





# CUADERNOS LITERARIOS

ISSN 1811-8283



Revista anual de investigación y creatividad literaria  
de la Universidad Católica Sedes Sapientiae



Universidad Católica  
Sedes Sapientiae



Fondo  
Editorial  
UCSS

# CUADERNOS LITERARIOS

Año VI número 9 2011

ISSN 1811-8283

## **DIRECCIÓN**

Biagio D'Angelo

## **COMITÉ EDITORIAL**

Martha Canfield

(Università di Firenze)

Wladimir Krysinski

(Université de Montréal)

Maria Aparecida Junqueira

(Pontificia Universidade Católica de São Paulo)

Maria Luiza Berwanger da Silva

(Universidade Federal de Minas Gerais)

Benjamin Abdala

(Universidade de São Paulo)

Lisa Block de Behar

(Universidad de la República-Montevideo)

Sophia McClennen

(Pennsylvania State University)

Javier Roberto González

(Universidad Católica Argentina)

Guadalupe Arbona

(Universidad Complutense de Madrid)

Maria do Rosário Lupi Bello

(Universidade Aberta-Lisboa)

Martha Barriga Tello

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

## **EDITORA**

Patricia Vilcapuma Vences

## **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**

Manuel Vejarano Ingar

## **DIBUJOS INTERIORES**

Arq. Pedro Nicolás Chávez Prado

© 2011 Universidad Católica Sedes Sapientiae

Canje y correspondencia: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n.,

Urb. Sol de Oro, Lima, Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/533-6234 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <[www.ucss.edu.pe/fondo/fondo\\_presentacion.html](http://www.ucss.edu.pe/fondo/fondo_presentacion.html)>

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier medio sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

# índice

## DICTANDO

### TANTEOS

- El segundo libro: *Cuentos de circunstancias*, de Julio Ramón Ribeyro** 17  
*Antonio González Montes*
- Mário de Andrade visto por Gamaliel Churata** 37  
*Mauro Mamani Macedo*
- Carlos Eduardo Zavaleta, la sutileza del cuento y la violencia** 57  
*Gonzalo Espino Relucé*
- Neorrealismo a la limeña en *Lima, hora cero*.** 69  
**Aproximaciones a la narrativa de Enrique Congrains Martín**  
*Douglas J. Rubio Bautista*
- La ciudad de los subalternos:** 89  
**Paisaje urbano, lenguaje e identidad en *Navajas en el paladar***  
*Roberto Rodríguez-Saona*

<b>La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma</b>	103
<i>Glauconar Yue</i>	
<b>La memoria en <i>País de Jauja</i> de Edgardo Rivera Martínez</b>	113
<i>Rossina Leceta Gobitz</i>	
<b>Juan Ojeda y la crítica literaria</b>	129
<i>Javier Morales Mena</i>	
<b>Efraín Miranda: una poética militante</b>	139
<i>Aymarará de Llano</i>	
<b>APROXIMACIONES</b>	
<b>Una aproximación a los estudios autobiográficos en el Perú</b>	151
<i>Sandra Pinasco Espinosa</i>	
<b>MUNDO RARO</b>	
<b>Cómo y por qué me encontré escribiendo relatos para niños</b>	173
<i>Eduardo Chirinos</i>	
<b>Fotógrafo impertinente</b>	179
<i>Carlos Meneses</i>	

#### OTRA VOZ

- Libro de la manzana o de la muerte de Aristóteles y  
Prólogo de Manfredo, príncipe de Tárento** 185  
*Traducción y comentarios de Julio Picasso Muñoz*

#### DECODIFICANDO

- Entrevista a Ricardo González Vigil** 203  
*Rauf Neme*

#### SIGNOS

- Soy andina: melodía y ritmo de la migración en los Andes*** 217  
*Julio Noriega Bernuy*
- Senso, de L. Visconti*** 233  
*Carlos Gatti*
- Tren bala, de Pablo Guevara*** 247  
*Paulo Peña Puyo*
- En octubre no hay milagros, de Oswaldo Reynoso*** 255  
*Ramón Trujillo Carreño*

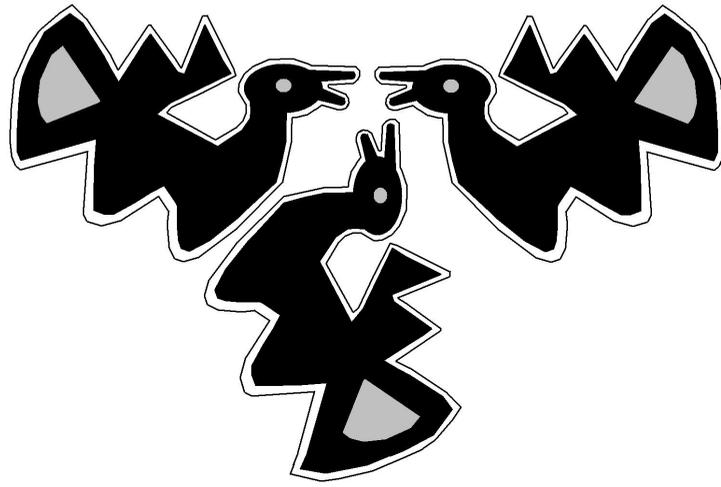
**Una lanza por Martina Vinatea**

*Jorge Wiese*

271

IDENTIDADES

NORMAS DE PUBLICACIÓN



*dictando* **DICTANDO**





**R**evisitar la literatura peruana, además de ser un trabajo arduo, es siempre apasionante porque permite encontrarnos con las diferentes miradas, reformuladoras de la realidad o testigos de esta; miradas que se han ubicado desde afuera o desde adentro para evidenciar inquietud, asombro o rechazo. Cuántas de estas *performances*, de sus lecturas, de sus transformaciones, se quedan conversadas solamente en el aula. Cuántos de nuestros autores se han quedado sin atención.

Entendemos también que sería, pues, una gran empresa abarcar de una vez todas esas maneras y momentos de ver lo propio y lo ajeno; por eso, en esta edición presentaremos a los lectores algunas relecturas que se basan en una reflexión sobre lo novedoso, augurador, prodigioso y dialógico que resulta siempre del ensanchar el campo de estudio de la literatura. Recordamos las palabras de Ricoeur que, en una escala mayor o en una escala menor, no se ven las mismas cosas y cada una tiene sus propias configuraciones e intenciones.<sup>1</sup>

En ese sentido, «es bueno que siempre se realicen revisiones críticas, nuevas antologías, de esa manera se logra rescatar autores que no recibieron atención. Es necesario que cada generación, que cada nuevo grupo relea la tradición literaria para ir afinando errores, lagunas, descuidos».<sup>2</sup> Acertado comentario de Ricardo González Vigil que resume la idea de *Cuadernos Literarios*, que ofrece nuevos redescubrimientos a la obra y pensamiento de varios autores, algunos de los cuales no gozan de amplia difusión.

---

1 Véase, RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 271-281.

2 Véase la entrevista realizada en la sección «Decodificando» de este número.

## DICTANDO

La primera sección, denominada «Tanteos», presenta nueve estudios. El primero de ellos, preparado por Antonio González Montes, explora los pequeños mundos narrativos que creó Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) en sus innumerables cuentos, específicamente los de su segundo libro titulado *Cuentos de circunstancias* (1958). Mediante esta lectura, González Montes nos conduce al reconocimiento de los recursos iniciales del estilo de quien llegaría a convertirse en uno de los principales creadores de mundos verbales imaginarios de la literatura peruana del siglo XX.

Por otro lado, Mauro Mamani Macedo se ocupa de analizar la recepción crítica del escritor puneño Gamaliel Churata (1897-1969) acerca de la poesía del brasileño Mario de Andrade. En su trabajo, primero, precisa el carácter cosmopolita del *Boletín Titikaka*; luego evidencia los vínculos entre el modernismo brasileño y el vanguardismo peruano, y observa también como estos dos escritores desde vertientes y espacios distintos vislumbran un mismo objetivo: reflexionar sobre su realidad y luego producir su literatura.

Por su parte, Gonzalo Espino Relucé, en un estudio sobre la narrativa del recientemente desaparecido Carlos Eduardo Zavaleta, expone el tratamiento al tema de la violencia que ejerce el narrador de la Generación del 50. Evidenciando la sutileza del escritor, Espino se detiene en tres relatos que corresponden a lo que en la actualidad se ha nombrado *narrativa de la guerra interna*, de manera especial en «Perico el heladero», del volumen *Sufrir sin cuidado* (1996).

La influencia del periodismo escrito en la narrativa peruana es revisada por Douglas Rubio Bautista, específicamente, en la obra de Enrique Congrains Martín. El autor del artículo estudia las estrategias de representación que reproducen sin dificultad el proceso mediante el cual el migrante pobre *entraba en la escena* de la ideología criolla. El cuento «Lima, hora cero», afirma Rubio, nos vuelve al submundo de las urbanizaciones clandestinas, asentamientos construidos en los márgenes físicos de la ciudad moderna y habitados por sus sectores socioeconómicos más pobres, desde una perspectiva épica, trágica, propia de la fantasía criolla.

La obra del poeta y escritor Jorge Eslava es analizada por Roberto Rodríguez-Saona, quien aborda la representación del cambio social limeño en *Navajas en el paladar*. El investigador asegura que, aunque se representa una Lima modernizada y modernizante, en la que se hallan las estructuras de la ciudad oficial, adornada muchas veces con la nostálgica visión de una ciudad arcádica colonial; también existe otra ciudad, sumergida y subalterna. En *Navajas en el paladar*, los lugares públicos, el lenguaje de la pandilla y la participación

social constituyen espacios, instrumentos y situaciones en los que los protagonistas tratan de construir, reconstruir o reinventar su sentido de identidad, resistiendo los ataques de la cultura y política hegemónica que los señala como actores de una *otredad* peligrosa.

Por su parte, Glauconar Yue sostiene en «La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma» que la contraposición entre los múltiples narradores, presentes en la producción literaria del autor de *Cuentos malévolos*, deja un espacio de juego para la ambigüedad y la libertad de lectura al abordar temas polémicos que revelan posiciones morales atípicas. Mediante este recurso, sostiene Yue, se balancean las perspectivas «malévolas» con las «aceptables», para que sus relatos resulten chocantes, pero no comprometedores y sobre todo desconcertantes. Asimismo, muchos usos de lo metadieético remiten a efectos de la estética modernista en general, como la desrealización, el cosmopolitismo y la *flânerie*.

En la línea de la recepción literaria, Javier Morales Mena indaga acerca de la obra poética de Juan Ojeda. Para ello, explica brevemente los tres periodos que conforman el horizonte de recepción que reúne inquietudes desde la década de los setenta y que extiende, trama y proyecta reflexiones hasta la actualidad.

Rossina Leceta Gobitz explora, en su artículo, la construcción de la memoria en *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez. La novela, indica Leceta, está erigida sobre los recuerdos del protagonista del verano de 1947; por ello, la memoria se convierte en el mecanismo que permitirá al narrador reelaborar los hechos acontecidos en su vida y en la de quienes lo rodean para darles sentido en el texto.

Por último, Aymar de Llano focaliza su atención en el poemario *Padre sol*, de Efraín Miranda Luján, sobre el que propone el estudio del sujeto como voz plural, polémica y contestataria respecto a un discurso hegemónico.

La sección «Aproximaciones», a cargo de Sandra Pinasco Espinosa, presenta un estudio acerca de la literatura autobiográfica en el Perú. Pinasco afirma que no existe una tradición de escritura autobiográfica, sino textos aislados que se han convertido en una suerte de apéndice en relación con el canon literario. Incluso en el ámbito académico, los estudios autobiográficos, afirma la autora, han sido muy poco trabajados. En este artículo demuestra que sí existen textos para ser analizados y que con ellos se puede generar nueva bibliografía crítica.

En nuestra sección dedicada a la creación, «Mundo raro», el poeta Eduardo Chirinos presenta un ensayo en el que aborda su experiencia como lector y su experiencia como escritor de literatura infantil, asimismo, comenta el proceso de creación del libro

## DICTANDO

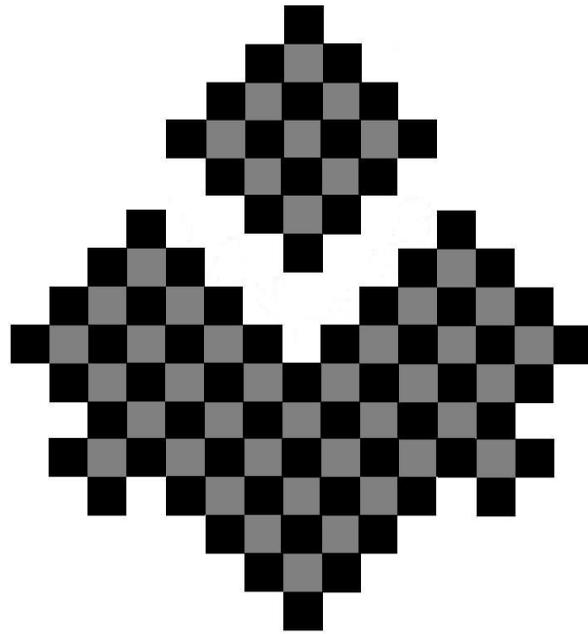
*El koala Guilherme*; mientras que el escritor y periodista Carlos Meneses comparte con nuestro lectores las imágenes de *Fotógrafo impertinente*: nueve microrrelatos inspirados en la propuesta de Dolores Koch, fundadora de los estudios sobre «minificción».

La sección «Otra voz» recibe como invitado al latinista Julio Picasso que nos presenta una nueva traducción: el cuento del *Libro de la manzana* o *De la muerte de Aristóteles*, que fue escrito en Mesopotamia durante el s. IX. Se trata de la primera traducción al español y, además, completa, de la versión latina de Manfredo.

La entrevista en la sección «Decodificando» tiene como interlocutor al crítico literario Ricardo González Vigil, quien dialogó con *Cuadernos Literarios* sobre el panorama de la crítica literaria en el Perú, los aportes de la reciente teoría dentro de los estudios literarios y los escritores que se hallan al margen del canon.

En la sección «Signos», se reúnen comentarios y reseñas acerca de cine y literatura. Los estudiosos Julio Noriega, Carlos Gatti, Paulo Peña y Jorge Wiese comparten con nosotros sus experiencias lectoras acerca de la obra de Luchino Visconti, Pablo Guevara, Oswaldo Reynoso y Martina Vinatea.

Finalmente, agradecemos a todos aquellos que colaboraron para que esta revista se realice: Yrma García, Manuel Vejarano Ingar, Pedro Chávez Prado, Jorge Trujillo y Miguel Malpartida.



*tanteos* **TANTEOS**





# El segundo libro: *Cuentos de circunstancias* de Julio Ramón Ribeyro

Antonio González Montes

## Resumen

En este artículo el autor realiza un análisis de los pequeños mundos narrativos que creó Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) en sus innumerables cuentos, específicamente de su segundo libro titulado *Cuentos de circunstancias* (1958). Mediante esta lectura se reconocerá los recursos iniciales del estilo de quien llegaría a convertirse en uno de los principales creadores de mundos verbales imaginarios de la literatura narrativa peruana del siglo XX.

**Palabras clave:** Ribeyro, mundos narrativos, literatura peruana

## Abstract:

In this article, the author develops an analysis of the small narrative worlds created by Julio Ramon Ribeyro (1929 – 1994) in his innumerable stories, specifically in his second book entitled *Stories of Circumstances* (*Cuentos de circunstancias*, 1958). By reading this story we will identify the initial style resources of someone who would become one of the principal creators of imaginary verbal worlds of the Peruvian narrative literature in the twentieth century.

**Key words:** Ribeyro, narrative worlds, Peruvian literature

El segundo libro de relatos que publicó Julio Ramón Ribeyro se denomina *Cuentos de circunstancias* y está constituido por doce textos, dos más que los del primer volumen de 1955. Si comparamos la edición original con la de los cuentos completos que empleamos en esta investigación y en la que se reproduce el conjunto de las piezas narrativas que integran

el volumen, descubrimos algunas pequeñas diferencias que pasamos a señalar. En primer lugar, la obra de 1958<sup>1</sup> reúne un total de diez cuentos, mientras que la de 1994 nos entrega doce. Los que se incorporan en esta última son «El libro en blanco» y «La molicie». En segundo lugar, en cuanto al orden en que aparecen los textos se notan algunas variaciones, la principal de las cuales es que los dos relatos incorporados en la edición de 1994 aparecen después de «Doblaje» y antes de «La botella de chicha». Igualmente, en la edición príncipe, el penúltimo es «El tonel de aceite» y el último, «Los merengues»; en cambio, en la más reciente, este último es el penúltimo y aquél, el último. En tercer lugar, el volumen de los cuentos completos ofrece al final de cada texto la fecha de escritura de este; ello nos permite comprobar que «El libro en blanco» se escribió en 1993 en París, es decir, treinta y cinco años después de la aparición del segundo libro del autor; a su vez, «La molicie» nació en Madrid en 1953 y, por lo tanto, pudo haber aparecido en la edición de 1958, pero no ocurrió así.

Antes de ingresar al análisis de cada uno de los relatos, cabe realizar algunas observaciones más. La primera es que *Cuentos de circunstancias* carece de prólogo, y por tanto el lector ingresa de frente al mundo que nos propone Ribeyro en sus ficciones, sin ninguna advertencia o apreciación que haya que tomar en cuenta. Por otra parte, todos los textos de *Los gallinazos sin plumas* (1955) presentan una uniformidad y homogeneidad en cuanto a la elección de un narrador heterodiegético y omnisciente que emplea siempre la tercera persona y recrea una realidad cuyas características señala el autor en el prólogo. En cambio, en *Cuentos de circunstancias* (1958), el narrador es, en unos textos, un autodiegético (Cf. Reis y Lopes 1995: 158), que utiliza la primera persona, y en otros, un heterodiegético (1995: 160) que cuenta en tercera persona. También se constata la existencia del homodiegético (1995: 161), es decir, el narrador testigo en primera persona.

En cuanto a lo que Mario Vargas Llosa denomina el nivel de realidad (1997:107) presente en los textos del primero y del segundo libro de Julio Ramón Ribeyro, es destacable la diferencia entre el realismo o neorealismo que caracteriza a todos los cuentos de *Los gallinazos sin plumas* (1955) y la alternancia entre el realismo y la fantasía<sup>2</sup> que es posible

1 Nos referimos a Julio Ramón Ribeyro. *Cuentos de circunstancias*. Lima: Editorial Nuevos Rumbos, 1958, 96 pp. Esta edición contiene los siguientes cuentos: «La insignia», «El banquete», «Doblaje», «La botella de chicha», «Explicaciones a un cabo de servicio», «Página de un diario», «Los eucaliptos», «Scorpio», «El tonel de aceite», «Los merengues».

2 Al hablar de su producción fantástica, Ribeyro dice: «En realidad no estoy muy seguro de haber escrito

descubrir en los doce textos que forman parte de *Cuentos de circunstancias* (1958). Las razones de esta diferencia no obedecen a una posible evolución que habría experimentado el escritor en el breve lapso de tres años, sino al hecho de que el volumen de 1955 supuso una selección de un punto de vista realista o neorrealista, lo que llevó a que en esta obra se dejara de lado todo aquel texto que no coincidiera con la propuesta estético-ideológica que en ese momento sostenía el autor.

Y dicha evidencia, que está expuesta en el prólogo del primer libro, se reafirma si se revisa las fechas de escritura de cada texto, que se consignan en la edición de los cuentos completos. En efecto, comprobamos que los ocho relatos de *Los gallinazos sin plumas* se escribieron en el lapso de dos años (de 1953 a 1954) y todos ellos en Europa (siete en París y uno en Madrid). Las ficciones que se incluyeron en *Cuentos de circunstancias* se pergeñaron unos en Lima, otros en Europa, y algunas son más antiguas que las que se escogieron para el volumen de 1955; lo cual quiere decir que el criterio del autor no respondía a lo cronológico, sino a lo temático, y esta preferencia tenía que ver con sus opciones en tanto escritor peruano de la década del 50.

### **El narrador realista heterodiegético**

Como el libro de 1958 es más abierto que el primero de 1955, tanto en el nivel de realidad al que alude como en el tipo de narrador empleado, el lector puede intentar una suerte de caracterización del volumen tomando en cuenta los dos criterios que acaban de mencionarse (subrayados con negrita).

Este punto de vista nos permitirá apreciar las relaciones de semejanza y de diferencia que hay entre el primer y el segundo libro de cuentos de Ribeyro. Así, comprobamos que en *Cuentos de circunstancias* nos volvemos a encontrar con un narrador realista heterodiegético que está presente en cuatro textos, lo cual constituye un 40% del total de relatos, si consideramos la edición príncipe de 1958 (con 10 ficciones), y 30%, si nos guiamos por el volumen de los cuentos completos de 1994 (con 12). En ambos casos, este grupo posee una cierta representatividad nada desdeñable como veremos al acercarnos a ellos.

---

cuentos fantásticos. Entiendo por cuento fantástico un cuento que es puro producto de la imaginación, en el cual las referencias a la realidad son escasas. En cambio, mis cuentos que son considerados fantásticos están apoyados siempre en hechos reales que he conocido o vivido, pero en los cuales hay siempre un momento en que la historia se dispara un poco hacia lo insólito o inesperado. No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito». En «El asedio de la fama». Entrevista de Mito Tumi (Cf. Ribeyro 1998:293).

Pertenecen a este conjunto: «El banquete», «Scorpio», «Los merengues», «El tonel de aceite». Todos ellos son pasibles de ser considerados como realistas, aunque como se verificará, el realismo de estos textos difiere en varios aspectos del de 1955. Un primer aspecto, por ejemplo, es que de los cuatro relatos, tres se desarrollan en el mundo urbano (que podría ser Lima), pero dicho mundo no es exclusivamente el de la marginalidad; por el contrario, predominan aquellos en los que el ambiente corresponde al universo de la clase media más o menos acomodada (dos relatos), y solo uno de ellos («Los merengues») muestra espacios equiparables a los que aparecen en el libro de 1955.

Por otro lado, en uno de los relatos («El tonel de aceite») la historia transcurre en el mundo rural y con los indicios que ofrece el texto cabe plantear que estamos en un espacio andino o próximo a este. Desde esta perspectiva el citado texto sería uno de los primeros en los que Ribeyro se aventura a recrear narrativamente un mundo que en tanto ser humano y escritor no le es tan familiar como el de Lima. Ello no impidió que en un buen número de relatos, el autor plasme historias desarrolladas en el ámbito de la región de la Sierra (urbana o rural).<sup>3</sup>

En cuanto al tipo de realismo que predomina en los textos, cabe resaltar el propósito del escritor de recrear cada una de las historias con un máximo de verosimilitud, de modo que permitan al lector hacerse una idea aproximada del mundo al que se refieren. Y como hemos indicado, aunque no hay denominaciones sobre los lugares en que ocurren los hechos, si se sugiere que corresponden a espacios de la ciudad de Lima.

