de agua*
- . Pentti Saarikoski. *Danzas de la oscuridad*
- . Rainer Maria Rilke. *Elegías de Duino*
- . Pia Juul. *Dije yo, digo yo*
- . Thomas Boberg. *Constelaciones terrestres*
- . Gösta Ågren. *El carpintero*
- . Eira Stenberg. *Icono del deseo*
- . Eira Stenberg. *Por eso trato con ladrones*

Colección *El Junco Susurrante*

- . Rómulo Acurio. *Kalahari*
- . Renato Sandoval. *Pérgigas*
- . Renato Sandoval. *Luces de talud*

- . Renato Sandoval. *Nostos*
- . José Carlos Yrigoyen. *El libro de las señales*
- . Roxana Crisólogo. *Abajo, sobre el cielo*
- . Renato Sandoval. *El revés y la fuga / Nostos*
- . Luis Aguirre. *La gruta del cangrejo*
- . Rómulo Acurio. *Celeste romano*
- . Alberto Valdivia. *Patología*
- . Raúl Burneo. *Las palabras del extranjero*

Colección *Punto Final*

- . Carlos Schwalb. *Dobleces* (Cuentos)
- . Gaëtan Lévesque (Ed.). *La mano de Dios* (Antología de cuentos de Quebec)
- . Carlos Schwalb. *El sentido de los límites* (Cuentos)

Colección *Nuevas Crónicas*

- . Juan Carlos Mústiga. *Cuadernos submarinos*
- . Lina Zerón. *La luna en subasta* (Minicrónicas de listón y otros cuentos)

Fórnix, revista de creación y crítica (números 1, 2, 3-4, 5-6)

Director: Renato Sandoval - Informes y pedidos: ncuervos@yahoo.com

Intermezzo tropical

revista de cultura y política



tribu/laciones
del sujeto
des/centrado
latinoamericano

intermezzo_tropical@hotmail.com

DE VENTA EN: LIBRERÍAS EL VIRREY,
LA CASA VERDE Y EN
V&D DISTRIBUIDORES, S.A.
(Tel: 461 80 27 - Lima)



Esta publicación cuenta con el apoyo del:

celit. | centro de
estudiantes
de literatura

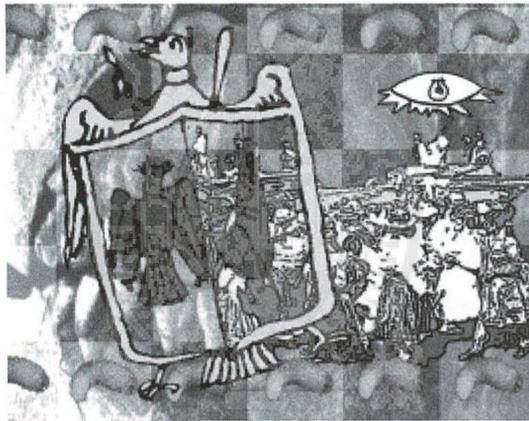
Centro de Estudiantes de Literatura
de la **Universidad Nacional Mayor de San Marcos.**

Web: www.celit.blogspot.com

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



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



El octavo / noveno número de *Ajos & Zafiros* se terminó de imprimir en diciembre del 2007, en un tiraje de 500 ejemplares, en los talleres gráficos de *ab-impresiones*.

Con este número rendimos un silente homenaje a la memoria de *José Watanabe, Pablo Guevara y Pilar Dughi*; asimismo, nuestra revista celebra los cuarenta años de la publicación de *Cien años de soledad*.

11 razones para motivar tu imaginación

Performance

Seminarios

Teatro

Talleres

Artes Visuales

Música

Debate

Biblioteca

Cine

Bitácora

Conferencias

Literatura

Web

Intervenciones

Ven al
CCE

Centro Cultural de España en Lima

Natalio Sanchez 181 / teléfono: 330-0412

centrocultural@aeci.org.pe

www.ccelima.org



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN PERÚ

C
CENTRO CULTURAL
DE ESPAÑA