Por ejemplo, en «El banquete» (cf. González Montes 2005: 99-103), toda la historia transcurre en ciertos ambientes de la ciudad capital y de manera especial, los sucesos se concentran en la residencia del protagonista, cuyo nombre tiene un matiz irónico: Fernando Pasamano. Este personaje, que ha alcanzado una situación económica bastante holgada, es de origen provinciano y tiene lazos de parentesco no muy cercanos con el Presidente de la República de la época en que ocurren los hechos.

Fernando Pasamano planea aprovechar el vínculo familiar con el fin de incrementar su fortuna y mejorar su status social y para ello decide organizar un banquete en su residencia e invitar al Presidente. Su idea consiste en pedirle a este que lo mande de embajador a algún

3 En su libro *Tres historias sublevantes* (1964) incluyó un relato por cada una de las tres regiones geográficas que tiene el Perú. El que corresponde a la Sierra es «El chaco».

país europeo y que autorice la construcción de una vía férrea que pase cerca de una de las haciendas del anfitrión.

La organización del banquete representa para Pasamano el desembolso de una gran cantidad de dinero, pero él considera que este fuerte egreso es una inversión razonable pues si el Presidente accede a una de sus peticiones podrá recuperar con creces lo que ha gastado. En efecto, luego de los costosos y detallados preparativos, el banquete se realiza y el anfitrión consigue hacer la petición a su encumbrado pariente, y este le manifiesta que le concederá lo que ha solicitado. Pero el desenlace es funesto para Pasamano pues al día siguiente de la comilona presidencial, el mandatario sufre un golpe de estado que frustra totalmente las esperanzas del anfitrión.

En este relato el narrador muestra una mirada crítica e irónica sobre el personaje, y a través de la historia que este protagoniza se permite cuestionar la actitud oportunista y arribista del mismo, que quiere obtener ventajas valiéndose no de su trabajo sino de sus vínculos familiares con quien detenta el poder. A propósito del poder, «El banquete» debe ser uno de los primeros relatos en los que Ribeyro desarrolla el tema de la política, vinculada a un tópico que retomará más adelante en su novela *Cambio de guardia* (1975), publicada en plena época del gobierno militar de Velasco Alvarado.

Nos referimos al tópico del golpe militar como rasgo característico de la política peruana durante gran parte del siglo XX. De modo que su utilización en «El banquete» es perfectamente verosímil en nuestro contexto, y de paso constituye una sanción tanto para el presidente que acepta conceder favores por razones familiares, como para el pariente que considera que el Estado debe estar al servicio de los intereses particulares de los allegados al poder.

Otro relato que también se recrea desde la perspectiva de un narrador heterodiegético en tercera persona, es «Scorpio» (Cf. Gonzáles Montes 2005: 144-148), que enfrenta a dos adolescentes que son hermanos y ambos aficionados a la captura y posesión de pequeños y peligrosos animales (arañas y escorpiones). Precisamente, el cuento mencionado alude a que los dos han peleado por la posesión de un escorpión, capturado por Ramón, el hermano menor, y arrebatado a este por Tobías, el hermano mayor. A partir de esta situación de desventaja para Ramón, el narrador omnisciente sigue a este en sus planes para vengarse de la desposesión del escorpión que ha sufrido a manos de su hermano.

El relato no tiene el propósito de ilustrar un conflicto de naturaleza social, sino el de mostrar los enfrentamientos que se producen entre personajes que son de una misma

familia, pero que por razones de edad o de temperamento luchan entre sí para afirmar su personalidad o su ego, en un mundo donde las relaciones se basan en el conflicto físico o psicológico permanente. Por esa razón, «Scorpio» es un relato realista y verosímil pues presenta una situación que suele darse entre hermanos, en especial cuando están en la etapa de la adolescencia. Desde el punto de vista social, los personajes no son marginales ni pobres; pertenecen a una clase media de moderados recursos.

«Los merengues» (Cf. Gonzáles Montes 2005: 148-152) también es contado por un narrador de características similares al de «Scorpio» y el protagonista, asimismo, es un niño, en este caso de extracción popular,<sup>4</sup> que vive en el barrio miraflorentino de Santa Cruz, donde conviven familias que pertenecen a estratos diferentes. El niño, que tiene el sobrenombre de «Perico», no se enfrenta a otros niños sino al mundo adulto. Y ello ocurre porque desea comprar en una pastelería cercana a su casa unos dulces denominados «merengues», por los que siente especial predilección.

Para poder realizar la adquisición de sus dulces favoritos, «Perico» comete un pequeño «delito»: sustrae parte del dinero que su madre guarda en un lugar de la cocina. Aprovechando que esta ha salido al trabajo, el niño consuma el pequeño hurto y luego se dirige a la pastelería para realizar la compra de la golosina con la cual ha soñado muchas veces. Lo singular es que llega hasta el lugar y solicita al vendedor que le proporcione los merengues a cambio del dinero que muestra en sus manos.

Pero el vendedor considerando que los veinte soles son una suma exagerada para adquirir merengues le niega a Perico el derecho de convertirse en comprador y lo conmina a abandonar la tienda. El frustrado niño tiene que abandonar la tienda y su venganza consiste en tirar las monedas una a una y soñar con un tiempo futuro en el que pueda comprar lo que se le antoje.

En este relato, además de la anécdota de la frustrada compra de los merengues, el narrador incluye algunos elementos que permiten apreciar el nivel socio-económico al que pertenece Perico. Este personaje es de extracción popular, como hemos señalado, y en ese sentido se parece en alguna medida a los niños que aparecen en «Los gallinazos sin plumas». Y con respecto a la sustracción del dinero que realiza «Perico», no hay de parte del narrador una censura, sino una mirada irónica y comprensible.

---

<sup>4</sup> Sobre la presencia de niños y adolescentes en los relatos de Ribeyro, se puede consultar un interesante artículo del escritor peruano Jorge Eslava (1993: 32).

En el relato «El tonel de aceite» vuelve a enseñorearse la figura de un narrador heterodiegético en tercera persona, que conduce el desarrollo de la historia con total dominio de los sucesos, espacios y personajes. Estamos ante un típico cuento “fragmento” que muestra un momento crucial en la vida de un número breve de personajes y que se resuelve a través de una autosanción a aquél que ha perpetrado un delito mayor: el asesinato de un hombre por motivos sentimentales.

Quien ha cometido homicidio es Pascual, y en su afán de escapar a la justicia ha huido del lugar del crimen y se ha refugiado en la casa de su tía Dorotea, una mujer ya mayor, de rasgos indígenas y que vive en una zona semirural. El relato nos muestra a Pascual en casa de su tía, y los dos momentos extremos de su situación se pueden definir con dos adjetivos: escondido y ahogado. Lo que implica pasar de la vida a la muerte, y por tanto significa un final catastrófico para el protagonista.

Y ello ha ocurrido porque los policías llegan hasta el lugar donde está escondido Pascual; pero antes de que toquen la puerta, dialoguen con Dorotea y esta los autorice a entrar en la casa y verificar si está o no el homicida (la mujer dice que no lo ha visto), ella le ha ordenado a Pascual que se introduzca en un gran tonel de aceite que se ubica cerca de la puerta. El perseguido obedeció y por ello cuando los policías ingresan y lo buscan no lo encuentran pues Pascual está dentro del tonel. Incluso uno de ellos golpea al recipiente y anuncia que volverá para que Dorotea le obsequie aceite.

Después de que los policías se marchan, el ambiente de la casa queda en paz y sin la tensión y el suspenso que generaron la presencia de los perseguidores, pero Pascual se ha ahogado con el aceite y ha muerto, según lo sugiere el narrador y con esta insinuación concluye el relato. No puede decirse que hay una moraleja o un propósito didáctico en la historia. Lo que se quiere contar es una anécdota donde están presentes, como se ha señalado, el suspenso y la tensión, por el enfrentamiento entre alguien que se ha puesto al margen de la ley (ha asesinado a un hombre) y unos policías que lo persiguen en nombre de la ley. Y con ello, el escritor muestra un aspecto de la realidad desde un punto de vista realista y equilibrado, aunque haya de por medio dos muertes: la del asesinado y la del propio homicida.

### **El narrador realista autodiegético**

**B**ajo esta denominación agrupamos a aquellos relatos que tienen como narrador a una voz en primera persona, que además ha participado en el desarrollo de la historia en

calidad de protagonista o de personaje importante; por ello se le llama narrador personaje y en la terminología narratológica se le identifica como el autodiegético, porque cuenta algo acerca de sí mismo (Cf. Reis y Lopes 1995: 158).

Como el narrador es un personaje que se asemeja en parte significativa al Julio Ramón real en la época de su adolescencia o juventud, según las versiones biográficas o autobiográficas que manejan los lectores o críticos, algunos de estos últimos llaman a estos relatos autobiográficos, por su relación con pasajes de la vida real del ser humano que concibió los cuentos, pero esto siempre es relativo (Cf. Reis y Lopes 1995: 158). Aun cuando estos relatos se basaran o tuvieran como materia prima experiencias que vivió el escritor real, lo pertinente desde el punto de vista del análisis literario es la ficcionalización llevada a cabo y el producto final, su capacidad de persuasión, su trascendencia, como sin duda ocurre con los textos creados por Ribeyro.

Son, pues, relatos de este tipo: «La molicie», «La botella de chicha», «Explicaciones a un cabo de servicio», «Página de un diario» y «Los eucaliptos».<sup>5</sup> De estos cinco, tres tienen como protagonistas a personajes que evocan a la figura del propio escritor en su calidad de vecino de la ciudad de Lima en la que vivió desde su nacimiento hasta la década del 50 en que comienza su etapa de viajero. Por ello en «La botella de chicha», «Página de un diario» y «Los eucaliptos», las historias se basan en la evocación de sucesos vividos en la época de la adolescencia y de la juventud del protagonista.

Lo peculiar de «Página de un diario» (Cf. González Montes 2005: 135) es que el narrador recuerda con pesadumbre el día en que murió su padre y todo lo que ello implicó en ese terrible momento y en su futura vida. Estamos frente a un cuento fragmento, pues los hechos transcurren entre el momento del deceso y unas horas del día siguiente. El protagonista rememora lo difícil que fue para él tomar conciencia de que su padre ya no era una persona sino una cosa, a la que podía mirar como tal en el ataúd.

Pero el relato muestra también el modo en que el joven deudo superó el trauma de la pérdida de su padre a una edad tan temprana. Ello ocurrió cuando el protagonista recorriendo la casa<sup>6</sup> en esas horas de dolor y soledad, llegó hasta la habitación donde estaba

5 Véase el análisis que hacemos de cada uno de ellos en nuestro ya citado estudio (Cf. González Montes 2005: 120 y sgts.).

6 Dice Minardi Giovanna que «En “Página de un diario” [...] domina el espacio de la casa como cuna de nuestra existencia» (2002: 101). Pero también puede ser el lugar donde concluye la vida, como se observa en el relato.

el escritorio de su padre. Se acercó hasta el mueble y ubicó allí el lapicero de pluma fuente que utilizaba su progenitor y que era el símbolo de su autoridad.

Identificado el objeto predilecto, el narrador se lo apropia material y simbólicamente y piensa que puede llevarlo consigo, pues «¡hasta tenía grabadas las mismas iniciales!». El proceso de apropiación se consuma cuando con dicha pluma fuente traza su nombre, «que era también el nombre de mi padre». <sup>7</sup> Y esa experiencia lo lleva a comprender que su padre no había muerto, «que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación». Y se verifica, también, en la mente del huérfano el nacer de un sentimiento de identificación: «Pero si yo soy mi padre» (Cf. González Montes 2005: 136).

El relato «Los eucaliptos» es otro notable texto evocativo sobre sucesos vividos por el narrador en el distrito limeño de Miraflores, entrañable mundo asociado a la adolescencia y que es recreado desde una distancia temporal de 20 años (tiempo de la escritura). Como lo hemos analizado exhaustivamente (Cf. González Montes 2005: 138 y sgts) remitimos a esas páginas y solo queremos puntualizar que este cuento está vinculado al proceso de modernización urbana que sufre el barrio en que vive el protagonista. Este rápido e irreversible proceso de cambios trae consigo la desaparición de todos aquellos elementos que eran parte del entorno tradicional en que discurría la vida apacible del narrador y de sus amigos. Entre esos elementos arrasados por el progreso están los eucaliptos que daban sombra y acompañaban a los jóvenes. <sup>8</sup>

Cierra el trío de relatos evocativos del mundo de la adolescencia en el contexto miraflorentino, el cuento «La botella de chicha», también uno de los clásicos del maestro Julio Ramón. El narrador recrea una curiosa anécdota, no exenta de humor, que le ocurrió en su época de universitario, cuando urgido por la necesidad de contar con algo de dinero y descartar la opción de pedirselo a alguien de su familia, decidió extraer de la despensa de su casa una botella de chicha que se guardaba para una ocasión especial.

A partir de esa situación inicial de insolvencia económica del protagonista se van generando otras como producto del azar y conducen a un desarrollo y desenlace contrarios a los propósitos específicos de aquél, pues no consigue el dinero que necesita y la famosa chicha es reemplazada por un vinagre desagradable, pero pese a ello, los miembros de la

---

7 Sobre la importancia del tema del nombre en la narrativa de César Vallejo, véase nuestro artículo «La narrativa de Vallejo» (González Vigil, ed. 1993: 241 y sgts).

8 Este texto ha sido estudiado por distinguidos especialistas en la cuentística de Ribeyro: MINARDI 2002: 102 y ELMORE 2002: 66.

familia la beben creyendo que es la bebida auténtica, y, en cambio, esta última es echada al piso por el padre del protagonista, quien es víctima de un proceso de sugestión que el relato muestra de modo admirable.<sup>9</sup>

En cuanto a los relatos «La molicie» y «Explicaciones a un cabo de servicios», pese a estar contruidos por un narrador autodiegético presentan algunas características de contenido o de técnica narrativa que es pertinente destacar para comprobar que aunque Ribeyro no es proclive a grandes cambios en su oficio de cuentista, sí introduce algunos pocos que son indicios del camino que seguirá en sus siguientes libros.

Por ejemplo, «La molicie» no es novedoso en cuanto al tipo de narrador, pero sí lo es respecto del manejo de la atmósfera y del espacio en que ocurren los insólitos sucesos. La acción gira alrededor del curioso enfrentamiento de dos personajes, uno de los cuales es el narrador, contra la fuerza de la naturaleza, identificada con el calor que produce en los dos jóvenes un adormecimiento de sus facultades vitales y los condena a una inacción casi total. Como vemos, la historia no es muy nítida y los personajes son difusos, a lo sumo se sabe que son estudiantes cuyas escasas energías se agotan en esa lucha impersonal contra un enemigo cósmico como es la época de canícula en el verano. Tampoco está identificada el lugar en que los jóvenes soportan el asedio ambiental, pero por los indicios presentes podría decirse que están en una ciudad europea en su temporada veraniega.<sup>10</sup>

En cuanto a «Explicaciones a un cabo de servicio», la novedad está en el sistema narrativo empleado: el narrador, protagonista de los sucesos, no da cuenta de estos a un narratario impersonal y que está fuera del relato en calidad de lector, sino que se dirige a alguien que también está en el mismo nivel de realidad que el narrador: es el policía que lleva detenido y rumbo a la comisaría a Pablo Saldaña, por haber cometido una falta, y mientras cumple su labor de custodio del orden escucha la versión de los hechos que le proporciona Pablo, con el objeto de alegar su inocencia y evitar una futura sanción.

El policía se limita a escuchar el discurso exculpatorio del detenido y no le responde con ninguna palabra, pero conduce con firmeza a Pablo hasta la comisaría y es durante este recorrido que los lectores «escuchamos» también el relato de lo que ha ocurrido: Pablo fue detenido por no haber podido pagar una deuda por los consumos que efectuó en compañía de su amigo Simón Barriga en un restaurante del distrito limeño de Lince. A esta técnica de

---

9 Véase GONZÁLEZ MONTES 2005: 124 y sgts. Santiago López ha hecho un análisis desde el punto de vista semiótico (1991: 149).

10 Para mayor información véase GONZÁLEZ MONTES 2005: 120 y sgts.

contar, nosotros la hemos denominado: «el narrador en 1.<sup>a</sup> y en 2.<sup>a</sup> persona», pues tiene de ambas (Cf. González Montes 2007: 19): el narrador refiere hechos en los que ha participado como personaje, pero además identifica al receptor y como prueba de ello se dirige a él usando el «tú» o el «usted», y queda claro que este interlocutor no es el narrador que se habla a sí mismo, sino alguien diferente y que también es personaje, como ocurre en este relato, donde es el policía el que acompaña a Pablo Saldaña (Cf. González Montes 2005: 129 y sgts.)

### **El narrador fantástico y cosmopolita, autodiegético**

Con el mismo tipo de narrador que hemos visto en los relatos comentados, Ribeyro agrega a su universo cuentístico una nueva dimensión: la del cuento fantástico y cosmopolita a la vez. Ejemplo de ello son «La Insignia», «Doblaje» y «El libro en blanco», pues en cada uno de ellos, un narrador protagonista o coprotagonista nos cuenta sucesos que de una u otra manera pueden ser tipificados como fantásticos y a la vez las acciones se desarrollan en espacios urbanos no identificados o ubicados en ciudades europeas o de otros continentes. En cuanto a la presencia de la fantasía en los relatos del autor, habría que recordar lo que decía este a propósito de su producción no realista: «No es el cuento fantástico típico, se trata de un cuento realista que patina o se desliza de pronto en otra dimensión, la dimensión de lo insólito».<sup>11</sup>

Para comprender la significación profunda de «La insignia» habría que tomar en cuenta dos conceptos: el azar y el absurdo, pues mediante ellos se hace presente lo fantástico, aunque habría que precisar que ambos son también parte de la realidad. En cuanto al azar<sup>12</sup> es este el que determina que el narrador se encuentre en su camino con «una insignia», se la guarde en el bolsillo y que luego de haberse olvidado de ella la reencuentre y decida lucirla como parte de su atuendo.

A partir de este momento interviene el absurdo,<sup>13</sup> pues por el solo hecho de lucir dicha insignia, el narrador vive una serie de situaciones insólitas, la primera de las cuales es el ser reconocido como parte de una organización misteriosa a la que ingresa y en la que

11 Véase RIBEYRO 1998: 293, nota 22.

12 El Diccionario de la Lengua Española (2001: t 2, 177) define el azar como 'casualidad, caso fortuito'.

13 El DRAE (2001: t 1, 10) define *absurdo* como 'contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido', 'extravagante, irregular', 'chocante, contradictorio'.

«hace carrera» y la última es la de haber sido designado presidente de dicha institución, aunque nunca haya llegado, en los diez años que está en ella, a comprender qué es y a qué se dedica, pese a lo cual acepta todos los ritos que se realizan allí y cumplió con todas las tareas extravagantes que le asignaron.

Sin duda, la creación de una atmósfera de lo absurdo en «La insignia» no es algo gratuito ni puramente lúdico. Además de responder a una de las corrientes estéticas que existían en el cuento peruano de la década del 50 (Cf. González Vigil 1991: 487 y 1942-1958), hay en este relato una crítica a la ausencia de sentido social, cultural o histórico en la sociedad contemporánea, en la cual los signos han llegado a cobrar una gran importancia, aunque en sí mismos carezcan de un sentido profundo o trascendente para el ser humano. Además los sucesos se realizan en una ciudad no identificada y ello contribuye a darle al relato un aire de cosmopolitismo que es un rasgo relativamente novedoso en la producción cuentística de Ribeyro de esos años (Cf. González Montes 2005: 93 y sgts.).

«Doblaje» es otro relato que enriquece el universo narrativo del autor, pues plantea con más audacia y originalidad la presencia de lo fantástico en la realidad. La anécdota, en este caso, no se desencadena a partir del azar, sino como corolario de cierta idea que el narrador enuncia con énfasis, y que en sí misma es un reto. Según dicha idea: «Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario».

Como hemos realizado un análisis exhaustivo del relato al cual remitimos (Cf. González Montes 103 y sgts.) en estas líneas examinaremos el sentido de la afirmación antes transcrita para destacar su carácter de hipótesis sugestiva que el relato se encarga de comprobar de modo verosímil y convincente para el lector. Lo primero que habría que destacar es que este enunciado no es una verdad científica sino un «saber» propio del esoterismo, como lo reconoce el narrador de «Doblaje». Y el esoterismo se refiere a un «conjunto de conocimientos, enseñanzas, prácticas o ritos de una corriente religiosa o filosófica, que son secretos, incomprensible o de difícil acceso y que se transmiten únicamente a una minoría selecta denominada iniciados, por lo que no son conocidos por los profanos».<sup>14</sup>

En cuanto a la primera parte de la frase esotérica, la que asevera que «todos tenemos un doble», ella ha devenido en un creencia aceptada no solo en el ámbito de lo esotérico sino en el mundo de la realidad común, pues todos participan de su certeza y su significación

---

<sup>14</sup> Cf. *Wikipedia*. Enciclopedia libre. Consultada el 17 de enero de 2009.

alude al parecido físico existente entre, por lo menos, dos personas. Como la palabra «doble» posee muchas acepciones, recurriremos a un término equivalente pero de uso restringido, que da una idea del contenido específico que queremos establecer. Dicho término es «sosías» y con él nos referimos a «una persona que tiene parecido con otra hasta el punto de poder ser confundida con ella» (DRAE 2001: t. 9, 1423).<sup>15</sup>

El aspecto espacial también es relevante porque un sosías, según lo que se cree, nunca vive cerca del suyo, sino exactamente en el lugar opuesto al que habita el primero, porque eso es lo que significa las antípodas.<sup>16</sup> A su vez, la segunda oración establece un rasgo que dificultaría el que un sosías puede conocer directamente o en persona al suyo, pues como se señala: «los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario»; lo que no impediría que otra persona sí pudiera conocer a ambos sosías y dar fe de ello. Por otro lado, con los avances tecnológicos, en especial la vía satélite y la televisión, sí sería posible que los dos dobles se vean a través de la pantalla televisiva, aunque nunca puedan estar el uno cerca del otro, por lo que establece el principio.

Todos estos supuestos funcionan como una suerte de verosímil del texto y Ribeyro los respeta escrupulosamente y convierte a estas leyes especiales en elementos constitutivos de la lógica de «Doblaje» en tanto relato fantástico, con las características propias de su peculiar estética.<sup>17</sup> El resultado es un logrado texto que persuade al lector y lo deja con una inquietud respecto de esta curiosa historia que, como hemos dicho, es una comprobación convincente de aquello que se enuncia en el principio esotérico elegido por el narrador para someterlo a una demostración narrativa.

Pero «Doblaje» no solo es importante porque muestra la competencia de Ribeyro para elaborar un relato fantástico, sino porque introduce ejes temáticos nuevos que

---

15 En un blog encontramos una definición escrita en una norma coloquial: “es una persona que se parece extraordinariamente a ti, sin ser tu pariente consanguíneo. Tanto se parece, que hasta puede pasar por tu hermano o por ti mismo”. En *Martini Doble*. El blog. <<http://martinidoble.com>>. Consultado el 17 de enero de 2009.

16 Antípoda o antípodas «es el lugar de la superficie terrestre diametralmente opuesto a otro lado, es decir, el más alejado. Según la RAE, un antípoda es aquel habitante del globo terrestre que, respecto a otro, mora en un lugar diametralmente opuesto». *Wikipedia*. La enciclopedia libre, consultada el 17 de enero de 2009.

17 Siempre resulta difícil definir qué es un relato fantástico, porque además existe una variedad dentro de ellos. Por ejemplo, Ribeyro practica un tipo de fantasía muy sutil, parecida al de autores como Borges y Cortázar. A propósito de ello véase un trabajo de Alejandro Danino en el que analiza tres textos fantásticos: «Borges y yo», de Jorge Luis Borges; «Continuidad de los parques» y «Casa tomada», de Julio Cortázar (Consultado en línea el 17 de enero de 2009).

adquirirán una mayor relevancia en los libros que publicará el autor en los años posteriores a sus dos primeros volúmenes de la década del 50, que son los que hemos considerado en esta aproximación a su arte narrativo. Uno de estos temas es, por ejemplo, el del espacio cosmopolita en que se desarrollan los hechos (Londres y Sydney), y el personaje también participa de este rasgo. Además, el motivo del viaje también es novedoso porque hasta antes de este relato, los personajes se mueven en espacios cerrados y únicos (una habitación) o hacen viajes muy breves. En cambio en «Doblaje», el narrador viaja desde Londres hasta Sydney y de aquí retorna a Londres; a su vez, su sosia vuela desde Sydney hasta Londres y luego regresa a Sydney, en cumplimiento del movimiento contrario que realizan los dobles; pero no impide mostrar elementos de aquellos lugares que los personajes recorren.

Por último, habría que indicar que los protagonistas de los relatos fantásticos ya no viven solo experiencias ligadas a la lucha por la supervivencia ni pertenecen a sectores sociales muy desfavorecidos económicamente. Por el contrario, estos seres se ubican en los sectores medios y su relativa solvencia material les permite dedicarse a actividades intelectuales (el esoterismo) o efectuar viajes a lugares del extranjero.

Un último ejemplo de un relato con estas y algunas otras características afines es «El libro en blanco». Pero como hemos indicado, este texto no formó parte de la edición original del libro de 1958, sino que se incorporó en la edición de *Cuentos completos* de 1994, pues Ribeyro consigna al final del cuento el año 1993 como su fecha de escritura.

Por su temática se vincula al tema central de nuestra tesis, pues el protagonista es un escritor que vive una curiosa experiencia vinculada al libro como objeto, pero hay que recordar que su aparición es posterior a la data de la primera edición de *Solo para fumadores*, el libro en el que el tema de lo literario asume un protagonismo peculiar, que es lo que examinamos en estas páginas.

También lo hemos analizado con detalle en un trabajo nuestro ya citado (Cf. González Montes 2005: 110 y sgts.); por ello, solo incluiremos algunas de las ideas pertinentes para destacar su calidad. En cuanto al espacio que sirve de escenario al desarrollo de los sucesos, cabe subrayar que Ribeyro eligió París, ciudad muy importante en su vida real y en su obra narrativa, como lo atestiguan su Diario personal (*La tentación del fracaso*) y los varios cuentos ambientados en la Ciudad Luz, incluidos en algunos de los libros que el autor dio a la publicidad a partir de la década del 70.<sup>18</sup> De otro lado, es comparable a «La insignia» porque,

---

18 Varios de los cuentos de su libro *Los cautivos* (1972) tienen como escenario la ciudad de París; entre ellos:

en ambos textos, las extrañas acciones que viven los protagonistas se desencadenan desde el momento en que aquellos entran en posesión de sendos objetos: una insignia y un libro. La diferencia radicaría en que el primer objeto es encontrado por el narrador de modo casual y pasa a ser de su propiedad por su propia decisión. En cambio, el libro llega a manos del otro narrador gracias al obsequio que le hace una amiga en reconocimiento a la condición de escritor del protagonista.

Este emplea el recurso de la transferencia constante de propiedad del objeto para llegar a probar, a través de los hechos, el poder maléfico que ostenta el libro. Pero este poder es mostrado de modo muy especial, pues a partir del momento en que dicho objeto deja de ser de Francesca y pasa a manos de su amigo el escritor, este señala que en el lapso en que ha sido propietario del libro (un año), su situación laboral y sentimental ha desmejorado mucho; como también había ocurrido antes con Francesca cuando esta guardaba en uno de sus estantes el libro de marras. En cambio, después de haberlo regalado su situación mejora.

Por circunstancias que el relato detalla observamos que el objeto deja de pertenecer al escritor innominado y pasa a ser propiedad de otro escritor, amigo del primero, y cuyo nombre es Álvaro Chocano. Este también sufre lo que antes habían padecido la primera y el segundo propietario, es decir, el que cuenta esta curiosa historia; incluso Álvaro después de caer enfermo, agravó y murió. Después de este suceso, Francesca y el narrador se reencontraron y constataron que ambos pasaban por un buen momento, en especial en lo sentimental y hasta bromearon con la posibilidad de celebrar en una misma casa sus respectivos matrimonios.

El maléfico libro en blanco vuelve a entrar en la vida del personaje-narrador (sin que este lo sepa), pues la viuda de su difunto amigo Álvaro Chocano, cumpliendo un deseo del ausente, le entregó cuatro cajas cerradas que contenían «sus poemas inéditos y parte de su biblioteca». El narrador recibió dicho «presente griego» y no tuvo oportunidad de revisar el contenido, pero a los pocos días de recibir esos paquetes su suerte se tornó muy adversa, como ya le había ocurrido antes.

Sumido en la indigencia económica y en la carencia afectiva (su pareja lo volvió a dejar), el protagonista pasaba su tiempo escribiendo artículos que luego ofrecía sin éxito y ordenando sus papeles. En esas circunstancias se le ocurrió abrir las cajas cerradas y allí buscando el poema inédito de su amigo volvió a encontrar el famoso «libro en blanco»; buscó

---

«La primera nevada», «La estación del diablo amarillo», «Nada que hacer. Monsieur Baruch», etc. Su célebre relato «Juventud en la otra ribera» también se desarrolla en París.

en sus páginas el texto poético pero descubrió que seguía impoluto. No le quedó otra opción que poner el libro en los estantes de su biblioteca.

Empero, el narrador aún no había percibido la relación que existía entre la posesión del objeto y la mala suerte de su poseedor. Poco después recibió un mensaje de su amiga Francesca en el que le anunciaba que se volvía a casar con su ex marido y lo invitaba a asistir a la ceremonia. El narrador pensó en el regalo de bodas y como no tenía ni trabajo ni dinero decidió obsequiarle el «libro en blanco» y le dio a este presente un sentido de restitución pues ese objeto había sido de ella y le costó desprenderse de él. Lo que no calculó el oferente es que Francesca le devolviera el libro, con un mensaje que decía: «Lo regalado no se devuelve».

Sorprendido por la respuesta de su amigo y en posesión, otra vez, del enigmático objeto, el narrador lo hojea de pasada y al hacerlo descubre un breve poema de la autoría de Álvaro Chocano, sin duda. Y en ese texto se revela el secreto del libro descubierto por el difunto escritor y dirigido a su amigo. Le dice que es un «objeto réprobo maléfico» del que hay que librarse de una maldición, pues «contiene todas las penas del mundo», y añade que «un libro no escrito (puede) conducirte a la muerte».

Espantado por la dura revelación del secreto, el narrador se apura en deshacerse del objeto maléfico, pero no se lo transfiere a otra persona sino que lo arroja en un parque cercano a su casa. Y a los pocos días (de paseo por el parque en compañía de un amigo) comprobó que el rosedal donde había arrojado el libro solo era un arbusto de ramas secas con pétalos marchitos. Con ello se confirma el poder destructor del objeto que no solo afecta a los humanos sino a la naturaleza.

Por el carácter de la historia contada puede calificarse a «El libro en blanco» como un relato fantástico, aunque con una fantasía muy sutil y convincente pues el narrador ha sabido probar con verosimilitud el poder especial de este objeto. La interrogante que plantea Ribeyro es por qué el libro, en este caso, está asociado a lo maléfico, cuando, por lo general, se le vincula a lo positivo. ¿Puede haber libros de por sí réprobos? La respuesta que insinúa el relato es que solo tienen esa condición aquellos que permanecen en blanco, que son una metáfora de la esterilidad de un escritor que no es capaz de romper el maleficio de la página en blanco y renuncia a explotar la capacidad creativa de la escritura. Si uno de los poseedores del libro hubiera acometido la tarea de plasmar una obra completa en las páginas impolutas del volumen citado, el maleficio habría terminado.<sup>19</sup>

---

19 El tema de la esterilidad o de la dificultad del escritor para afrontar hasta las últimas consecuencias el reto

Como ya habíamos indicado, este relato también pertenece al tema de lo literario en la obra cuentística de Ribeyro, pero como señalábamos, aunque haya sido incorporado al libro *Cuentos de circunstancias*, su escritura es muy posterior a la fecha de la primera edición de dicho libro y recién se le agrega en la edición de *Cuentos completos* de 1993, en la que el volumen de 1958 experimenta algunas modificaciones en cuanto al reordenamiento de los textos y a la inclusión de algunos nuevos («La molicie» y «El libro en blanco») (Cf. González Montes 2005: 92). Lo que sí cabe agregar es que el relato que acabamos de analizar es comparable con el texto «El amor a los libros», también de Ribeyro y en el que este establece que «existe un amor físico a los libros muy diferente al amor intelectual por la lectura» (Ribeyro 1976: 45).<sup>20</sup>

Establecida esta sutil diferencia, cabría entonces indicar que en «El libro en blanco» se expresa sobre todo el amor físico porque el narrador y protagonista de la historia se enamora del libro de su amiga Francesca no por su contenido sin por su belleza física, por su aspecto artístico. Y quizá por ello se resiste a escribir en él y prefiere ubicarlo en su estante como un objeto de contemplación, digno de admiración. También su amigo Álvaro sucumbe a la belleza del objeto y apenas es capaz de escribir unas breves líneas en las páginas en blanco del volumen. Queda en el misterio el modo en que este personaje descubre el poder maléfico del objeto; lo importante, en todo caso, es que lo trasmite mediante la escritura y de esa manera evita que el libro siga haciendo estragos entre sus eventuales poseedores.

---

de crear una obra literaria también está presente, en alguna medida, en el relato «Ausente por tiempo indefinido» que analizamos más adelante.

20 Apareció primero en el diario limeño *El Comercio*, el 14 de julio de 1957.

**BIBLIOGRAFÍA**

ELMORE, Peter

2002 *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ESLAVA, Jorge

1993 «La adolescencia en esta ribera». En *La Casa de Cartón*. Revista de Cultura, N. 1, año II, Época. Lima.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio

2005 *Algunas técnicas narrativas en la cuentística de Julio Ramón Ribeyro* (La palabra del mudo. Tomo I). Lima: IDIC, Universidad de Lima.

1993 «La narrativa de Vallejo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1991 *El cuento peruano: 1942-1958*. Lima: Petróleos del Perú.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago

1991 «Los espejismo de la verdad. Ensayo de interpretación semiótica de “La botella de chicha” de Julio Ramón Ribeyro». *Lienzo. Revista de la universidad de Lima*, N. 11, julio.

MINARDI, Giovanna

2002 *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú-La Casa de Cartón.

REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES

1995 *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

EL SEGUNDO LIBRO: *CUENTOS DE CIRCUNSTANCIAS* DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

RIBEYRO, Julio Ramón

- 1994 *La palabra del mudo. Cuentos 1952 /1993*. Tomo II. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- 1976 *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- 1958 *Cuentos de circunstancias*. Lima: Nuevos Rumbos.

VARGAS LLOSA, Mario

- 1997 *Cartas a un novelista*. Barcelona: Editorial Ariel.



# Mário de Andrade visto por Gamaliel Churata

*Mauro Mamani Macedo*

## Resumen

En el presente artículo me ocuparé de analizar la recepción crítica que realiza el escritor puneño Gamaliel Churata (1897-1969) a la poesía de Mário de Andrade. Para explicar este tema, primero, preciso el carácter cosmopolita del *Boletín Titikaka*, que fue una revista que representaba el indigenismo de vanguardia. Luego evidenció los vínculos entre el modernismo brasileño y el vanguardismo peruano. Finalmente desarrollo el análisis de la lectura que nos presenta Gamaliel Churata a la poesía de Mario de Andrade. Haré notar lo atento que estaba Churata a la producción literaria brasileña, y en especial a la escritura de Andrade. Observo también como estos dos escritores desde vertientes y espacios distintos, tienen un mismo objetivo: reflexionar sobre su realidad y luego producir su literatura.

**Palabras clave:** Mário de Andrade, Gamaliel Churata, modernismo, indigenismo, vanguardismo

## Abstract

In this article I will analyze the critical reception to the poetry of Mario de Andrade that the Puneño writer Gamaliel Churata (1897-1969) does. To explain this issue, first, I specify the cosmopolitan character of the *Bulletin Titikaka*, which was a magazine that represented the vanguard indigenism. It showed the links between Brazilian modernism and Peruvian avant-garde movement. Finally I develop the reading analysis that Gamaliel Churata presents to the poetry of Mario de Andrade. I will show how Churata was very interested in Brazilian literary production, specially in Andrade's writing. I noted too how these two writers from different areas and aspects have the same goal: to reflect on their reality and then produce their own literature.

**Key words:** Mário de Andrade, Gamaliel Churata, modernism, indigenism, avant-garde movement

## EL CARÁCTER COSMOPOLITA DEL BOLETÍN TITIKAKA (PUNO, 1926-1930)

Desde el Orkopata, desde los 3800 metros sobre el nivel del mar, el grupo puneño Orkopata tenía conexiones mundiales con escritores de diversas culturas y naciones. Brasil es uno de los países con los que establece contacto, por ello tres son los autores brasileños<sup>1</sup> que están presentes en el *Boletín*. Dos con nombre propio y uno con seudónimo: Araujo Murillo, Mário de Andrade y Charles Lucifer (sed.). De Murillo se publica una reseña del libro *A iluminação da vida* (BT: 30)<sup>2</sup> y un poema «La macumba zabumba» (BT 29:3), traducido por Enrique Bustamante Ballivián. De Charles Lucifer se publican dos poemas escritos en francés: «La legión des solitaires» (BT 21: 3) y «Presence» (BT 27: 4). También se encuentra a uno de los escritores más emblemáticos y prolíficos de Brasil: Mário de Andrade. De él se divulgan dos poemas en portugués extraídos del libro *Clã do Jabuti*, poemario que se publica en São Paulo en 1927. Los poemas que se reproducen en el *Boletín Titikaka* [indomérika-Tywanaqu], Puno-mayo-1929. Tomo II, N. XXX, son «Sambinha» y «Moda dos quatro rapazes». Años después Churata recordará la publicación de estos poemas cuando emprende una evaluación de la literatura indoamericana, escribe que: «Mário de Andrade es un buen poeta brasileiro. Su nombre se repite en el grupo de “Boletín Titikaka”, entre hombres dilectos» (Churata 2008 [1932]: 1).<sup>3</sup> El objetivo del presente artículo es evidenciar la presencia de los escritores brasileiros en el *Boletín Titicaca*, se pone énfasis en la lectura que realiza Gamaliel Churata a la obra de Mário de Andrade.

Tal como se registra, el poeta Araujo Murillo sale en dos oportunidades, con una reseña y con un poema. En la reseña de su libro *A iluminação da vida*, se escribe que Murillo «tiene, cual el poeta ofrece en su Programa, cadencia primitiva, gritos de juventud y de fuerza, interjecciones deslumbradas. Tiene sabor interno de tierra, aliento de preocupación

1 También se reseña el libro *México revolucionario* de Óscar Tenorio, que se publica en Sao Pablo [Río de Janeiro] en 1928 (BT 30: 4).

2 Sigo la enumeración establecida por Cynthia Vich, en su libro *Indigenismo de Vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*, 2000.

3 Reproducido independientemente, responsable Arturo Vilchis-México, América Nuestra-Rumi Maki, agosto 2008. Todas la citas vinculadas a este artículo estarán referidas a esta última reproducción, dejo mi agradecimiento a Arturo Vilchis quien gentilmente me proporcionó este material. Este mismo artículo de Churata se publicó primero en el Diario *El Comercio* de Cusco en la sección *Página Literaria*, con el título «Estatuas del sueño», el 7 de julio de 1931. Luego se edita en México con algunas variaciones. El hallazgo la primera publicación corresponde a Henry Esteba Flores. Artículo disponible en <<http://skepsis-wilmer.blogspot.com/>>.

popular; hace ver que el poeta viene bañado en linfa selvática y que gusta gozosamente el abalorio y la chilindrina, primeros atributos de la civilización». En la valoración del libro se evidencia que el poeta conoce el interior de su tierra esto se comprueba en la configuración de sus poemas. Para el reseñador, esto implicaría una consciencia de lo suyo y de lo propio, de allí que resalte estos vínculos con la tierra. Se reconoce el «sabor interno de tierra», la escritura que viene de adentro, de esta forma el sabor tiene que ver con lo propio, con lo identitario, con el contenido del poema, porque dejan sentir el sabor de la tierra. Esto se expresa con «la cadencia primitiva» y con la «preocupación popular». Estos enunciados dejan entrever una memoria actualizada del ritmo ancestral y la intención para que sus poemas tengan una comunidad lectora más amplia, apertura que se daría por la sencillez de la expresión. Además, esta expresión se reconoce como eufórica porque tiene juventud y fuerza, no obstante, goza del abalorio y la chilindrina, primeros recuerdos y primeras historias de una civilización. Todos estos elementos se pueden encontrar en su poema «La macumba zabumba» que aparece en el *Boletín*. Todo el poema configura su representación a partir de un eje musical, en torno a él, se despliega la música afrobrasileira, en un persuasivo intento de atrapar la escenificación de esta música.

Charles Lucifier<sup>4</sup> es un poeta que ama el mundo francófono, por esta razón escribe en francés, sin dejar de querer a su tierra. Esta actitud de escribir en otro idioma, ocupándose de temas ajenos y lejanos, con destinatarios distintos y distantes de los suyos tiene que ver con la dinámica de las influencias y de las dominancias. Con las representaciones provocada por los encuentros y contactos culturales, también con los procesos de dependencia y colonización. Las cuales en el proceso literario brasilero tiene un significado especial, por esta razón, es necesario recordar el carácter cosmopolita que tenía la literatura brasileña

4 El seudónimo Charles Lucifer corresponde al poeta Antônio Dias Tavares Bastos (1900-1960). En un artículo Manuel Bandeira menciona que «Foi ao tempo do movimento modernista que apareceram os volumes do poeta, intrigando-nos a todos sob o pseudônimo estranho de Charles Lucifer. Quem seria esse luciferino vate francês perdido nos trópicos? —perguntávamos. Quando autenticamos o autor na figura pequenina, cordial e doce do brasileiro do Espírito Santo, logo principiamos a tratá-lo por Lúçifer, com acento na primeira sílaba, porque achávamos graça de assim chamar o menos demoníaco dos homens. Lúçifer, o mais orgulhoso dos anjos, o revel por excelência e por isso precipitado no Inferno —com ele nada tinha de parecido, por mais remoto que fosse, o bom, o simples, o cândido Tavares Bastos. Um rapaz que nunca vi dizer mal de ninguém, uma criatura completamente despida de orgulho, incapaz de inveja ou de qualquer outro sentimento menos nobre» (Bandeira 1966: 292-293). Dejo expreso mi agradecimiento a Meritxell Hernando Marsal quien tuvo la generosidad de enviarme este artículo de Manuel Bandeira y la carta que envió desde Puno Diego Kunurana a Mário de Andrade.

y las consecuencias que generó ese cosmopolitismo. Escribir en otro idioma, por esos tiempos tenía múltiples significados. Por ejemplo, uno de los significados es subestimar a la comunidad lectora local y dirigirse a una comunidad europea. Esta actitud ha demostrado una excesiva dependencia, pues no solamente adoptaba, formas de expresión externas, sino que también adopta temas y contenidos foráneos, lo hacían como si su realidad inmediata no fuese lo suficientemente valiosa para ser representada. Por esta razón, aparecen poetas, novelistas que escriben en francés. Asimismo es importante recordar que el proceso cultural y literario brasileiro tuvo distintas influencias. La literatura brasileña establece primero, un diálogo con España y Portugal, luego de desprenderse de esta conexión, establece una dependencia cultural con Francia. Esta es la razón por la que muchos poetas usan este idioma con intenciones de legitimar su producción utilizando códigos de otros contextos. Algunas veces, la búsqueda del reconocimiento de lo propio tuvo un impacto positivo porque permitió asimilar la expresión externa para nutrir las formas expresivas nativas. Así, muchos escritores que tuvieron como referentes modelos a escritores en el extranjero se convirtieron en modelo para las nuevas generaciones. Otras veces, no se dio tal impacto debido al acatamiento acrítico y sumiso de las formas ajenas, ya que solo se quedaron en imitaciones burdas que no causaron ningún impacto en la tradición interior.

Todo esto tiene que ver con lo que Antonio Candido llama la dialéctica entre lo local y lo universal. Da cuenta de las influencias, afirmaciones y distanciamientos que se tienen en los distintos sistemas culturales hegemónicos o marginales. En estas dinámicas fluctuantes muchas veces se llega a posiciones vulgarmente serviles que evidencian un colonialismo del imaginario o de un acatamiento acrítico de lo exterior, como fue el caso de la academia de las letras brasileiras que se organizó calcando la émula francesa.<sup>5</sup>

5 Escribe Antonio Candido que: «En su aspecto más grosero, la imitación servil de los estilos, de los temas, de las actitudes y de las prácticas literarias pueden ser actualmente de un provincianismo cómico, habiendo sido en el pasado un rasgo de pose aristocrática que servía para compensar el sentimiento de inferioridad en un país colonial. En Brasil el hecho llega a su extremo, con una Academia de Letras copiada de la francesa, instalada en un edificio que reproduce el Petit Trianon de Versailles —y Petit Trianon es, fuera de broma, su antonomasia—, con cuarenta miembros que se tildan de “inmortales” y, de acuerdo con el modelo francés, usan uniforme bordado, bicornio y espadín. Pero, en toda América, la bohemia calcada en Greenwich Village o Saint-Germain-des-Prés, con una apariencia de rebeldía innovadora, puede representar muchas veces algo equivalente». Otro ejemplo de influencia para el caso brasileño es lo sucedido con el romanticismo brasileño en el cual se afirma el nacionalismo y la independencia cultural cuando un grupo de jóvenes estaba en París y fundan en 1836 la revista *Niterói* (Cf. Candido 1995: 382, 286).

Considera Candido que un país intervenido o culturalmente dependiente, muchas veces sufre imposiciones que son propiciadas por distintos factores:

La penuria cultural hizo que los escritores se volcasen hacia los padrones metropolitanos y europeos en general y constituyesen una agrupación, en cierto modo, aristocrática con relación al hombre inculto. *En efecto, en la medida en que no exista un público local suficiente, el escritor escribía como si su público ideal estuviese en Europa* y, de esta forma, muchas veces se disociaba de su tierra. Esto daba origen a obras que los autores y lectores consideraban altamente refinadas por el hecho de que asimilaban las formas y valores de la moda europea pero que, por falta de puntos referenciales, podían no pasar de ejercicios de mera alienación cultural, que ni siquiera la calidad de la realización logra justificar (Candido 1995: 375, el resaltado es nuestro).

Una posición radicalmente contraria también es negativa, tal como lo señala Candido. Esta actitud nos llevaría a un *provincianismo cultural*, es decir, no se puede afirmar lo nativo ciegamente, sin atender a las dinámicas culturales externas, encerrarnos en sustancialismos vanos. Es recomendable asumir estas influencias a partir de la consciencia de la realidad cultural de cada nación. Con esta consideración, se puede realizar un proceso de asimilación positivo o realizar el acto consciente de «absorber a los otros para ser absorbido» como plantea Churata (1957:11).<sup>6</sup> Es decir, poseer algo para trasladar nuestras sustancialidades e hibridarlas y avanzar hasta ser dominantes en el nuevo cuerpo.

En la publicación de los trabajos de Charles Lucifer se llama la atención sobre estos fenómenos que tienen que ver con las naturales dinámicas que una cultura muestra cuando se abre al mundo con una actitud cosmopolita. Esto se hizo en la literatura brasileña y corrió los riesgos naturales de todo contacto cultural de ser asimilada hasta ser servil o asimilar las formas y técnicas de expresión que permitan enriquecer la escritura nativa.

Consideramos que la intención de Charles Lucifer fue más sincera y menos de moda, es más, podemos afirmar que diferente y hasta contraria al colonialismo del pensamiento,

---

6 «De paso anotemos tales estupendas revelaciones que el historicismo no há olisqueado, si nada conforma como no sea el contenido sustancioso de la política del inka, el cual, cuando colonizaba, si absorbía un pueblo era para hacerse absorber por él en el grado ése en que el colono acaba en representativo categorial de su espíritu» (Churata 1957:11). Si bien es cierto que este concepto es utilizado para otros contextos, considero que es aplicable para este caso, en forma algo similar a la idea que tenían los integrantes del movimiento de *antropofagia* de Brasil o al canibalismo cultural.

porque que si bien quería mucho a la cultura francesa este nuevo amor no impidió el seguir amando a su país, ya que este poeta se distinguió de otros poetas brasileiros quienes escribían en francés tal como lo distingue Manuel Bandeira: «Os seus versos franceses não são como os da quase totalidade dos brasileiros que se metem a poeitar em francês. A prosódia poética de Tavares Bastos obedecia rigorosamente aos cânones banvillianos» (Bandeira 1966: 292-293). Una clara muestra de que no pertenece a esta dependencia es que no solamente trae elementos culturales de otras naciones sino que cuando viaja a Francia difunde la poesía brasileña. Así publica, en 1954, la *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*. Esta acción de difundir lo propio en otros contextos expresa cuanto quería a su tierra y niega toda actitud sumisa, parece estar en la posición de un intelectual que trae y lleva contenidos culturales de ambas naciones.

#### MODERNISMO BRASILEÑO Y VANGUARDISMO PERUANO

Parafraseando a Candido, diremos que el modernismo brasileño y el vanguardismo peruano constituyen dos momentos decisivos en nuestras literaturas. Para el caso brasileño se produce la afirmación y el conocimiento de lo propio; una literatura que se desprende de dos procesos de exploración: una exploración de sus pasos que los retorna al interior de su tierra y una exploración de las formas de la expresión que permiten que las sustancias y las formas se vean renovadas. Para el caso peruano, el vanguardismo significó uno de los desarrollos más altos y, específicamente, para el caso del vanguardismo indigenistas significó la más alta expresión literaria que fue acompañada de un conocimiento de lo nuestro, un hurgar en nuestras raíces y una afirmación de nuestra identidad. A esto se suma un programa político-ideológico presente en el grupo Okorpata. Los manifiestos, los ensayos, los poemas, los libros que se publicaron en los años veinte dan cuenta de esta actitud. Citemos solo tres ejemplos *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, *Falo* de Emilio Armaza (1926) y *5 metros de poema* (1927) de Carlos Oquendo de Amat. Los tres poetas publicaron en el Boletín Titikaka. En los tres libros se puede ver una preocupación por representar la realidad andina, pero con una forma de expresión renovada, innovadora, fresca que rompía con todos los convencionalismo de la lógica. Así, la morfología de las palabras sufre transformaciones, las líneas se tuercen, los signos de puntuación brillan por su ausencia, la página en blanco empieza a hablar y compite con las palabras; no obstante, todo este experimentalismo verbal no se desancló nunca de lo propio.

Entonces tanto el modernismo brasileño como el vanguardismo peruano tienen elementos vinculantes, por esta razón, consideramos que Cinhya Vich acierta al aclarar que «es importante evitar uno de los errores más frecuentes en los estudios sobre vanguardia continental: la artificial y tergiversadora separación entre el ‘modernismo’ brasileiro y la vanguardia de los países de habla hispana» (Vich 2000: 237). Puesto que:

Como es conocido, el modernismo brasileiro no solo es considerado por muchos como el iniciador del movimiento vanguardista en América Latina (a partir de la famosa «semana de Arte moderno» de 1922), sino que constituye uno de los focos más interesantes y de mayor fuerza en cuanto a la renovación estética e ideológica del continente. Como ocurrió en los países de habla hispana, la vanguardia brasileira también se caracterizó por ser un proyecto de cultura dedicado a examinar críticamente el problema de la identidad nacional en el contexto de la modernización. (Vich 2000: 237)

Vich se refiere a «A Semana da Arte Moderna (São Paulo, 1922) foi realmente o catalizador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música, nas artes plásticas». <sup>7</sup> El modernismo brasileño tuvo como objetivo realizar una revisión de los planteamientos críticos del romanticismo, asimismo, tenía como intención central la afirmación de la identidad a partir del reconocimiento de los valores auténticamente nacionales. El espíritu brasileño debía estar cifrado en su producción artística, por ello, se incorpora la manifestación folclórica y la cultura popular.

Esta evaluación de la realidad se presentó en ambos países, cuando la modernización empezó a desarrollarse. De allí que en el universo de los poemarios hay representación de lo propio, pero también hay en su universo configurativo: máquinas, aviones, trenes, aeroplanos, motores. Elementos nuevos que no pueden dejar de someterse a un proceso de naturalización, así el tren será un animal.

### CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DEL POEMARIO

Los años 1926 y 1927 son importantes en la producción literaria de Mário de Andrade, ya que gesta dos libros importantes. *Macunaima*, una de las obras más simbólicas para

<sup>7</sup> En «Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)». Disponible en <[www.pacc.ufrj.br/literaria/estrangeiro.html](http://www.pacc.ufrj.br/literaria/estrangeiro.html)>. Consulta hecha en 24/08/2009.

Brasil y reconocida por su originalidad en todo el mundo. Esta novela fue escrita en unas vacaciones en 1926, en seis días, luego se pulió en 1927 y fue publicada en 1928. En este tiempo también se escribe y se publica *Clã do Jabuti*.<sup>8</sup> A este libro pertenecen los dos poemas que se publican en el *Boletín Titikaka*.

Mário de Andrade junto con Oswald de Andrade y otros poetas modernistas realizan en la Semana Santa de 1924 el famoso viaje del descubrimiento de Brasil. Su destino era Minas Gerais. Durante este viaje, Andrade, recoge un valioso material de música y de poesía oral, todo ello sería aprovechado en su libro *Clã do Jabuti*. En esa época, enfatiza su interés para conocer Brasil, así investiga sobre los mitos y las leyendas. Elementos que le servirán para crear su literatura. En una carta dirigida a Manuel Baimdeira, menciona que:

[...] de hecho conociendo la formación primitiva de las nacionalidades, lo mucho que importan la temática legendaria nacional, porque resalta los caracteres psicológicos, y sabiendo más acerca de lo que habían hecho en su *lieds*, Goethe, Heine, Lenau, etc., tuve intención de proseguir, abrisileñándolo, el proceso cantador de esos alemanes (19-3-1926) (Andrade 1979: 464).

En 1927, entre los meses de mayo y agosto, realiza otro viaje al norte de Brasil. A esto, él llama pasar a una etapa primitiva, busca el sentimiento de lo profundamente brasileño. En su visita por el interior, entendió que las distintas manifestaciones culturales con las que iba conviviendo eran serias y organizadas, tal como apunta Gilda de Mello. Esto lo aclara en otra carta dirigida a Alceu Amoroso Lima.

Yo sé perfectamente que soy un primitivo pero ya dije en qué sentido lo soy. Soy primitivo porque soy protagonista de una etapa que empieza. Esto no quiere decir falsa ingenuidad ni ignorancia ni abandono de cultura. Soy primitivo como se puede hablar y se dice que los trovadores provenzales fueron primitivos, como la escuela siciliana fue primitiva, como Giotto fue primitivo, toda gente que se cultiva. Por lo demás [...] primitivo es una palabra como mística, palabra que

---

8 Desde el título del poemario de Mário de Andrade se puede ver catafóricamente lo que vendrá, así lo explica Ana Rosa Mendonça Nunes: «Em *Clã do Jabuti*, vemos um Mário de Andrade que, mesmo escrevendo em São Paulo, quer sentir todo o Brasil. Essa intenção do poeta já se apresenta no título da obra-e se desdobra ao longo dos títulos dos poemas que compõem o livro. A idéia de clã pressupõe união, família, e o jaboti surge em quanto representação de um animal tipicamente nacional presente em muitas lendas. É justamente essa significação que o livro de Mário sugere: reunir a família brasileira, a nação, aquela que caminha a passos lentos de jabuti» (Cf. Mendonça Nunes 2006: 10).

no tiene sentido. Fijate que llamo primitivo a los dibujantes de las cavernas de Altamira, gente que seguramente constituía ya la culminación de una civilización y, sin duda, los dibujantes más desarrollados y más cultos de aquellos tiempos. (23-11-1927). (Andrade 1979: 469-470)

En este contexto de búsqueda del conocimiento de Brasil profundo, primero a través del estudio de los textos que tratan de lo legendario, luego con una constatación más directa en un trabajo casi antropológico, es que escribe su libro de poesía *Clã do Jabuti*, como lo dice Gilda de Mello, casi todos los poemas reflejan esta orientación (Cf. 1979: 466)

### Gamaliel Churata lector de Mário de Andrade

Gamaliel Churata dedica una gran atención a los poemas Mário de Andrade «Sambinha» y «Moda dos quatro rapazes». Estos poemas fueron tomados de su libro *Clã do Jabuti*,<sup>9</sup> que se publicó en São Paulo, 1927. Estos poemas fueron reproducidos en el *Boletín Titikaka* [indomérika-Tywanaqu], Puno-mayo-1929, Tomo II, N. XXX. Este es el primer momento de la divulgación de la poesía de Andrade. En 1932, nuevamente, Churata se ocupará de su poesía. En su artículo «Aspectos de la literatura indoamericana» (1932), le dedica un comentario donde lo primero que deja claro es que «Mário de Andrade es un buen poeta brasileiro». Agrega que:

Pero Andrade, además de poeta es un crítico y un trabajador honesto. Crítica, poesía, cuento, novela, todo es materia de actividad para él, y en que él es un trabajador, un trabajador espontáneo y alegre. Su producción es ya numerosa. En crítica ha dado dos o más estudios sobre musicografía brasilera, varios libros de cuentos y una novela, que él llama rapsodia «Macunaima». Sus poemarios son numerosos. Y el último de ellos «Remate de Males», nombre de pila con bastante dosis de humorismo romántico. (2008 [1932]: 2)

La afirmación que formula Churata es porque conoce la calidad y la cantidad de trabajos realizados por el poeta. Ya que para entonces Mário de Andrade había escrito varios libros: sobre crítica, *A escrava que não é Isaura*(1925); dos libros de Música: *Ensaio*

9 La recepción de este libro y así como el de Macunaima, es agradecido por la Editorial Titikaka, mediante una carta que envía Diego Kunurana a Mário de Andrade (ver anexo). Diego Kunurana es el seudónimo de Demetrio Peralta Miranda, hermano de Gamaliel Churata (Arturo Peralta Miranda) y de Alejandro Peralta. Muchos de sus trabajos sirvieron para ilustrar el *Boletín Titikaka*.

*sobre música brasileira* (1928) y *Compêndio de História da Música* (1929); en cuento tenía a *Primero andar* (1926) y, en poesía, ya publicados los siguientes libros: *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), *Paulicéia desvariada* (1922), *Losango cáqui* (1926), *Clã do jabuti* (1927) y *Remate de males* (1930). También publica su novela *Macunaima* (1928).

Este juicio lo acredita con la lectura del libro de Enrique Bustamante Ballivián:<sup>10</sup> «En una elegante traducción de nueve poetas, Bustamante Ballivián, los mejores productos de esta lírica original y muchas veces vigorosa. Con esa traducción se puede llegar a apreciaciones certeras respecto del fenómeno americano del Brasil. Junto a sus brillantes camaradas, Mário de Andrade destaca con atributos inconfundibles y se puede establecer su valor neto». (2008 [1932]:32). Churata singulariza la producción de Mário de Andrade, ya que de los nueve poetas es el único que es motivo de comentario, por lo tanto, asumido como representante de la poesía brasileña de entonces.

En un artículo que se publica en México en 1932, «Aspectos de la literatura indoamericana», comenta dos libros de poesía: *Clã do jabuti* y *Remate de males*. Sobre *Clã do jabuti* sostiene que es un libro precioso, donde «la nota saudosa tiene momentos de una poderosa virtualidad de sugerencia». Es grande el aprecio que tiene por este poemario, ya que conserva en la memoria los versos de uno de los poemas que publica en el *Boletín* «Moda dos quatro rapazes» y menciona que «Apenas conozco nada la sensación hilativa de la sociedad fantasmal como ese poema ingenuo». El poema expresa ese amor de una sociedad íntima de amigos, amigos y hermanos que delatan los lazos afectivos y muestran un temor a amar. Allí se advierte la presencia amenazadora de la mujer pues su ingreso a esta sociedad puede trastocar todo.<sup>11</sup> Encuentra en el libro lo fuerte y lo tierno que hay en el ayllu, interpretación donde asimila el libro a su referente cultural andino, pues homologa las características del ayllu al libro, luego es un libro-ayllu. «Entiendo que *Clã do jabuti* es a nosotros, sobre materia e intención tanto como poesía, fortaleza y ternura de ayllu». Ayllu

10 El libro al que se refiere Churata es *9 poetas de de Brasil*, publicado en 1930. Estos poetas son Guillermo de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Gilka Machado, Cecilia Meirelles, Ribeiro Couto, Murillo Araujo, Tasso da Silveira. En esta antología aparece el poema *Zambíña de mario de Andrade* y «La Macumba-Zabumba» de Murillo Araujo, que se publica en el *Boletín Titikaka*. Es claro que quien los mantenía al tanto de la producción literaria brasileira es Enrique Bustamante Ballivián, así lo reconoce Diego Kunurana en la carta que le envía a Mário de Andrade en agradecimiento al envío de sus libros. Esto último prueba la comunicación directa y fluida que se establecía entre los miembros del *Boletín* y los autores brasileiros. «El sr. Enrique Bustamante Ballivián nos había hablado ya de usted; de manera que conocer sus libros ha sido realizar el cumplimiento de un deseo largamente deseado». (Ver anexo).

11 Una interpretación en este sentido se encuentra en RODRIGUES DE SOUSA (2006: 92-98).

es la comunidad andina que estaba integrada por varias familias, los unía un tronco común del cual descendían. Dentro del ayllu había cooperación y afectividad. De allí ese carácter fuerte. Estas características del ayllu son usadas para calificar el libro de Andrade. Un libro-ayllu. Agrega que «Pero si el libro quiere dar tal alimento campestre no está exento de jugos urbanos». Así el libro según Churata asimila en su representación lo campestre y lo urbano, entonces trasciende esa oposición de rural:campo/urbano:ciudad, porque los comprende en su representación. Esta es una marca de objetividad de su juicio ya que no solo resalta lo vinculante al mundo rural, sino evidencia todos los otros elementos que están representados en el libro.

Destaca la maestría en los juegos y las travesuras gramaticales, dice que «Hácese preciso mucha ingenuidad, o sea pureza y rico sistema arterial, para organizar esta danza donde se ven fetos de cinco meses». Andrade establece ese juego con el lenguaje que es una muestra del esfuerzo para expresar y atrapar el movimiento con las palabras, también a través de la ambigüedad trata de insinuar nuevas sensaciones destiladas al lector atento.

Otro tema que destaca Churata es su humorismo propio e innovador

Este humorismo es ancho y optativo, digamos mejor, no es un humorismo de alquimia, fruto de una filosofía de un sistema de interpretación final. El humorismo de Eca de Queiroz, Mark Twain, Bernard Shaw, representa lo que se ha dado en llamar flor de raza, un humorismo elegante no libre de ironía, forma última de la debilidad. El humorismo de Andrade —y por esta razón me entusiasma— es un humorismo infantil si se quiere, libre de toda erosión patológica. (2008 [1932]: 3)

Churata distingue el humor fabricado, elaborado, un humor de laboratorio que por ese planeamiento ya llegada frío al lector, y por eso mismo no deja de ser tentado por la ironía o el sarcasmo, pues dará a conocer ideas diferentes a las expresadas en un acto cómico. Churata apuesta por un humor más sincero, ingenuo e infantil, por ello más sano, que esté libre de toda anormalidad. Este último humor es el que encuentra en la poesía de Andrade.

Destaca la visión ingenua del mundo, ya que esta capacidad le permite el asombro ante la novedad, sorprenderse del mundo exterior y de la fascinación por lo nuevo. «En él existe una constante preocupación por la novedad del mundo, su descubrimiento cobra sensación subitánea “Meu pensamento assombra mundos novos”» Esta misma visión ingenua le permite una consciencia igualitaria. «Una vaga consciencia igualitaria, especie de melodioso escenismo, fruto igualmente, a mi juicio, de esa visión ingenua del mundo,

le hace sentirse igual a todos, pero elevado a una categoría superior. “E me sinto maior, igualando-me aos homens iguais” (2008 [1932]: 3). Así, Churata reconoce una poesía diáfana, hecha con la ingenuidad y la sinceridad con la que los niños descubren las nuevas cosas del mundo.

El otro libro que comenta es *Remate de males*, afirma que el poemario tiene «nombre de pila con bastante dosis de humorismo». En el poemario encuentra la nostalgia, pero no monótona, sino humorística, gimnástica y saludable. «La saudade ese estado de ánimo tan exclusivo del idioma lusitano, surge en este libro en forma bella y suscitadora, pero no ya en la perspectiva monótona del tono elegiaco, sino aligerada en el relente de un humorismo saludable y gimnástico» (2008 [1932]: 2).

Encuentra también en este poemario la sencillez, la emoción infantil y el valor de la lengua portuguesa para expresarlo. «Creo que en pocas lenguas se pueda decir con mayor sencillez que en portugués, cuando el poeta se propone dar una emoción infantil. “Morto suavemente ele repousa sobre as flores do caixao” [...] La sencillez de la imagen va pareja con la vitalidad de la palabra escueta. Hay cosas dichas allí con la ternura y simpleza inolvidables» (2008 [1932]: 4).

Sobre el proceso de producción del libro nos informa que «En este libro están compiladas composiciones de los años 24 y 30; por tanto su escrita tendencia más clasista se remoja con libres intenciones que no llegan, sin embargo, al inarticulado ni al anti-ritmo». Churata argumenta la organicidad del libro no obstante la distancia temporal en la que se ha escrito. *Remate de males* no es una simple compilación de poemas, sino que hay elementos que los hilvana, los articula. Encuentra un ritmo que atraviesa todos los poemas. Esta organicidad del libro no ha sido socavada por el tiempo. Churata considera que Mário de Andrade es un poeta de raíz musical, por el manejo del ritmo al escribir. Esta virtud en la escritura ya fue advertida en el libro anterior *Clã do jabuti*, donde se encuentran poemas que parecen ensayos de y sobre la música. Aquí es pertinente recordar que Andrade recibió una rigurosa formación en música, además dictó cátedras sobre esta disciplina, entonces, no solamente la estudió sino que la practicó. Considero que allí el juicio de Churata es certero. Esto se debe al profundo análisis de los textos. Sin embargo, Churata como todo crítico honesto con su función intelectual, con su ética de crítico muestra su objetividad al momento de juzgar,<sup>12</sup> encuentra que el apego a la música de Andrade lo lleva a cometer

12 Antonio Candido en uno de sus ensayos menciona que siempre al crítico se le pide que defina la crítica, que

errores: “Y siendo musical cae (desgraciadamente es una caída) en el fraseo descuidando el valor unigénito e intrínseco de la palabra en sí, secreto y omega del poema eterno» (2008 [1932]: 4). En esta apreciación, Churata muestra su carácter objetivo, pues no cae en la pura celebración, deja ver sus ideas sobre el poema y la poesía en sí, el valor divino y propio de las palabras, el contenido, el significado, pues no solamente utilizar las palabras por lo que suenan o por lo bien que encajan en el poema, sino prestar atención también a su significado, al valor en sí, al contenido que alojan.

No obstante ello, el poemario es muy valioso «La visión fotogénica, el canto estupro y el pindárico atabal, concitan en sus centros motrices la sinfonía, la tendencia a la creación musical: “Grito imperioso de brancura en mim...”<sup>13</sup> Canta a la tierra de su América en mensaje jocundo, nunca más viril y tónico que cuando la busca en la promisoría perspectiva del Futuro. América es, no obstante, para el poeta es fuerte milagro de interpretación racial, ápice del mundo, y no lo que para los pensadores proletarios: lontananza purificada en la revolución» (2008 [1932]: 4). Para Churata este libro es visto como un instrumento hermenéutico de la realidad brasileña, y además se extiende a toda América. También resalta una de las funciones básicas de la literatura, interpretar la realidad. Aquí se interpreta el tema del racismo. En esta realidad representada, hay un grito esperanzador de futuro.

Del comentario de estos dos libros y, en específico, de los poemas y temas podemos inferir preocupaciones valiosas de Gamaliel Churata. Primero, está atento a las publicaciones extranjeras. Esta actitud demuestra el respeto y reconocimiento por la producción literaria y cultural de todos los pueblos. Segundo, no solo se informa sino que estudia y emite juicios de valor sobre esta producción literaria. Tercero, evidencia cómo a través de la lectura se establece el diálogo cultural. Cuarto, recordemos que Churata es un intelectual autodidacta, pues no recibió formación superior alguna, no obstante, ha opinado e investigado con rigor académico y ha sido muy influyente para el proceso cultural boliviano y peruano. Churata

---

muestre sus instrumentos, considera Candido que se debería de cambiar de pregunta, entonces se debería interrogar al crítico por su ética, por sus principios que no traicionará. Pues no es suficiente que un lector esté delante de un hombre de buena comprensión, sino también que este delante de un hombre de buena fe (Cf. Candido 2002: 23-30).

13 Este mismo verso, desde otra perspectiva que evalúa el proceso literario brasileño, es visto por Antonio Candido como una afirmación de los componentes europeos en la formación de la literatura brasilera. «[...] que exprime, sob a forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação». En «Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)». Disponible en <[www.pacc.ufrj.br/literaria/estrangeiro.html](http://www.pacc.ufrj.br/literaria/estrangeiro.html)>. Consulta hecha en 24/08/2009.

era un intelectual que desplegó su labor crítica, básicamente, en el Collao. Desde allí la extendió a todo el mundo.

La visión cosmopolita que estableció el *Boletín Titikaka* tuvo como guía y mentor a Gamaliel Churata, hombre visionario e iniciador de tantos temas. Esta dinámica del diálogo mundial no era una simple comunicación, intercambio o canje mecánico de libros y revistas, asistido por un espíritu de coleccionista, sino por el contrario, representaba una sincera intensión para conocer las otras literaturas. Donde se vivía un interés creciente para afirmar lo propio a partir de su conocimiento, de hurgar en las raíces sin caer en «provincianismos culturales» sino estar atento a las influencias mundiales. Esta consonancia permite nutrir las literaturas receptoras que realizan procesos de apropiación lícitos en beneficio de la expresión nativa, pues generaron una literatura muy proteica. Tanto Mário de Andrade como Gamaliel Churata estaban en ese «viaje al interior». Al interior de Brasil, Andrade; al interior de Perú, Churata. Hay que recordar que ambos sufrieron el proceso de influencia que los llevó hasta la dependencia externa esto en la forma de la expresión, un ejemplo son los poemas modernistas de Churata,<sup>14</sup> y en la primera literatura engolada de Andrade. Luego reorientaron su destino a lo nativo, elección que fue provocada por el conocimiento profundo de sus realidades, lo que le permite una afirmación desde el *ñuñu*, como decía Churata. Entonces generaron una literatura que deja ver el trabajo antropológico, ya que su literatura sugería y documentaba.

---

14 Me refiero a los poemas que publica en *La Tea* (Juan Cajal, 1917) y en *La Voz del Obrero* (Arturo Peralta, 1915).

**Poemas de Mário de Andrade publicados en el *Boletín Titikaka*:**

**MODA DOS QUATRO RAPAZES**

A Couto de Barros  
[Campos de Jordão]

Nós somos quatro rapazes  
Dentro duma casa vazia.

Nós somos quatro amigos íntimos  
Dentro duma casa vazia.

Nós somos ver quatro irmãos  
Morando na casa vazia.  
Meou Deus! Si uma saia entrasse  
A casa toda se encheria.  
Mas era uma vez quatro amigos íntimos...

**SAMBINHA**

Vêm duas costureiras pela rua das Palmeiras.  
Afobadas braços dados depressinha.  
Bonitas Senhor! Que até dão vontade pros homens das ruas.  
As costureirinhas vão explorando perigos...  
Vestido é de seda.  
Roupa braça é de morim

Falando conversas fiada  
As duas costureirinha passam por mim  
- Você vai  
    - Não vou não!  
Parece que a rua parou pra escutá-las.

Nem trilhos sapecas  
Jogam mais bondades um pro outro.  
E o sol da tardinha de abril  
Espias entre as pálpebras sapiroquentas de duas nuvens.  
As nuvens são vermelhas.  
A tardinha cor-de-rosa.

Fique querendo bem aquelas duas costureirinhas...  
Fizeram-me peito batendo  
Tão bonitas, tão modernas, tão brasileiras!  
Isto é...  
Uma era ítala-brasileira.  
Outra era áfrica-brasileira  
Uma era branca  
Outra era preta.

**Carta enviada por Diego Kunurana a Mário de Andrade<sup>15</sup>**

Puno 2 de agosto de 1929  
Señor Mário de Andrade  
Rua Lopes Chaves, 108

Distinguido compañero  
Tenemos en nuestro poder vuestros hermosos libros «Clan do Jabotí» y «Macunaima». Por tal excelente obsequio que nos permite conocer un temperamento literario tan bien nutrido como el suyo, tenemos que darle las más vivas gracias.  
El sr. Enrique Bustamante Ballivián nos había hablado ya de usted; de manera que conocer sus libros ha sido realizar el cumplimiento de un deseo largamente deseado.

---

15 Reitero mi agradecimiento a Meritxell Hernando Marsal, quien tuvo la gentileza de facilitarme este documento. La carta tiene las siguientes características: está escrita en un papel verde hecho para la editorial. En la parte superior derecha, en verde, está impreso: *Boletín Titikaka* Circulación Continental. La carta se encuentra en Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo.

MÁRIO DE ANDRADE VISTO POR GAMALIEL CHURATA

Leeremos despacio sus libros y lograremos dar algunas traducciones de ellos para que sean conocidos en el Perú.

Mientras tanto rogamos a usted que se sirva de considerarnos sus amigos y tener presente que «Boletín Titikaka» recibirá con sumo agrado siempre sus cartas y versos.

Firma el secretario

Diego Kunurana

Nota: sería usted tan amable de enviarnos su retrato?

**BIBLIOGRAFÍA**

ANDRADE, Mário de

1979 *Obra escogida. Novela-cuento-ensayo-epistolario*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

BUSTAMANTE VALLIVIÁN, Enrique

1978 *9 poetas del Brasil*. Lima: Centro de Estudios Brasileiros. [Esta es una reproducción de la antología que publicó Enrique Bustamante Ballivián en 1930].

CALLO CUNO, Dante y Juan Alberto OSORIO (comps.)

1997 *Boletín Editorial Titikaka*. Edición facsimilar. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.

CANDIDO, Antonio

2002 *Textos de intervenção*. Selección, presentación y notas de Vinicius Dantas. 2 vols. São Paulo: Duas cidades.

1985 «Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)». Disponible en <[www.pacc.ufrj.br/literaria/estrangeiro.html](http://www.pacc.ufrj.br/literaria/estrangeiro.html)>. Consulta hecha en 24/08/2009.

1995 *Ensayos y comentarios*. México: Fondo de Cultura Económica.

CHURATA, Gamaliel

2008 [1932] «Aspectos de la literatura indoamericana». En *Crisol*, N. 38, febrero. [Reproducido independientemente, responsable Arturo Vilchis-México, América Nuestra- Rumi Maki, agosto 2008].

1957 *El pez de oro*. La Paz: Editorial Canata.

KUNURANA, Diego

1929 «Carta dirigida por Diego Kunurana a Mário de Andrade». Puno 2 de agosto de 1929. [Diego Kunurana firma como secretario].

BANDEIRA, Manuel

1966 «Figura ímpar na década de 20 é a de Antônio Dias Tavares Bastos(1900-1960), de que Manuel Bandeira dá notícia na crônica “Coração de criança”». En *Andorinha, andorinha*, pp. 292-293.

MELLO E SOUZA, Gilda de

1979 «Selección, prólogo y notas». *Mario de Andrade. Obras escogida. Noela-cuento-ensayo-epistolario*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

MENDONÇA NUNES, Ana Rosa de

2006 *Modernismo e tradição da oralidade na poesia uma leitura de Clã do Jabuti de Mario de Andrade, e Catimbó de Ascenso Ferreira*. Disponible en <[http://bdt.d.bczm.ufrn.br/tesesimplificado//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=706](http://bdt.d.bczm.ufrn.br/tesesimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=706)>. Consulta hecha en 22/08/2009.

RODRIGUES DE SOUSA, Cristine

2006 *Clã do Jabuti uma partitura de palavras*. São Paulo: Anne Blume.

VICH, Cynthia

2000 *Indigenismo de Vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



# Carlos Eduardo Zavaleta, la sutileza del cuento y la violencia

*Gonzalo Espino Relucé*

## Resumen

Este trabajo propone que la violencia tiene un singular tratamiento en la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta (Caraz, Perú, 1928) cuyo signo mayor es la sutileza. Para ello, analizaremos tres relatos, de manera especial «Perico el heladero», que corresponden a lo que en los tiempos actuales se ha dado en llamar «narrativa de la guerra interna».

**Palabras claves:** Cuento – violencia política – siglo XX – Perú – Generación del 50

## Abstract

The present work sustains that violence has a particular treatment in Carlos Eduardo Zavaleta's narrative (Caraz, Peru, 1928) whose major symbol is sharpness. He focuses his attention on three stories that correspond to what it is currently known as the narrative of inside war. We can see this in a remarkably way in «Perico el heladero» (Perico, the ice-cream maker).

**Key words:** stories, political violence, XX century, Peru, the 50's generation

Desde la crítica literaria seguramente es Mark R. Cox quien mejor ha estudiado el problema de la violencia. Aunque para Cox el cuento de «los años de la violencia» se concentra en un grupo de escritores «nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, son quienes primero tratan el tema de la violencia política en su producción narrativa» (Cox 2000:12), y agrega que «se nota la ausencia de un gran número de escritores mayores ya

consagrados que aún no han publicado nada sobre el tema» (Cox 2000:12); al tiempo que estimaba que «según el origen geográfico del escritor», son «los del sur y centro del país [los que] han dedicado más de una producción narrativa a la violencia política que los del norte, y de Lima y el Callao» (Cox 2000: 13). La hipótesis de trabajo de Cox, en general, resulta válida; pero no nos inhibe de observar, cómo entre otros escritores la temática de la violencia no es ajena ni menos dejó de ser parte de su repertorio escritural como es el caso de Carlos Eduardo Zavaleta. La sutileza es la mejor manera de realización del relato de la violencia, sin olvidar que en el caso de Zavaleta, desde sus inicios, tal como han observado diversos críticos, su universo temático ha ido más allá de la aldea provinciana andina para invitarnos a una de las más intensas aventuras de la narrativa peruana, donde diversos actores y espacios están presentes a más de los espacios lejanos y distante, diríamos mejor, cosmopolitas (Cf. Escjadillo 2009).

#### VIOLENCIA Y VIOLENCIA POLÍTICA

Lo primero que deseamos establecer es una doble ruta: la presencia de la violencia en la cuentística de C. E. Zavaleta y las reflexiones que desde la ficción ha incluido sobre la violencia política. Sobre lo primero, podemos indicar que desde *La batalla y otros cuentos* (1954) hasta el volumen 3 de sus *Cuentos completos*, encontramos un catálogo impresionante del tema de la violencia, aunque su tratamiento no tenga necesariamente que ver con la guerra interna. Así, en «La batalla» encontramos una violencia que se caracteriza por su condición ritual, es decir, tiene que ver las celebraciones comunales que terminan por impresionar y cautivar al forastero. La idea del forastero, que, asimismo, puede ser migrante o no, será un condicionamiento para la ejecución de la sutileza del relato, como veremos más adelante. En «Juana la Campa te vengará» es una violencia que tiene que ver con el desencuentro entre culturas, la venta de una niña ashaninka y su condición de empleada doméstica —ponga—. Las situaciones violentas serán aprovechadas por los patrones para desatenderse de sus malas fortunas con sus parejas y acusar a Juana como la culpable de esas muertes; violencia que más tarde se recrudece y aparece de diversas formas. Son en general relatos que tienen que ver con la violencia doméstica («El piano»), que por momentos se asocia a asuntos rituales («La batalla») o se confiere una atención especial al enfrentamiento de indios/gamonal y urbana; no tiene los contenidos que asumiré cuando se produce la guerra interna del Perú.

Zavaleta nos ha creado personajes que aparecen como una suerte de «áster ego» que comunica a sus lectores algunas de las ideas que tiene sobre lo que ocurre en el Perú. Si un cuento tiene diversas aristas para su análisis, aquí solo voy a referir al tono burlón e irreverente con que trata el tema. Como nos había enseñado el viejo Alonso Reyes, hay que cuidarse de las declaraciones de autor, por ser estas siempre pistas falsas. Pero aquí desarrollaré la idea de un tipo de discurso narrativo que explora explícitamente las ideas políticas, que pueden asociarse al carné civil del narrador. Este aspecto no será desarrollado en este trabajo, pues requiere de precisar la biografía del autor y la biografía que construye en sus textos.

Sugerescentes son las ideas que el joven escritor Zavaleta expone a lo largo del Primer Encuentro de Narradores Peruanos (1965), en ellas se puede observar cómo la dimensión de la realidad es una preocupación permanente, al igual que el asunto de una modernización del relato, cuestión que lleva al autor de *El Cristo Villena* a poner por delante no tanto el asunto de comunicar una realidad, sino cómo esta llega al lector. Así, entonces, la realidad será parte de lo que sugiere como imaginación para el incauto lector: «estas escenas [aquellas que motivan su escritura] eran unos pequeños elementos dentro de un mar vasto y a menudo incontrolable, de imaginación; lo que importante era esta imaginación misma dentro de la cual los elementos reales servían como puntos de apoyo, pero en verdad nada más que eso.» (Primer Encuentro 1986: 77). Menciono de paso dos ideas relevantes que presenta en dicho encuentro: la primera es la imaginación y su relación con la violencia. Zavaleta relaciona imaginación y tratamiento a la violencia como ruta para la ficción, sin duda su *Autobiografía fugaz* (2000) da pistas que permiten una mirada mucho más completa de su escritura. Sin que tomemos en serio aquello que él mismo declara; en todo caso, es un paratexto que tendremos en cuenta.

Carlos Eduardo Zavaleta en «Estudió en San Marcos, pero ya sanó» de *Abismos sin jardines* ([1999] 2004:171-194) ficcionaliza las ideas políticas que, incluso, pueden resultar, las de su generación. Este cuento, cuyo esquema circular se articula en torno a una conferencia y la realización de la trama, se realiza por la condición de narradores, de los amigos, la esposa y la amante que siguen al conferencista. Las palabras de Raúl, el conferencista, constata en tono socarrón la situación de violencia vive la ciudad:

Durante el lapso en que hablaré, sin duda el apagón, que ya cubre medio Lima, aumentará en la ciudad, o en alguna otra parte del país: si ignoramos aún el

número de muertos y heridos, producidos por la mañana, con toda certeza que habrá muchos más cuando concluya mi charla. ([1999] 2004:171)

Raúl se erige como el intelectual, curiosamente vinculado a la década del 50, cuya marca es San Marcos. Su alocución resulta una suerte de declaratoria de la problemática del país; concluye como un alegato respecto a la cultura indígena y su relación con la mestiza, en un contexto que resulta absolutamente completo:

¿Qué decir al final? En la desordenada y casi caótica sociedad peruana, no hay más salida que el diálogo entre opuestos, y tal clases de diálogo es cada vez más difícil, y más aún cuando se ha hecho presente un nuevo interlocutor con una metralleta en las manos. He ahí el nudo, y al fondo el futuro.

En fin, como todavía estamos muy lejos de actuar como deberíamos, lejos de las dudas e hipocresías del indeciso, pues acabemos con esta reunión y salgamos a contar los muertos y heridos que han caído, con toda seguridad, en diversos barrios de Lima, mientras ustedes oían a un desangelado como yo. Muchas gracias.

Obsérvese con cuidado la condición de núcleo selecto que asiste a una conferencia, que además es un migrante, es decir su condición es la de un forastero, alguien que ya no vive en la ciudad, que va y viene, pero tiene interés para la comunidad de intelectuales, y su impostura de locutor es la de un sujeto que es capaz de ubicar su enunciado en un ciudad, en un país sitiado por la muerte, como una señal generacional. No interesan quienes son los responsables de esas muertes y de esos heridos para remarcar dos elementos, la condición de «sociedad caótica» y la presencia de un «nuevo interlocutor con una metralleta en las manos», Sendero o Ejército, no interesa; el hecho concreto es que se vive en un espacio de violencia política. Si bien este es el núcleo principal de la reflexión sobre la violencia, la conferencia pinta una fotografía del país, presenta una suerte de retrato generacional. Si se sigue con cuidado, en el plano de las ideas, esas son las cosas que se ponen en discusión; sin embargo, la trama lleva a que el conferencista huya con la amante. Así, entonces, una historia pretextada se cruza con otra, que corresponde al ámbito personal; se pasa de una situación pública que apela a la historia, a una cuestión que corresponde a lo cotidiano, a la vida personal. Insistimos que, desde sus inicios, hay en la narrativa de Carlos Eduardo Zavaleta un tratamiento sobre la violencia ; es una narrativa que pretexta las ideas de los

intelectuales de los cincuenta (tal como ocurre en su reciente novela) y una suerte de álgot ego que se presenta en dichos relatos en los términos que he indicado.

### LA SUTILEZA EN LOS CUENTOS DE CARLOS EDUARDO ZAVALETA

La sutileza es una de las formas de realización del cuento en Carlos Eduardo Zavaleta. Entiendo por sutileza las diversas estrategias de un escritor para hacer aparecer que aquello que narra no solo como posible, sino como un hecho de la realidad, por lo mismo emparentada con la resolución de la trama. De suerte que el tratamiento de una temática puede estar rodeada de otros elementos que aparentemente no son el foco ni el centro del relato o se asocia a una doble historia, lo que invita a pensar en las diversas formas de ficcionalización para un autor que se mueve entre lo andino y lo urbano, que explora diversas temáticas y cuyo signo característico es su modernidad.

La sutileza estará emparentada, en primer lugar, con una *tentativa siempre innovadora*, la misma que se vincula a *situaciones cotidianas*, cuyo destino parece absolutamente inofensivo; por lo que, en tercer lugar, invita a *evocar situaciones conocidas* desde la instancia del lector, allí donde la *memoria* se mezcla con la *historia*. Y en cuarto lugar, desarrolla una poética del *goce del relato*, que sugiere un lector libre, y desde la instancia del narrador no interesa si se comparte o no las ideas que esboza. La sutileza permite que la violencia, uno de los rasgos de la narrativa de Zavaleta, más allá de su hiperrealismo, sea matizada por la ternura y las formas creativas de la ficción de la trama del relato.

Son tres relatos que podemos ubicar explícitamente dentro de la narrativa de la guerra interna. Aquí hay que hacer una ligera distinción. Zavaleta no es un narrador improvisado ni le interesa las modas temáticas, como parece ser ahora, con la narrativa de la guerra entre Sendero y el Ejército, sino un atento escritor, que desde siempre ha estado interesado en abarcar un territorio más allá de lo que él mismo ha vivido, más allá de los espacios aldeanos para llegar a una suerte de trama que hacen que sus textos sean, finalmente, cosmopolitas. Una de las virtudes de este narrador será la continua exploración de la narrativa como un territorio abierto<sup>1</sup> y cuyas características fueron definidas por Luis Fernando Vidal como la paradoja simultánea de la violencia y la ternura como elementos de la trama narrativa de Zavaleta:

---

1 Véase el artículo «Discusión de la narración peruana» en *La Gaceta de Lima*, N. 12, año II, Lima, oct-nov-dic., 1960, p.10

En la obra de este autor impacta, de primera intención, la violencia de las acciones y la paradójica ternura con que se examinan los objetos, dentro de un marco donde la naturaleza es simple testigo, receptáculo, reflexión o representación de tal violencia o tal ternura. Esta violencia (muchas veces configurada en ira y agresión) actúa como mediadora de una movilidad que pugna por imponerse sobre la quietud de la ternura, el amor, en tanto valores apetecidos. Y esta polaridad genera, según la naturaleza de las acciones que se impongan dentro de la historia, la frustración y/o la felicidad. (1974: 11-12)

Zavaleta tiene la fina sabiduría del narrador que teje historias y las que hacen posibles que los relatos de la violencia sean así mismo piezas notables. Los tres cuentos que analizaremos fueron publicados sucesivamente en *El padre del tigre* (1993), el primero de ellos lleva el mismo título; en *Sufrir sin cuidado* (1996) aparece «Perico el heladero» y en *Abismos sin jardines* (1999) publica «Los dos tamaños del hombre». Las tres piezas narrativas tienen en común el tratamiento de la memoria sobre la guerra interna y la forma como Zavaleta lo hace es desde los universos cotidianos y donde la sutileza es su forma de mayor logro. No se trata de una declaratoria, sino de un conjunto de pretextos que, desde la ficción, sopesan la condición humana y la percepción colectiva de la guerra interna.

«El padre del tigre», escrito en 1986, trata de una doble historia, la historia de una amistad: la historia del padre de un mando Senderista y la historia de Eduardo y Amelia. La fábula se inicia con los azares en el palacio de Justicia («Había cesado de llover, si de lluvia podía hablarse en Lima. Rumbo al elefante sucio del palacio de justicia, Serafín y yo bajamos por Azángaro»). Este es un relato dramático porque nos pone la condición de padre ante el arresto de su hijo, en este caso, de uno de los mandos senderistas. Ausculta la sensibilidad del padre, pero no deja de estremecer y revelar los signos de la violencia. «Perico el heladero», relato que revisaré luego, narra la historia de un modesto hombre que lucha por surgir, que pasa de su condición de heladero a regentar un restaurante, proceso que observa un grupo de pobladores y que los senderistas sancionan brutalmente. «Los dos tamaños del hombre» trata sobre el retorno de un personaje que llega en plena fiesta patronal de Corongo, su estancia en el pueblo se convierte en la búsqueda de una respuesta: qué ha pasado con Mezzich y por qué en este pueblo no se ha producido la violencia terrorista que se vivió en todo el país. Aquí se apela a la memoria y como una colectividad actúa frente a su coterráneo, se presenta la imagen de la madre, pero al mismo tiempo se pregunta si viene o no este Mezzich que en tiempo pasado era un niño y muchacho tranquilo.

Estos tres cuentos tienen de común actores de la violencia política y la violencia misma. Así, el narrador ha situado el tema desde una percepción que ausculta la condición humana del sujeto; en «El padre del tigre», es el retrato del padre de un mando senderista, a la par de la historia de un núcleo de intelectuales y académicos, cruzada exactamente por una historia de amor. Si desde la percepción del padre se busca revisar qué ocurría si él hablara con su hijo o con el jefe de Sendero, en «Los dos tamaños del hombre» interesa más bien por qué un muchacho tranquilo ha encabezado una aventura sangrienta en el país, y por qué en Corongo, en la zona de Ancash, la violencia no tuvo la dimensión que se observó en todo el país. En el tercer relato, que coincide con el segundo, en relación a la actitud de la comunidad, es decir, cómo un modesto hombre se inserta en la colectividad y se defiende. No se escribe desde adentro, sí lo que ocurre en la colectividad, cómo es percibido el fenómeno, cómo se siente la tragedia que enluto y paralizó al país al igual que la inflación.

### PERICO EL HELADERO

La fábula de «Perico el heladero» es lineal, sin embargo, la forma como se realiza el relato sugiere la complejidad de su tejido: «Todos lo veíamos en la plaza». La historia instala un personaje marginal como protagonista, este tiene tres referentes: la casa camino a Huallanca, Jacinta y la naturaleza del Huandoy. En torno a estos referentes se narra las mejoras de Perico y la iracunda violencia con que actúan los senderistas. Lo último que acabo de indicar, nos lleva a pensar en la imagen del progreso y la violencia senderista y la mirada actuación y colectiva para responder a la violencia.

El mito del progreso está arraiga en toda la población peruana. Esta consiste en el acceso a una nueva situación social que supere la anterior como fruto, principalmente de la educación: «si estudias, progresas»; la otra forma de realización del mito es exactamente la que ocurre en este relato: «si te esfuerzas, puedes prosperar»; una tercera tiene que ver con el desplazamiento a la ciudad como evento que da prestigio. El narrador confirma con sorpresa las mejoras del personaje, aquel que era parte del paisaje ha conseguido no solo a Jacinta, sino que ha construido un restaurante y tiene ahora sus peones, es decir, ha alcanzado sus metas. Tendremos que convenir que las transformaciones operadas en la casa de Perico será el indicador, basado, claro está, en el trabajo. Aquella «casucha de adobes» se transformó en una «bonita casa» (p. 346). Aquel hombrecito del paisaje, había levantado las comodidades para continuar trabajando, ahora pasaría de la heladería a la venta de comida,

sin dejar lo primero. Pero más, había conquistado a Jacinta («Perico y ella nos convidaron barquillos gratis y nos invitaron a su boda»; p. 347). El narrador simplemente constata: «Por lo visto, las costumbres ya eran otras. El ojo de Perico estaba en todo» (p. 348), que pone en tensión entre aquellos «notables», la gente de pueblo y el modesto «heladero», el chuto. Fruto de su tesón, de su imaginación, de su habilidad, Perico había progresado, en el sentido peruano del término, es decir, posee una casa, tiene peones, etc. Si «las costumbres ya eran otras», para los senderistas el posesionamiento de Perico aparece como un traición. El mensaje parece ser que los indígenas, que los campesinos, no pueden ni deben progresar. El progreso desde la óptica senderista sería contrarrevolucionario.

El segundo asunto nos invita a reflexionar sobre el sentido de la frase que Perico indica frente a la incursión de los terroristas:

—Bandido será, per' no como los de antes —dijo Perico—. Aura cobardes, la cara no dan estos senderistas. Todo envidia es porque soy progreso. (349)

En la percepción de Perico, los senderistas simplemente son bandidos, gente que esta fuera del orden social; pero estos bandidos, adicionalmente, asumen una característica, «no son como antes». En otras palabras, no se enfrentan, se esconden, se ocultan, son en definitiva «cobardes». Y cobarde, tiene aquí que ver con una primera cuestión: no son capaces de pelear en condiciones de igualdad, no se dejan ver, actúan a escondidas y traman a escondidas sus incursiones. Y extendida la frase, hay que convenir que para el código de guerra del senderismo los que trabajan, los que progresan, los que no se unieron a su causa, simplemente, se convirtieron en su enemigos; la sanción es la cruenta matanza. La cobardía se traduce en el salvajismo extremo con que aparecen los registros de la violencia, tal como se aprecia en las descripciones que hace nuestro narrador. Cabezas molidas por los golpes, cuerpos descuartizados, degollados, despedazados, etc.

Esta vez vimos todo muy claro, el estallido y polvo de las bombas, el primer fognazo del nuevo incendio, las retorcidas figuras de jóvenes encapuchados y electrizados por violentísimos ademanes, que sembraban la casa y el jardín de trozos, bultos y pedazos por el aire. Nos tendimos al suelo. Desde ahí les vimos disparar demasiado sus metralletas, golpear demasiado con las culetas, arrastrar a dos o tres personas de los pelos, tumbarlos y chancarlos con piedras (¿mataban a los peones de Perico?, gritarse entre ellos para volver a la camioneta, mirar por un instante el incendio y la destrucción, como si fuera un magnífico espectáculo, y partir gritando, riendo e insultando a Perico el heladero y a Jacinta la puta de su madre.

¿Había despertado otro monstruo del tamaño de Huandoy? Corrimos a contar los heridos. No había ni uno, todos muertos, aplastados con piedras o degollados por el jardín. En la cocina, las muchachas apuñaladas. Pero, oh no, Jacinta tenía un tiro en la nuca y exhibía el calzón, quizá lista para ser violada. Le bajamos la falda y seguimos buscando a Perico entre el polvo y los manchones de humo. Como no había más puertas, salimos hacia el río y también lo cruzamos. Pero Perico, te vuelvas. (351)

La violencia senderista se expresa contra el progreso. La trama narrativa ubica el hecho en otra dimensión: la del chuto, la de Perico, que deja de ser parte del paisaje para revelarse como el signo del progreso personal y al mismo tiempo de toda la población, lo que explica por qué los pobladores van tras los terroristas. Perico se ha convertido en un asunto de las pertenencias colectivas y de la memoria, así el narrador testigo referirá:

A él y a los otros muertos los envolvía el llanto maestro de las lloronas del pueblo, y detrás pasaban las niñas de la escuela y luego los hombrecitos, también uniformados, y después los dosdemaños, y los indios y cholos, y uno o dos hacendados. Jamás vi antes a tantos arrastrar los pies y llevarse el tiempo inmóvil. (353)

La respuesta es colectiva. Frente a la violencia, si en la primera oportunidad resultó ser simplemente un rumor hiriente, en la segunda es la población la que persigue a los terroristas y concluye con la muerte de todo, de Perico y los propios senderistas. La imagen final es la de una población conmocionada, dolida, en la que todos se juntan contra la indignación y la miseria de una muerte que resulta injusta, por eso, el autor podrá decir, «Jamás vi antes a tantos arrastrar los pies», y «a tanto» supone la evocación colectiva, la manera sencilla de entender a Perico como parte de Caraz, del pueblo, en esos momentos donde la diferencias sociales, por un instante, se desdibujan frente al drama humano.

## EPÍLOGO

Los relatos de Zavaleta pertenecen a ese tipo de narrativa que ofrecen diversos tratamientos temáticos, al mismo tiempo, la sutileza del relato está marcada por el narrador que se desdobra en uno de los personaje o que nos deja la sensación de ser un narrador colectivo; al final, lo hace con el menos esperado, que resulta ser el testigo de la matanza. Sorprende, que quien narre sea el «ocioso Medardo». Si el hiperrealismo registra el evento de la violencia,

es al mismo tiempo por la forma sutil con que Zavaleta trabaja el relato. Finalmente, para un escritor como Carlos Eduardo Zavaleta la violencia política no podía ser ajena a su quehacer creativo, pero no tiene que ver con la moda editorial de la guerra interna, sino a su permanente vocación renovadora y a la par a la capacidad de convertir la brutalidad de la violencia, esa horrible expresión del salvajismo, en una posibilidad abierta de la memoria compleja, sin dejar de percibir el salvajismo y la brutalidad, para reivindicar la vida, exactamente porque desde la sutileza reinventa el cómo del relato.

## BIBLIOGRAFÍA

### REVISTA ARS VERBA

2007 *Carlos Eduardo Zavaleta 60 años. Ars verba*, año v, N. 7, junio. Huaraz.

### COX, Mark R.

2000 *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: San Marcos.

### COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe final*. Disponible en <[www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe)>.

### ESCAJADILLO, Tomás G. (ed.).

2009 *C.E. Zavaleta. Hombre de varios mundos*. Lima: Amaru Editores.

### VARIOS AUTORES

1986 *Primer encuentro de narradores peruanos*. 2.<sup>a</sup> ed. Lima: Latinoamericana Editores.

### ZAVALETA, Carlos Eduardo

2007 «Desfiles de casas ausentes». *Ars verba*, N. 7, junio, pp. 30-33. Huaraz.

2004 *Cuentos completos 3*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

2000 *Autobiografía fugaz*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

1974 *El fuego y la rutina*. Antología. Prólogo de Luis Fernando Vidal. Lima: Biblioteca Peruana.



# Neorrealismo a la limeña en «Lima, hora cero». Aproximaciones a la narrativa de Enrique Congrains Martín

*Douglas J. Rubio Bautista*

## Resumen

El autor del artículo explora la narrativa de Enrique Congrains que reproduce sin dificultad el proceso mediante el cual el migrante pobre entraba en la escena de la ideología criolla. La producción narrativa de Congrains estuvo fuertemente influida por el periodismo escrito, tal como el relato estudiado en este artículo y que proviene del libro homónimo. «Lima, hora cero» nos vuelve al submundo de las urbanizaciones clandestinas, asentamientos construidos en los márgenes físicos de la ciudad moderna y habitados por sus sectores socioeconómicos más pobres, desde una perspectiva épica, trágica, propia de la fantasía criolla.

**Palabras clave:** Enrique Congrains, migrante, ideología criolla, periodismo escrito, ciudad moderna, marginalidad

## Abstract

The author of this article explores Enrique Congrains' narrative which reproduces with no difficulties the process through which the poor immigrant embraces the scene of the creole ideology. Congrains' narrative production was strongly influenced by written journalism as the story studied in this article and which comes from the homonymous book. "Lima, hora cero" (Lima, time zero) takes us back to the sub world of the clandestine suburbs, shanty towns built in the physical borders of a modern city and inhabited by its poor socio economical classes from an epical and tragical perspective; very typical of the creole fantasy.

**Key words:** Enrique Congrains, immigrant, creole ideology, written journalism, modern city, marginalization

Es usual sostener la letanía de que la narrativa de Enrique Congrains ha estado signada por una travesía trágica y por un cierto aroma azaroso, que navegan entrelazados y constantes a través de sus relatos y de la única novela que escribiera durante la década del cincuenta del siglo XX; a saber, perfectos ejemplos de la influencia del neorrealismo italiano imperante en aquellos años. Es muy válida esta lectura. Tanto *Lima, hora cero* como *Kikuyo*, «Domingo en la jaula de esteras» y su novela *No una, sino muchas muertes*, mantienen la notoria representación del sujeto arrojado a una realidad muchas veces delirante, que no tarda demasiado en deshumanizarlo pese a los vanos intentos por intentar no escapar de ella, sino de entenderla y practicarla. Por otro lado, es cierto también que siempre se ha referido al marcado ojo romántico con que este narrador limeño observó a los sectores marginales de Lima; sin embargo, es justo afirmar que aquella mirada tan pretenciosa como benevolente, tan paternalista como comprensiva, no era ninguna representación autónoma instalada por la realidad objetiva de esos años y sí regida por una máquina interpretativa que escapaba (quizá) al afán consciente de Congrains y que condicionó, sino su inusual y fugaz aventura literaria durante esa década, sí el relato de nuestro interés. Y es allí donde el texto nos empujó a rastrear, aunque a largos trazos, la formación de esta pantalla que no solo sirvió como maquinaria interpretativa, sino que fungió como poderoso tapón que calmaba las angustias de los sectores criollos limeños ante la presencia del migrante pobre. Hablamos por cierto de la fantasía con que el sector burgués miraba a las (no tan) nuevas capas marginales que arribaban a Lima producto, como ya se sabe, de la ingente migración andina a la ciudad moderna durante la década del 50 del siglo XX.

Resulta casi un guiño cómo Congrains introdujo en escena la figura del migrante pobre tanto en su mirada de mortal corriente como en la de su faceta literaria. Como le responde a Tomás Escajadillo sobre el caso de las barriadas limeñas durante los años cincuenta; su aspecto incipiente durante aquellos primeros años y su mirada intuitiva a un fenómeno, según él «embrionario» en la ciudad, «No era lo predominante, pero ya era el anticipo de lo que iba a ser el Perú en mil novecientos ochentaisiete [sic]» (Escajadillo y Calderón 1987: 88). Resulta además tentador incidir sobre el paradigma que muchos críticos le han investido a Congrains, como cuando insisten en su «profundo conocimiento de la ciudad» (Ofogo 1994) y que, debido a esta virtud biográfica, «Lima, hora cero» revela luces insospechadas de un mundo ajeno a la realidad limeña. Todos esos dones producto del espíritu aventurero y social del narrador limeño, se verían diluidos cuando este confesara

que no solo el relato referido estuvo inspirado en un artículo periodístico que leyera a principios de la década del cincuenta, sino que toda su producción narrativa de aquellos años estuvo fuertemente influida por el periodismo escrito:

No hubiera escrito estos libros [sus libros publicados en la década del 50] si no fuera por la tremenda influencia que yo recibí: la figura periodística de Alfonso Tealdo. Él creó dos revistas muy importantes que, por lo menos en mi caso, tuvieron un impacto determinante: una llamada *Ya* [sic] y la otra *Pan*, publicaciones de crítica social muy avanzada. El cuento «Lima, hora cero» está inspirado en una nota que sale en *Ya* [sic] acerca de una invasión junto al Rímac.<sup>1</sup>

Dentro de la doctrina psicoanalítica se sabe lo fundamental que es la operación de *entrar en la escena* de la fantasía para la constitución de nuestro objeto de deseo. O, para especificar: «algo» puede ser merecedor de nuestra fascinación siempre y cuando ese «algo» entre en el espacio de la fantasía y dé congruencia a nuestro mundo. En la arena de las relaciones sociales sucede igual: el migrante pobre solamente podía *entrar* en la realidad limeña siempre y cuando se ajustara al escenario fantasmático instalado por la ideología criolla y la rescate de la angustia del antagonismo social producto del capitalismo. Cualquier desvinculación a esta narrativa produciría perturbación y rechazo, pues erosionaría la realidad tal y como la concebía el *habitué* limeño; y en el mismo sendero, Congrains no escaparía a este montaje y más bien reproduciría lo que en el marco de las ideologías se sabe que es casi un axioma: un discurso es el producto de otro y ello deviene realidad. Articulándolo mejor sobre la fantasía, aunque no podemos echar a juicio si Congrains conocía al dedillo cada barriada fundada durante la época de Odría, sí podríamos argumentar que reprodujo sin dificultad el proceso mediante el cual el migrante pobre *entraba en la escena* de la ideología criolla: rechazando lo real y aceptando solo lo imaginado; es decir, el migrante en el rol de víctima. Según propia confesión, Congrains, lejos de ser testigo *in situ* del despertar de las «urbanizaciones clandestinas» y sí lector porfiado de dos semanarios periodísticos «progres» de la burguesía limeña, conservaba un fuerte afecto a los nuevos actores sociales y al desorden social contraído por su presencia, rasgos que nos llevó a considerar la figura de la ideología moderna criolla (instalado aquí desde el periodismo escrito) como núcleo

---

1 Ver diálogo con Stagnaro y Zevallos (2007). Sobre los semanarios *¡Ya!*, *Pan* y su relación con Enrique Congrains, he hablado en las VII Jornadas Literarias «Manuel Baquerizo», realizadas en la Universidad de Huamanga, Ayacucho, en octubre de 2008 (Cf. Rubio 2008).

desde donde se narrativizan temas y personajes de «Lima, hora cero», y la manera cómo este discurso no solo sostuvo los lazos sociales tras la irrupción de lo real —el migrante pobre—, sino cómo este se reprodujo en el de nuestro interés, la literatura, y a especular sobre el texto literario y su articulación con el mundo representado.

Considero así apresurado el juicio de cierta crítica literaria limeña que ha visto en «Lima, hora cero» al producto de la influencia directa del cine neorrealista italiano.<sup>2</sup> De igual manera, considero apresurado también estimar a Congrains como el primero en tratar el tema de las barriadas limeñas aun antes que los estudios sociológicos. Atendiendo al eferescente clima social de esos años, como al propio testimonio del escritor limeño, incluso antes que «Lima, hora cero» y las disciplinas sociales, sería el género periodístico el primero en aproximarse con espíritu crítico al mundo reciente y creciente de los arrabales periféricos en la Lima del cincuenta. A través de artículos; reportajes, crónicas y fotografías, serían los semanarios periodísticos *Pan* y *¡Ya!* —creados a fines de la década del cuarenta por Alfonso Tealdo— los primeros en analizar integralmente la problemática social de esa Lima de inusual y dialéctica modernidad criolla. Ambas revistas —ausentes por cierto en los estudios revisados sobre la relación de la generación del 50 con el periodismo—<sup>3</sup> no solo se adelantaron a las disciplinas sociales en el análisis crítico y de denuncia sobre las condiciones sociales de los arrabales limeños, sino que, y más importante aún, como discurso, influenciarían ideológicamente en el avatar narrativo que Congrains iniciara con «Lima, hora cero» en 1954.

### LA NARRATIVA DE LA VÍCTIMA: EL DISCURSO DE PAN Y ¡YA!

A raíz de la presentación del primer número de *La Novela Peruana*, revista de breve circulación que Enrique Congrains y su fantasmal Círculo de Novelistas Peruanos fundaran en octubre de 1953 (y que apenas llegara a un segundo y final número para el mes de noviembre del año referido), el entonces respetado e influyente Sebastián Salazar Bondy escribiría una sentida Nota Preliminar al conjunto de narradores incluidos en esa

2 Tal y como consideran Ricardo González Vigil (2008) y el filólogo español Bonifacio Ofogo (1994), quien sigue a su vez y a pie juntillas los juicios y errores formales de Miguel Gutiérrez sobre Congrains en su libro *La generación del 50: un mundo dividido* ([1988] 2008).

3 No han sido mencionadas ni en el artículo que hace Cuba (2006) sobre la relación entre la literatura urbana limeña del 50 y el periodismo, ni en el exigente trabajo de Thorne (2007) sobre la generación del 50 y el periodismo.

primera antología cuentística de sesgo abiertamente urbano.<sup>4</sup> Más parecido a un manifiesto que saludaba un nuevo recambio generacional en las letras literarias peruanas, el ensayista, narrador y dramaturgo limeño celebraría doblemente, y con entusiasmo, la ruptura con una literatura limeña, según él, de filón tradicionalista, y la pronta irrupción de un conjunto de jóvenes narradores (integrado, entre otros, por el mismo Congrains, Mario Castro Arenas, Julio Ramón Ribeyro y Julián Lucenn [¿Vargas Vicuña?]) dispuestos a abandonar el silencio culposo de un canon que hasta ese momento había privilegiado el corte esteticista y satírico en su vertiente narrativa.

Parece, según estas páginas lo prueban, llegado el tiempo de que nuestros escritores abandonen los ámbitos de la pura fantasía y novelen la realidad de en torno [sic] penetrándola dramáticamente. Es preciso conocernos, descubrirnos al fin, porque hasta hoy hemos andado a ciegas en nuestro mundo, tontamente ajenos a él, avergonzados por exquisitez o refinamiento de lo que nos es propio. Y es un buen indicio, un indicio promisor, leer estos relatos y a través de ellos identificarnos e identificar lo nuestro.

Me enorgullece ocupar un puesto liminar en esta empresa de escritores nuevos, jóvenes, a los cuales no sobrepaso mucho en edad y cuyo talento me inspira un saludable optimismo en el futuro de las letras peruanas, tan abrumadas como están de hojarasca costumbrista y tan descaecidas como las han dejado los esteticistas de la moda [...]. Todos los autores de esta antología han elegido un tema peruano — costeño o serrano— y han procurado verterlo descarnándolo, yendo a su entraña vital, poética. Son relatos tristes, porque triste es nuestro país. Esto significa que hemos abandonado ese tonillo satírico, tan ingenioso como evasivo, que fué [sic] flor de la desaprensión con que vimos antaño la precariedad de nuestra vida y la escamoteamos hábil pero culposamente. (Salazar Bondy 1953:4-5)

4 *La Novela Peruana* fue el primer intento formal de Enrique Congrains por acceder al canon narrativo limeño de esos años. Aparte de Congrains con «Anselmo Amancio», entre sus narradores más conocidos publicados estuvieron para el primer número (octubre de 1953b): Julio Ramón Ribeyro con «Interior L», Julián Lucenn con «Esa vez del huaico» y «Callao, ida y vuelta» de Pedro Álvarez del Villar. Para el segundo y final número (noviembre de 1953c), estuvieron Congrains con «Kikuyo», «Itinerario de un cadáver alrededor de su ataúd» de Mario Castro Arenas, y la presencia inusual de una narradora, Catalina Recavarren, con «Continuidad». Erróneamente, críticos como Abanto Rojas han considerado al año de 1954 como la fecha de nacimiento del Círculo de Novelistas Peruanos (CNP), seguramente guiados por la primera edición de *Lima, hora cero*. Sin embargo, el CNP vería la luz en octubre de 1953 gracias a *La Novela Peruana*.

Aparentemente esta obsesión por el autodescubrimiento —que antelaría su contundente diatriba contra el imaginario colonial en *Lima, la horrible*, publicado once años más tarde— significó para Salazar Bondy la necesidad de un *tour de force* en el ejercicio literario, sobre todo entre los jóvenes narradores limeños. Bajo este estímulo, las contradicciones de una realidad velada por el género costumbrista y fantástico aguzó los sentimientos de reproche entre los escritores de esos años, quienes observarían un preocupante declive representativo entre su propuesta narrativa y los acontecimientos sociales que, de a pocos, explotaban en sus rostros. Así, si de alguna manera puede decirse, la culpa resultaría uno de los ingredientes por el cual la balanza de esta nueva narrativa se inclinaría hacia una representación de lo real; síntoma y hastío a su vez, parafraseando a Salazar Bondy, de que se había andado a ciegas en un mundo tan desmesurado y propio como lo era la realidad limeña.

Lo cierto era que su reclamo, a medio camino entre la culpa y el autorreproche, dirigía sus pullas académicas exclusivamente al papel de la literatura y ese compromiso tan sartreano que significaba el necesario ajuste entre la producción narrativa literaria y el referente real representado, pues el mito dominante en la sociedad limeña había empezado a refutarse no desde la ficción literaria, sino, desde un género próximo a la nueva realidad urbana y que denunciaría la presencia de los sectores empobrecidos en la ciudad moderna: el periodismo escrito. A principios de 1949, transcurrido un breve periodo del prometedor gobierno democrático de Odría, aparecerían dos semanarios de crítica social, que por efímeros, no resultarían menos trascendentes para un sector de la comunidad pequeño burguesa y urbana popular limeña. *Pan y ¡Ya!*, revistas de avanzada social fundadas por el recordado periodista Alfonso Tealdo —y en cuyas redacciones se iniciarían periodistas como César Lévano, Arturo Salazar Larraín y Alfonso Grados Bertorini—, parecen haber dejado honda huella no solo en un importante sector progresista de la comunidad intelectual en la Lima de ese entonces, sino también en un jovencísimo Congrains, quien desde mediados de 1948, a la edad de dieciséis años, había empezado a ejercitar su incipiente pluma narrativa con algunos relatos cortos, de inusual textura fantástica y misteriosa, escritos para el diario *La Crónica*.<sup>5</sup>

5 De temática distinta a las historias narradas en *Lima, hora cero*, «Noche negra» (*La Crónica*, 27 de junio de 1948a), pp. 12 y 13, y «Melancolía» (*La Crónica*, 26 de setiembre de 1948b), pp. 12-14, optan por una trama entre el suspenso, la angustia existencial y el misterio.

Lo particular, en todo caso, no son tanto las cuestiones hechas al *establishment* realizado por ambos semanarios, sino, la manera cómo, pese a continuar la línea marxista muy en boga por esos años, estos reproducían el discurso que la ideología criolla instalaba sobre la figura del migrante pobre. Mediante trágicas crónicas urbanas<sup>6</sup>; carátulas con fotografías hiperrealistas (niños mendigando o mujeres habitando dentro de casuchas de esteras),<sup>7</sup> artículos y reportajes con descripciones naturalistas y análisis de vuelo, si se desea, sociológico, el sector migrante empobrecido de la ciudad era representado por *Pan* y *¡Ya!* como la trágica víctima incapaz de agencia. Esta versión infeliz sobre los desposeídos sociales en la ciudad moderna era además complementada con análisis sobre categorías marxistas;<sup>8</sup> una apuesta por incluir escritores de fuerte talante realista<sup>9</sup> y cruzadas por sensibilizar la opinión local a través de reportajes de denuncia.<sup>10</sup>

Luego, nadie está cuestionando aquí el duro trajín político que seguramente significó para el migrante pobre habitar en Lima y la respuesta de la burguesía criolla al advertir su presencia, aunque sí es necesario incidir sobre el trabajo de la ideología cuando construye y persuade un consenso sobre el orden social cuando esta cunde en la desproporción. En efecto, eludamos la versión restrictiva que se tiene por «ideología» y determinémosla desde una noción más inclusiva, donde esta es prescrita, según lo afirma van Dijk, como un sistema de creencias cuyo hábitat de expresión y reproducción suelen ser los discursos (van Dijk, 1999); permitiendo a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia. En otras palabras, la ideología no solo cumple un rol epistémico, sino que dentro de esta función se encuentra un papel sociológico que le permite al sujeto, a las clases y los grupos sociales desplegar estas estructuras mentales para

6 Pueden revisarse específicamente los números 8, 9 y 11 de la revista *Pan*; así como los números 4, 7, 11, 12, 31 y 34 de *¡Ya!* sobre este tema.

7 Pueden revisarse los números 16 y 17 de la revista *¡Ya!* sobre este tema.

8 Ver los números 2 y 3 de la revista *Pan* sobre este tema.

9 En el caso de los autores peruanos, fueron publicados *El tungsteno*, de Vallejo; *Los perros hambrientos*, de Alegría; y *Agua*, de Arguedas. Sobre los autores norteamericanos, se publicaron *La chacrita de Dios (God's little acre)*, de Caldwell; y *Camaradas errantes (Tortilla flat)* de Steinbeck, novelas que representaron el tema de la pobreza y la migración producto de la crisis de 1929 en su país. Pueden revisarse los números 2 y 5 de la revista *Pan*, pertenecientes al intervalo julio-agosto de 1949, para los casos mencionados.

10 La revista *¡Ya!*, a partir de su número 13, realizaría toda una serie de crónicas y reportajes dedicados a denunciar el terrible abandono social, moral y económico al que estaban confinados los niños de la calle de la Lima de esos años.

encontrarle sentido a la forma en que la sociedad funciona, explicarla y hacerla inteligible. Eludamos entonces el reduccionismo e insistamos que la ideología no solo tiene como función darle coherencia a la realidad, sino también regular las prácticas sociales; por ello, la organización política social de la Lima de principios del cincuenta estaría condicionada por una narrativa *pret a porter*; es decir, una máquina interpretativa o un escenario fantasmático hechura de la ideología moderna criolla —representado aquí por el periodismo escrito— donde el migrante pobre entraba en la escena como un individuo trágico, incapaz de iniciativa política y presto al lamento y la impostura ingenua, que solo sería salvo por la figura de la burguesía intelectual limeña. Los antagonismos creados por la modernidad eran cubiertos así por un discurso donde era más sencillo representar al excluido urbano como víctima que recuperarlo éticamente dentro de sus esfuerzos por integrarse a una Lima llena de contradicciones sociales.

La relación, entonces, entre el periodismo y la literatura, ambos como discursos, llevaba en su sello la impronta ideológica criolla, cuya fantasía de observar a los sectores empobrecidos limeños dentro de la narrativa de la víctima se instaló a su vez en la literatura urbana, y más específicamente, en la obra de Congrains, y para nuestros intereses, en «Lima, hora cero».

### «LIMA, HORA CERO», PAN Y ¡YA!

La relación entre la literatura urbana y el periodismo escrito, por cierto, no fue un fenómeno inusual a fines de la década del 40 del siglo anterior. Periódicos conservadores como *El Comercio* o *La Prensa*, que inicialmente apoyarían el golpe de Estado asestado por Odría contra Bustamante y Rivero, luego le declararían su enemistad partidaria, convocando para ello a jóvenes intelectuales de la burguesía limeña, quienes sin participar activamente de ninguna militancia política, resultaron opositores pasivos al nuevo régimen. Escritores como Julio Ramón Ribeyro, el mismo Sebastián Salazar Bondy, Mario Vargas Llosa, Carlos Eduardo Zavaleta y Enrique Congrains, publicarían o tendrían a su cargo secciones culturales en periódicos como *La Crónica*, *La Prensa* y *El Comercio*, que estrenarían suplementos dedicados al arte y la literatura a principios de la década del 50.<sup>11</sup> No es de extrañar entonces la influyente relación que la literatura urbana de esos años guardaría con

11 Para el tema de la relación entre la literatura urbana del 50 y la prensa limeña, puede verse CUBA 2006 y THORNE 2007.

el periodismo escrito y por ello, no es de extrañar tampoco que Congrains reconozca lo determinante que resultaron ambos semanarios, *Pan* y *¡Ya!*, para su narrativa, al punto de influir en la redacción del cuento «Lima, hora cero», pues este tuvo su origen a raíz de una crónica publicada en la revista *¡Ya!*

Refiramos así, aunque de manera rústica, al argumento de «Lima, hora cero», el primer relato del libro homónimo que nos vuelve al submundo de las urbanizaciones clandestinas, asentamientos construidos en los márgenes físicos de la ciudad moderna y habitados por sus sectores socioeconómicos más pobres. Mateo Torres, su protagonista, es un migrante provinciano, quien al ver frustrados sus deseos de éxito económico y social en la gran ciudad, decide refugiarse en «Esperanza», un terreno eriazado alejado del parnaso limeño e invadido por cientos de personas como él, quienes forjan un espacio de resistencia frente a una modernidad que los deplora:

Rodando, tumbo a tumbo, hemos llegado a Esperanza. Somos más de trescientos entre hombres, mujeres y niños y provenimos de todos los rincones del Perú. «Los otros» son un millón. Un millón de seres que viven dentro de un perímetro de unos ciento veinte kilómetros cuadrados, aproximadamente. «Ellos» tienen inmensos edificios grises; espléndidas casas [...] tiendas lujosas provistas de todo; grandes hospitales y clínicas; estupendos autos [...] En fin, tienen muchísimas otras cosas; es una gran ciudad, son un millón de seres, (peruanos también) y la vida es la vida. (Congrains 1955: 9)

Obsérvese el nivel desorganizado e improvisado con el que, según el narrador, la marejada de migrantes provincianos arribaba a Lima («Rodando, tumbo a tumbo»), y nótese además la desproporción trágica que este adjudica a sus paisanos, al escindirlos no solo desde un «nosotros» y un «ellos», sino que esta división está acuñada por la modernidad de algunos y el retraso de otros. Adviértase también, que, luego de un tiempo de estancia, los migrantes pobres son arrojados de esos terrenos por empresarios capitalistas. Sin oponer resistencia, y convencidos de carecer de derechos en la ciudad moderna, apelan a la figura de la víctima para recuperar —mediante el ruego y la lástima— sus míseras casuchas de esteras que los cobijan:

María Rojas traga saliva y explica la situación de Esperanza: somos pobres, la compañía amenaza con echarnos, no vamos a tener a dónde ir, y quizá ella —la

esposa del presidente de la compañía— pueda hacer algo o interceder a favor de trescientos cuarentaicinco [sic] seres. (Dos mujeres han dado a luz en estos últimos días).

La señora se levanta, cuatro minutos de conversación y basta de miserias y de gente miserable. Nuevas sonrisillas, despedidas, y un «haré lo que pueda».

Pero, ¿hará verdaderamente algo por nosotros? (Congrains 1955: 27, *Las cursivas con mías*)

El problema de la vivienda y la puesta narrativa de los sectores sociales más representativos de la Lima del 50 revelados en «Lima, hora cero» responden similarmente, aunque en clave literaria, a las propuestas de *Pan y ¡Yá!*, pues ambos, desde la particularidad de sus discursos, observan a los personajes arrabaleros dentro de la narrativa de la víctima con el que la ideología criolla los representaba. Insistimos que la realidad de aquella época no era en absoluto llevadera, aunque es particular la similitud de la instalación del mismo discurso pesimista y trágico tanto en la literatura como en el periodismo, que no tiene mucho que ver con la supuesta relación de algún neorrealismo foráneo y la narrativa de Congrains y sí con la máquina discursiva de la ideología criolla, así sea esta del lado «progre» de la burguesía. Estampa, por cierto, contraria a los hechos históricos, pues la Lima de esos años era ya pródiga en movimientos sociales cuyo embrión se gestaba desde las mismas áreas social marginales, capaces de marchas; protestas al Estado, siendo su performance agencial de organización política, impecable, pese al rechazo limeño y a las pérdidas humanas producto de este reclamo a los sectores de dominio.<sup>12</sup>

---

12 Para ejemplificar este hecho, tomemos el caso del conocido cerro San Cosme, que —según lo afirma Julio Calderón—, resultó el primer caso de una invasión organizada a la propiedad privada, ocurrida en 1945. Cerro perteneciente a los hermanos Cánepa, dueños de la hacienda El Pino, fue territorio de sucesivas invasiones de migrantes andinos llegados a trabajar al conocido Mercado Central, o «La Parada». Dado el alto precio de renta de los hospedajes circundantes, San Cosme sería ocupado muy a pesar de sus propietarios, quienes mediante peones; la policía y la acción judicial, echarían de sus propiedades a los ilegales a través de violentos desalojos. Sin embargo, tras este primer episodio (que incluiría la muerte de una de las invasoras, Margarita Vargas), y muy lejos del desánimo, los nuevos pobladores planificarían políticamente sus acciones posteriores, recurriendo a marchas de protesta, reclamos a Palacio de Gobierno; al Congreso, y finalmente a la Prefectura de Lima, logrando la intermediación del diputado Sergio Caller y del mismo Odría, quienes hicieron posible el retorno a sus nuevas tierras (Cf. Calderón 2005: 91).

### ¿Y EL NEORREALISMO ITALIANO?

Por lo revisado, para el caso Congrains, no debe asumirse entonces como axioma la presencia de algunas ajenas corrientes artísticas en su narrativa. El ejemplo más claro a esta propuesta es la supuesta influencia neorrealista del cine italiano, cualidad que creemos debiera ser tomada con ciertas distancias y precauciones. La dimensionalidad de lo cotidiano observado en este arte tan propio del siglo XX, más la ruptura de la literatura hispanoamericana con la narrativa de sesgo realista tradicional en la década del 40, parecen anteceder a la narrativa neorrealista limeña. A priori, existía en los movimientos descritos una fuerte voluntad de superar el pasado a través del arte. Sin embargo, la ampliación del canon literario en la narrativa del 50 —asumiendo la influencia de la novela anglosajona y del neorrealismo italiano— tendría sus propios márgenes; y en el caso concreto de «Lima, hora cero», los límites con el neorrealismo italiano se mostrarían bastante marcados.

El argumento a favor más efectivo de este sabor neorrealista en «Lima, hora cero» parece inspirarse en el título de la película de Roberto Rossellini, *Alemania, año cero*,<sup>13</sup> sin embargo, si bien el neorrealismo italiano se inspiró en hombres y hechos que la narrativa urbana del 50 también representó (obreros, campesinos, marginados, oficinistas, ocupación de tierras baldías, ruina de familias otrora influyentes, huelgas y miserias, etc.), lo cierto es que Congrains jamás ha señalado deudas claras con esta corriente. Obviamente, tomar a pie juntillas la opinión del autor sesgaría nuestras propias deducciones, sin embargo, el periodo de aprendizaje del autor real no debiera ser tempranamente deleznado. La misma representación de miseria envuelta en un lenguaje naturalista se encuentra en el neorrealismo norteamericano de *El camino del tabaco*, de Caldwell (1932), y principalmente de *Las viñas de la ira*, de John Steinbeck (1939), cuya historia retrata la penosa migración de los campesinos de Oklahoma a California, producto de los duros años de depresión norteamericana a finales de la década del veinte. Curiosamente, Congrains insiste siempre en la fuerte impresión que le causaran ambas novelas durante su juventud, además de mencionar que el origen del título de su primer libro aludía (a diferencia del «cero» rosselliano, que indica inflexión y silencio) a una ciudad en tránsito, camino de ser literalmente tomada por las masas populares.

13 Tal y como lo ha notado Miguel Gutiérrez, quien erróneamente la llama *Alemania, hora cero* (Cf. Gutiérrez [1988] 2008: 124). Sobre la influencia de esta película en «Lima, hora cero», ver también GONZÁLEZ VÍGIL 2008 y OFOGO 1994.

*¿Qué tan fuerte ha sido el influjo del neorrealismo en estos primeros libros?* [Se refiere a sus libros del 50]

Evidentemente fui marcado por dos autores. John Steinbeck (*Las viñas de la ira*) y Erskine Caldwell (*El camino del tabaco*). También veía cine italiano. Sin embargo, creo que más fuerte era la realidad de Lima en esos años, porque veo en éstos [sic] esa mirada neorrealista hasta naturalista, para revelar la miseria moral de la gente.<sup>14</sup> (Los corchetes y negritas son míos)

Asimismo,

**—¿Por qué ese título de tu obra «Lima, hora cero»? ¿Hora cero por qué? ¿El arranque de algo?**

—No, no. «Lima, hora cero» viene a significar Lima, la hora en que Lima deja de ser la Lima de mis padres, de mis abuelos, la Lima virreynal [sic], la Ciudad de los Reyes. Lima hora cero es la Lima de hoy. Hora cero porque a partir de ese momento Lima deja de ser la Lima tradicional. «Lima, hora cero» significa en última instancia Lima capturada por el Perú profundo. (Escajadillo y Calderón Fajardo 1987: 1, en negrita y rayas en el original)

Por circunstancial además que pudiera parecer, y a distancia de la fuerte presencia que tuvo la narrativa anglosajona en las librerías limeñas (normadas por un astudizo Odría que, como recuerda Pablo Macera, tras vetar todo tipo de textos marxistas o «progres», los hizo a contracorriente «empedernidos lectores de novelas [...] porque eran los únicos libros que Odría dejaba importar») (Gutiérrez [1988] 2008: 73), la exhibición de este cine italiano estuvo plagada de interrupciones por prejuicios comerciales, cuando no de censura.<sup>15</sup> Solo a fines de noviembre de 1953 se realizó una exhibición completa de este nuevo cine italiano, proyectándose por primera vez en la cartelera limeña películas como *Umberto D*, de De

14 «Me he propuesto hacer literatura no peruana, muy conscientemente». Entrevista con Giancarlo Stagnaro y Johnny Zevallos. En *El Hablador*, revista virtual de literatura, N. 13, enero de 2007. <[www.elhablador.com/entrevista13\\_1.htm](http://www.elhablador.com/entrevista13_1.htm)>.

15 Pueden revisarse las ediciones de el suplemento *El Dominical* de *El Comercio* del año de 1953, en el intervalo agosto-noviembre para este caso.

Sicca (1952); *Los olvidados*, de Buñuel (1950); *El Cristo prohibido* (1950), de Malaparte; y *Alemania, año cero*, de Rossellini (1948). Sin embargo, es muy probable que meses antes Congrains ya hubiera concluido los cuatros relatos de *Lima, hora cero*, además de haber publicado efectivamente «Anselmo Amancio» y «Kikuyo» para el primer y segundo número de *La Novela Peruana*, respectivamente, y «En Río, río...» (una primera versión de su relato «Pucallpa») para el diario *La Crónica*.<sup>16</sup>

Finalmente, considerar que el neorrealismo de «Lima, hora cero» conserva un marcado tinte local no significa en todo caso desestimar la presencia del cine neorrealista italiano en la narrativa urbana del cincuenta y mucho menos del neorrealismo anglosajón. Es cierto que tanto el neorrealismo de Congrains como el italiano tuvieron un a priori social, además de coincidir cuando denuncian el efecto envilecido de la ideología alejada de las fronteras morales y éticas del individuo. Sin embargo, desde un corpus mayor, y para el caso particular de «Lima, hora cero», creemos que fue determinante el peso del periodismo escrito identificado con los semanarios *Pan y ¡Ya!*, y que si bien pueden quedar remanentes de sospecha sobre si estimularon o no explícitamente los escenarios y personajes representados en este relato, sí es mucho más claro que fungió como organizador de una ideología que confluiría pronto en Enrique Congrains y en su narrativa, al representar al sector migrante provinciano dentro de una perspectiva épica, trágica, propia de la fantasía criolla, en lugar de sujetarse a los hechos históricos y observarlos desde una postura ética, que revalorara con autenticidad los esfuerzos de este sector social por integrarse a una modernidad antagónica.

16 *Alemania, año cero* se exhibiría durante la primera quincena del mes de diciembre de 1953 en Lima. Es posible, aunque no comprobado, que haya sido exhibida antes en circuitos privados. Un mes antes, el segundo número de *La Novela Peruana* anunciaba en sus páginas finales, con el rótulo de «próximamente», la salida al mercado de *Nabuín*, de Vargas Vicuña, y *Lima, hora cero*, de Congrains. Incluso, «El niño de junto al Cielo» sería publicado en solitario para *El Dominical* de *El Comercio* en octubre del 53 (18-10-1953a); pp. 4, 5 y 8. Lo cierto es que hasta *Kikuyo*, el libro de cuentos, estaba casi listo para editarse, pues no solo sus dos principales relatos ya habían sido publicados en *La Novela Peruana*, también «Pucallpa» se encontraba escrito, y sería publicado, aunque con otro nombre («En Río, río...»), en *La Crónica* (1-1-1954), p. 23.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DE ENRIQUE CONGRAINS MARTÍN

#### Obra literaria

- 1948a «Noche negra». En *La Crónica*, diario de Perú, 27 de junio, pp. 12 y 13.
- 1948b «Melancolía». En *La Crónica*, diario de Perú, 26 de setiembre de 1948, pp. 12-14.
- 1953a «El niño de junto al Cielo». En *El Dominical de El Comercio*, diario de Perú, 18 de octubre, pp. 4, 5 y 8.
- 1953b «Anselmo Amancio». En *La Novela Peruana*, N. 1, año I, Círculo de Novelistas Peruanos, octubre de 1953. Lima.
- 1953c «Kikuyo». En *La Novela Peruana*, N. 2, año I, Círculo de Novelistas Peruanos, noviembre de 1953. Lima.
- 1954 «En Río, río...». *La Crónica*, diario de Perú, 1 de enero de 1954, p. 23.
- 1955 *Lima, hora cero*. Tercera edición corregida. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos.
- 1960 «El niño de junto al Cielo». En *La narración en el Perú*. Segunda edición. Estudio preliminar, antología y notas de Alberto Escobar. Lima, editorial Juan Mejía Baca.
- 1967 *Antología del cuento. Lima en la narración peruana*. Presentación y selección: Elías Taxa Cuádroz. Lima: Continental-Kontinental Verlag, pp. 199-207.

#### Artículos y reseñas

- 1953 *La Novela Peruana*. Nota Preliminar de Sebastián Salazar Bondy. Revista de publicación mensual que incluye novelas y cuentos de autores peruanos realizado por el Círculo de Novelistas Peruanos. Lima, N. 1, año I, octubre-noviembre, pp. 4-5.
- 1954 Reseña sobre *Sangama*, de Arturo D. Hernández. *Letras Peruanas*, N. 10, Lima, junio, pp. 24 y 25.

- 1987 «El Perú necesita una monarquía incaica». Conversación con Tomás Escajadillo y Carlos Calderón Fajardo. En *Quehacer*, N. 46, abril-mayo, pp. 80-94. Lima.
- 2008 «Me he propuesto hacer literatura no peruana, muy conscientemente». Entrevista con Giancarlo Stagnaro y Johnny Zevallos. *El Hablador*, revista virtual de literatura, N. 13, enero de 2007. <[www.elhablador.com/entrevista13\\_1.htm](http://www.elhablador.com/entrevista13_1.htm)>. Consulta hecha en 29/08.

#### BIBLIOGRAFÍA SOBRE ENRIQUE CONGRAINS MARTÍN

##### Artículos críticos, ensayos y ponencias

ABANTO R., Luis

- 2006 «Migrantes, cerros y barriadas, o la metamorfosis de la ciudad. Acerca de dos cuentos de Enrique Congrains». En *Ciberayllu*, 21 de agosto de 2006. Este estudio constituye un capítulo de la tesis doctoral del autor, *La otredad suburbana en la narrativa peruana entre 1950 y 1992*, realizada para la Universidad de Ottawa (Canadá). <[www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/LA\\_Congrains.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/LA_Congrains.html)>. Consulta hecha en 10/02/2008.

OFOGO NKAMA, Boniface

- 1994 *La generación del 50 en el Perú (una narrativa plural)*. Tesis para sustentar el grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV.

SUSTI, Alejandro y José GÜTCH

- 2007 «Enrique Congrains. “El niño de junto al cielo”: la ciudad desde el margen». En *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, pp. 101-10.

RUBIO, Douglas

- 2008 «¿Neorrealismo italiano en “Lima, hora cero?”». Aproximaciones a la narrativa de Enrique Congrains Martín». Ponencia para el VII Encuentro Nacional de Escritores “Manuel Jesús Baquerizo”. Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga CCUNSHC-Ayacucho, Gremio de Escritores del Perú. Huamanga.

### **Bibliografía complementaria**

CALDERÓN, Julio

- 2005 *La ciudad ilegal. Lima en el siglo XX*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales.

CUBA, Jorge

- 2003 «Década de 1950. La literatura urbana y la prensa limeña». En *Identidades*, sección cultural de *El Peruano*. Lima, lunes 7 de julio, pp. 10-11.

DIJK, Teun A. van

- 1999 *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

GONZÁLEZ VÍGIL, Ricardo

- 2008 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos.

GUTIÉRREZ, Miguel

- 2008 *La generación del 50: un mundo dividido* (1988). Lima: Séptimo Ensayo-Arteidea editores.

RIBEYRO, Julio Ramón

- 1953 «Lima, ciudad sin novela». En *El Dominical*, 31 de mayo, p. 2.

ROSSELLINI, Roberto

- 1948 *Alemania, año cero*. Italia, Tevere Film/Safdi/ UGC.

TAXA CUÁDROZ, Elías

S.f

*Antología del cuento. Lima en la narración peruana.* Lima: Continental-Kontinental Verlag.

THORNE, Carlos

2007 *La generación del 50 y el periodismo. Un testimonio personal.* Lima: Universidad de San Martín de Porres, Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación.

## Revistas

### ***Pan*: Artículos, crónicas y reportajes referidos**

«Mas, a esta Lima metropolitana, llegó el peregrinaje de los que vinieran atraídos por las luces de neón». «Hablan los pescadores del “Río Hablador”. La ciudad vuelve al río-Pescador de maderas-¡Claro Doña Clara!-A pez chico misterio grande-La canción», N.1, viernes, 15 de julio, p. 13.

*La chacrita de Dios (God's Little Acre)*, de Erskine Caldwell. N. 2; viernes, 22 de julio de 1949.

«¿Qué es el marxismo? Parte II. Los hombres, los hechos, las ideas», N. 2, viernes, 22 de julio de 1949.

«Biblia y Justicia», N. 2, viernes, 22 de julio de 1949.

«También el techo es para todos», N. 3, viernes, 29 de julio de 1949.

«¿Qué es el marxismo? Parte III. Materialismo-Estructura-Superestructura», N. 3, viernes, 29 de julio de 1949.

*Agua*, de José María Arguedas (resumen a cargo de Francisco Bendezú), N. 4, viernes 5 de agosto de 1949.

*Camaradas errantes (Tortilla flat)* de John Steinbeck, N. 5, viernes, 12 de agosto de 1949, pp. 14-16.

«Los empleados también comen», N. 5, viernes, 12 de agosto de 1949, pp. 4 y 5.

*El tungsteno*, de César Vallejo (resumen a cargo de Francisco Bendezú). N. 6; viernes, 19 de agosto de 1949.

«¡Oh, los pitucos!» (Viñeta humorística), N. 7, viernes, 26 de agosto de 1949, p. 10.

«¿Cuánto ganan los obreros?», «¿Cuánto ganan los empleados?», N. 7, viernes, 26 de agosto de 1949.

«Pero, ¿llegará la sangre al río? El problema de la vivienda en el Rímac», pp. 8-9, N. 08, viernes, 02 de setiembre de 1949, pp. 8 y 9.

«¿Cómo se vive en la unidad vecinal?», N. 11, viernes, 23 de setiembre de 1949, pp. 16 y 17.

### **¡Ya!: Artículos, crónicas y reportajes referidos**

«Un clamor: la descentralización. La asfixia provinciana y el atoramiento capitalino. ¿Por qué has venido? ¿Por qué no te vas?», N. 4, 18 de marzo de 1949, pp. 10 y 11.

«Piñonate. Población clandestina», N. 5, 1 de abril de 1949, pp. 18 y 19.

«¡Basura! Un grueso cinturón que ajusta a la ciudad», N. 6, 11 de abril de 1949, p. 3.

«La ciudad encerrada» (reportaje sobre el centro de Lima infestado de basura), N. 7, 23 de abril de 1949, pp. 24-25.

«Callejones de Lima. El gran entretelón de la capital. Estos son los callejones de Lima. Criaderos de vicios y de ultraje a la dignidad humana», N. 9, 17 de mayo de 1949, p. 30.

«El obrero. La fábrica y el Sindicato. Declaraciones del dirigente obrero Julián Huanay», N. 11, 8 de junio de 1949, pp. 18 y 19. Esta sección «El obrero...», aparecería ocasionalmente en la revista, dedicado al proletariado formal limeño.

«¡Agua para las viviendas populares! En esta calle central –estrecha, antigua, atosigada de tránsito– se desarrolla la tragedia diaria de ciento veinte personas que habitan en la finca que lleva el número 1025», N. 12, 15 de junio de 1949, pp. 12 y 13. Crónica sobre la situación infrahumana en una antigua finca del Jr. Lampa, del Centro de Lima, pp. 12 y 13.

«Niños abandonados. Los pájaros fruteros hijos de la sociedad», N. 12, 15 de junio de 1949, pp. 30-31. A partir del siguiente número, ¡*Ya!* promoverá toda una cruzada informativa acerca de la situación indigente de los niños de la calle.

«La gran víctima: el empleado-campaña a favor de los empleados-sus problemas-sus necesidades-los empleados están mal pagados», N. 15, 6 de julio de 1949, p. 4.

«¡Desalojo en Lince! Dos mil personas arrojadas a la calle; se les proporcionó camiones para trasladarse; los desalojados preguntaron ¿a dónde?, sin que nadie pudiera responderles; niños que se quedan sin casa para tener escuela; no hay que cerrar los ojos ante los problemas del pueblo», N. 17, 20 de julio de 1949, p.18.

«Yo vivo en un callejón», N. 17, 20 de julio de 1949, p. 20.

«El empleado: la gran víctima», N. 17, 20 de julio de 1949, pp. 30 y 31.

«¡O pagan más o los arrojamos a la calle! La zozobra impera en los hogares de cientos de familias a los que la avaricia, el egoísmo de los propietarios y el afán de seguir acumulando riquezas a costa de los sufrimientos de los menesterosos», N. 20, del 11 de agosto de 1949, p. 4.

«Inquilinos y propietarios: solución para sus problemas», N. 21, 18 de agosto de 1949, p. 10.

«¡A la Parada!» (viñeta gráfica de Bracamonte Vera, sobre la situación del migrante indigente), N. 30, 20 de octubre de 1949.

«¡Recién llegados! El drama del provinciano que llega a la capital-el mito de Lima-Los desengaños-La urgencia del descentralismo», N. 31, 27 de octubre de 1949, pp. 28 y 29. Incluye fotos de provincianos indigentes y comerciantes ambulantes por los alrededores del cerro Leticia. Ocupa íntegramente ambas páginas, con viñeta gráfica, ironizando la llegada de un andino en tren, y la mirada despectiva de dos criollas limeñas.

«Callejones: sepulcros para vivos. La república de los pobres», N. 34, 17 de noviembre de 1949.

# La ciudad de los subalternos: paisaje urbano, lenguaje e identidad en *Navajas en el paladar*\*

Roberto Rodríguez-Saona

## Resumen

En este trabajo estudiaremos la representación del cambio social limeño en *Navajas en el paladar*, de Jorge Eslava. Aunque hay una Lima modernizada y modernizante, en la que se hallan las estructuras de la ciudad oficial, adornada muchas veces con la nostálgica visión de una ciudad arcádica colonial, también existe otra ciudad sumergida y subalterna. En *Navajas en el paladar*, los lugares públicos, el lenguaje y la pandilla, y la participación social constituyen espacios, instrumentos y situaciones en que los protagonistas tratan de construir, reconstruir o reinventar su sentido de identidad, resistiendo los ataques de la cultura y política hegemónica que los ve como actores de una otredad peligrosa.

**Palabras clave:** paisaje urbano, lenguaje, identidad, Eslava, otredad, Lima, ciudad subalterna, cultura hegemónica

## Abstract

In this work we will study the representation of the social change of a person from Lima in Jorge Eslava's *Navajas en el paladar*. Although Lima is regarded a modernized and modernizing city where the structure of the official city is found, ornamented many times with a nostalgic vision of a colonial arcadic city; there is also another underground and subordinate city. In *Navajas en el paladar*, the public places, the language and the gangs, and the social participation make up spaces, instruments and situations where the main characters try to build, rebuild o reinvent their identity, resisting the attacks of the cultural and political hegemony that treats them as actors of a dangerous otherness.

**Key words:** urban landscape, language, identity, Eslava, otherness, Lima, subordinate city, hegemonic culture

\* Este artículo es una versión modificada del texto que se incluyó como parte de la tesis para optar el título de Master of Philosophy en Estudios Hispánicos, presentada en la Universidad de Sheffield, Inglaterra, en agosto de 2008.

Lima es una ciudad que ha ingresado en cierta medida en la modernidad, ya que «uno de los rasgos que expresan la modernidad del subcontinente se encuentra en el hecho de que la mayoría de la población vive en ciudades» (Saravia Morales 1998: 120). Esta afirmación, no obstante, oculta que aunque hay una Lima modernizada y modernizante, en la que se hallan las estructuras de la ciudad oficial, adornada muchas veces con la nostálgica visión de una ciudad arcádica colonial, también existe otra ciudad sumergida y subalterna, formada principalmente por ese «sector del pueblo peruano que, abandonado a su suerte no tuvo más remedio que emigrar, para ingresar en un infierno peor, el de la selva de asfalto de la gran urbe» (Niño de Guzmán 1998: 39). Este cambio social es el que se halla en las obra *Navajas en el paladar*, y el paisaje urbano en que se narra dicho cambio social constituye un espacio de identidad y resistencia para los individuos y grupos sociales a los que pertenecen los protagonistas.

En *Navajas en el paladar*, los lugares públicos, el lenguaje y la pandilla, y la participación social constituyen espacios, instrumentos y situaciones en que los protagonistas tratan de construir, reconstruir o reinventar su sentido de identidad, resistiendo los ataques de la cultura y política hegemónica que los ve como actores de una *otredad* peligrosa.

*Mi advertencia, broder.*

*Navajas en el paladar. Cosa bravísima*

*Navajas en el paladar* es una obra difícil de encasillar en un género, puesto que en ella se hallan relatos convencionales —aunque el lenguaje no lo sea— prosa poética, fotografías e informes periodísticos. Es una obra en la que se yuxtaponen distintos recursos literarios para poder documentar una realidad compleja. La identidad variable de la obra refleja la de los protagonistas, que como niños de la calle, se encuentran en constante movimiento en lugares públicos en los que duermen, comen, charlan, y *laburan*.<sup>1</sup>

La obra está dividida en siete capítulos, o secuencias, que a su vez se subdividen en relatos dialogados por los personajes, acompañados por la presencia de un narrador-autor-personaje en los capítulos impares 1, 3, 5 y 7, mientras que en los capítulos pares 2, 4 y 6 hallamos una prosa de tono poético que permite que tres de los personajes tomen

1 *Laburar* es el término utilizado por los chicos de la calle para referirse a las acciones delictivas que realizan para sobrevivir.

la palabra y como conciencias vigilantes reclamen en su monólogo un lugar en la ciudad que los margina y busquen una salida del infierno que resulta ser su vida. En cada caso una expresión de cultura popular, parece ofrecer la puerta de escape. Para Tatán es el boxeo, para La Limeña es emular a un ídolo de la canción popular y para Huevito es escribir versos sentimentales. La obra incluye fotografías que abren la historia y que también sirven para pasar de un capítulo a otro, además de un glosario al final que recoge términos del habla popular —incluidos en los relatos— que no son necesariamente entendidos por los usuarios del habla formal de la ciudad. Que el formato de la obra no sea el habitual constituye una transgresión del canon literario y se podría interpretar como una crítica a la poca o ninguna importancia que se da a la literatura infantil y juvenil en el ambiente literario peruano. Este formato elimina la linealidad que normalmente caracteriza a un relato (del mismo modo que las vidas de los protagonistas nunca es lineal, nunca predecible, siempre a sobresaltos, con cambios inesperados).

Jorge Eslava Calvo, el autor, docente universitario, poeta, cuentista y novelista, tiene entre sus escritos algunas de las pocas obras dedicadas a los niños y adolescentes del Perú, o que tienen a estos como protagonistas.<sup>2</sup> Eslava logra dibujar en los relatos de *Navajas en el paladar* el rostro de jóvenes marginados, que resisten la soledad de la subalternidad en la gran ciudad. Se desenvuelven en plazas y calles céntricas de la capital, pero viven al margen, arrinconados en una vida de delincuencia, consumo de droga barata, violencia y corrupción. Se apropian del lenguaje coloquial urbano y lo reinventan para sobrevivir, para tejer una defensa basada en un código que contrasta y que es muy diferente al código hegemónico de la ciudad capital. Se resisten a caer derrotados, aunque saben que ese será su destino. No tienen horarios ni domicilio conocido. No pertenecen a una familia tradicional y su vivienda habitual son las calles y plazas, en las que se encuentran en constante movimiento. Su familia es la pandilla. Esta vida compartida en las calles de la ciudad es una de las bases de su identidad: son los chicos de la calle.

Los relatos están escritos en un lenguaje directo, coloquial, hasta vulgar. Una representación fidedigna de la dureza de la lucha por resistir y sobrevivir de los protagonistas. El uso de este lenguaje va en contra de las convenciones literarias. No se esperaría que en una obra literaria con niños y adolescentes de protagonistas el lector hallara este tipo de

---

2 Entre otros premios, Jorge Eslava se hizo acreedor al del International Board on Books for Young People, por su obra *Florentino el guardador de secretos*.

lenguaje para contar sus historias. Al mismo tiempo ese lenguaje popular expresado en prosa poética en los capítulos pares constituye o representa una esperanza de un tiempo mejor, de que son capaces de tener una dimensión utópica en sus vidas, de que debe llegar el tiempo de tomar la palabra, de recuperar la voz.

### UN ESPACIO PÚBLICO DE IDENTIDAD Y RESISTENCIA

*La huevada no es plantarse, sino durar, resistir.*

*N*avajas en el paladar sitúa a los protagonistas principalmente en dos plazas públicas de Lima: La Plaza San Martín y el Paseo de los Héroes Navales. Ambas son lugares que representan la tradicional visión de la identidad nacional. En ambas existen monumentos a figuras heroicas de la historia que proclaman esa identidad, aparentemente común a todos. Ambas son testigos de manifestaciones políticas y alojan a entidades importantes de la vida nacional, como el Palacio de Justicia o el Club Nacional. Según Néstor García Canclini, para la ideología de tendencia liberal del tradicionalismo:

La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos. Los monumentos [...] se colocan en una plaza, un territorio público que no es de nadie en particular pero que es de «todos», de un conjunto social claramente delimitado, los que habitan el barrio, la ciudad o la nación. El territorio de la plaza se vuelve ceremonial por contener los símbolos de la identidad, objetos y recuerdos de los mejores héroes y batallas, algo que ya no existe pero que es guardado porque alude al origen y la esencia. Allí se conserva el modelo de la identidad, la versión *auténtica*. (García Canclini 1992: 178)

El hecho de que los niños de la calle hayan convertido estas plazas en el lugar de su vida cotidiana es una subversión contra esa ciudad-nación que no los incluye en su estructura. La naturaleza sagrada de los monumentos a los héroes de la patria se ve transgredida por la presencia constante de estos personajes. Los protagonistas de *Navajas en el paladar* han perdido su identidad de origen. Ellos no tienen familia, no recuerdan ni habitan un barrio, no tienen un lugar en la ciudad oficial, la nación les resulta lejana y ajena. La Plaza, las calles, son su territorio. El espacio urbano funciona como generador de una nueva identidad que impide su total desarraigo. Uno de los personajes nos cuenta cómo un

compañero llegó a la Plaza, un caso que debe parecerse a muchos otros entre los chicos de la calle:

Tu viejo sabía como mierda y te daba libros, te chamuyaba.  
Tenías catorce años cuando desapareció  
y nadie supo nada y tu vieja agarró viaje con un gil recontrabusive  
Te quedaste solo y entonces te viniste a la Plaza. (p.103)

La significación e importancia de estos espacios públicos se extiende por las páginas de esta obra. La carátula y contra-carátula del libro muestran un cuadro de la Plaza San Martín en la que las únicas personas incluidas son chicos de la calle. Lo primero que se encuentra en las páginas interiores es una foto de un chico solitario en la Plaza de noche alistándose para dormir. El subtítulo de la obra consigna que las historias son de chicos de la calle. La dedicatoria del autor es «Para los chibolos de la Plaza» (p. 9) El prólogo se titula «Plaza San Martín». La escena que abre la obra se sitúa en el Paseo de los Héroes Navales. Por toda la obra hay referencias constantes a estos lugares públicos y hacia el final una fotografía muestra al grupo de chicos de la calle dormidos en la Plaza. Es curioso que uno de ellos parezca exhibir en su prenda la palabra *notarizado*, lo que daría legalización a su identidad como «chicos de la calle».

En esta obra, en vez de esa supuesta pertenencia a «todos» de las plazas y monumentos, hallamos que estos espacios ceremoniales muestran el conflicto y la heterogeneidad del paisaje urbano de la ciudad. Los protagonistas se han apoderado de este espacio territorial y de un tiempo histórico. Irónicamente, como los héroes representados en ambas plazas, los niños de la calle luchan y combaten a diario contra un enemigo superior a sabiendas que lo más probable es que su destino temprano sea la muerte. A veces la muerte parece la única solución, aspiración o premio para los protagonistas:

—Para la resaca nada es bueno —le dijo Lobo.  
—Finar, socio. La mancada te cura todo. —habló Lapicero antes de zamparse un trago—. Como una lotería: te ganas el cielo y ahí no necesitas ni mierda. (p.28)

Esta apropiación, por la que los marginados pasan a dominar los lugares protagónicos de la sociedad hegemónica, esta inversión de papeles es un cuestionamiento al sistema, una actitud de resistencia a su condición de marginación y exclusión. Exclusión que se exacerbaba en el momento histórico en que se sitúan los relatos —mediados de la década de los 90— ya

que a pesar de cierto éxito en el manejo macroeconómico, «los ingresos reales de la mayoría de la población, los cuales ya habían caído drásticamente durante los ochenta, se redujeron aún más en los noventa. El subempleo permaneció en uno de los niveles más altos de América Latina. La distribución de ingresos en el Perú, desde hace tiempo uno de los países más desiguales en América Latina, se volvió incluso más desigual que antes» (Crabtree y Thomas 2000: 470).

### RESISTENCIA FRENTE AL ESTEREOTIPO

Las representaciones negativas de un grupo social tienden a resultar en su marginación y exclusión. Muchas veces estos grupos son actores sociales que generan temor en la sociedad por su condición de marginales. Son los *outcasts*, los diferentes, los subalternos que se perciben como amenaza: «Where a community feels threatened by the presence of others who are perceived to be different, and “other”, fear and anxieties are expressed in stereotypes» (Sibley 1995: 28-29).

Los medios de comunicación contribuyen a formar y perpetuar estos estereotipos refiriéndose a los chicos de la calle en términos condenatorios —como lo ilustra la noticia aparecida en un diario de la capital, que se incluye en el capítulo cuarto del libro—. Los propios chicos son conscientes del papel que juegan los medios masivos de comunicación, además de las autoridades y entidades oficiales, en proyectar una imagen negativa de ellos:

—Los periódicos la cagan... y bien feo —señaló alguien.

—Así es broder —asintió Lobo—, pero la culpa también es de los tombos...de los jueces. Peor todavía, de los tutores. (p. 88)

En términos mediáticos, los niños de la calle son «pirañas», ladronzuelos, pandilleros, delincuentes juveniles. En ningún momento se reconoce la complejidad de la condición humana de estos habitantes de la ciudad, ni mucho menos las condiciones sociales que pueden haber motivado su situación actual. Un sentimiento de temor acompaña a esta construcción estereotípica de este grupo social: «Fear precedes the construction of the bad object, the negative stereotype, but the stereotype —simplified, distorted and at a distance— perpetuates that fear» (Sibley 1995: 15).

En *Navajas en el paladar* los personajes se definen a sí mismos en conflicto con otros seres humanos: los privilegiados, los turistas, los comerciantes, las autoridades.

Afirman su singularidad a través de su lenguaje, sus acciones delictivas y su relación con el resto de la pandilla. Además, se definen a sí mismos por su situación en un espacio muy específico de la ciudad: una plaza. En la plaza se reúnen, en la plaza duermen, en la plaza comen, en ella planifican sus aventuras delictivas, en ella cuentan de sus aventuras de supervivencia y también en ella, ríen, lloran y aman. La plaza los define, les da su identidad: 'los pirañitas' de la Plaza San Martín.

En una ocasión, es el conocimiento de la plaza y de sus calles aledañas, lo que salva a uno de los protagonistas de ser apresado por haber insultado a un policía:

Lo persiguió por toda la plaza y también por los Portales, las carretas de comida de La Colmena, los puestos de revistas de Zepita y no pudo ponerle la mano encima. Rocky enfiló hacia el Parque Universitario, subió de nuevo por la avenida, tomó un atajo y se coló por entre los cachineros y el despelote de Lampa. Ahí el tomo lo perdió. (p.60)

Los estereotipos tienen un papel fundamental en la conformación de un paisaje urbano en el que algunos se sienten incluidos y otros excluidos. Como señala David Sibley:

Stereotypes play an important part in the configuration of social space because of the importance of distancing in the behaviour of social groups, that is, distancing from others who are represented negatively and because of the way in which group image and place image combine to create landscapes of exclusion. (Sibley 1995: 14)

Este paisaje de exclusión se observa nítidamente en *Navajas en el paladar* a través de relatos que tienen como escenario topográfico los pocos espacios de la ciudad en que estos personajes pueden desplazarse, pero al mismo tiempo observamos que dicha distancia creada por la ciudad hegemónica es subvertida por los relatos, no solo por su contenido sino por su estructura. El autor-narrador que representa en cierto modo a la ciudad que mira a la distancia a los chicos de la calle, se ha insertado en la historia. Para escribir los relatos traspasó la línea divisoria que lo separaba de los protagonistas y trabó amistad con ellos, compartió algo de sus vidas, y en la historia —es el profesor, 'el profe'— les acompaña en sus vicisitudes y por momentos hasta comparte sus angustias, como en la ocasión en que varios integrantes de la pandilla revelan las atrocidades a las que han sido sometidos durante su corta vida mientras beben cerveza en la Plaza:

—Cuenta nomás... —susurró Blanca—. A mí nunca me han llevado de tute. Pero manyo un montón de jermas...

Y contó. Contó de varias vaginas, pititas, por donde habían entrado una horda de subnormales. Al hilo como perros. Habló con rabia. Muchísima y aunque no pude comprobarlo, sospeché que una de esas historias, la más mala —en un kiosko, siete puntas, la noche entera— era suya. Para toda la vida, fatalmente suya. Me provocó zamparme otro trago y pedí la botella. «Suave, profe», dijeron. Y me eché un par. (p.119)

O cuando le piden su opinión sobre la libertad, porque él sabe hablar:

Oiga, profe —me dijo sin mirarme—, ¿qué es la libertad?

—... un fuego que pule, afina, organiza y destruye la vida —contesté sin darme cuenta de que citaba unos versos

—Pero, ¿para eso estamos en el mundo? — me preguntó.

—Hable profe —instó Lapicero—. Usted que tira. (pp.123-124)

Al situar a los personajes en lugares tan emblemáticos de la identidad de la vida política de la ciudad, de esa ciudad que los margina, Eslava introduce un sentido de resistencia que sustenta el actuar de los protagonistas. Al desarrollar las historias entre la pobreza, violencia y abandono que rodean —o más bien cercan sin salida— la vida cotidiana de los jóvenes de la historia, Eslava convierte su obra en una historia de resistencia y supervivencia ante dichas condiciones. La historia de los niños delincuentes se re-contextualiza y debe leerse ya no desde la óptica tradicional del prejuicio y el estereotipo acentuado por los medios de comunicación, sino desde el punto de vista de los niños y adolescentes de la historia, que tienen en la violencia de su actuar la única arma de defensa ante la agresión del orden establecido.

#### EL LENGUAJE COMO INSTRUMENTO DE IDENTIDAD Y RESISTENCIA

Michael Bakhtin ha señalado que todo lenguaje se materializa únicamente en relación o **M**en contraste con otro lenguaje. «Languages throw light on each other: one language can, after all, see itself only in the light of another language» (Bajtín 1986: 12). Hiddleton amplía esta noción bakhtiniana y afirma que también «discourses, phrases and idioms do not coalesce to form a single and self-enclosed monologic system, but they continually perform a dynamic process of interaction with other voices and dialects» (Hiddleton 2005: 84).

La interacción que encontramos en *Navajas en el paladar* es una de oposición, de reclamo, de desafío. El lenguaje que prevalece en la obra es el lenguaje coloquial, fuerte, de los chicos de la calle. Incluso en las secuencias de prosa poética, el mismo registro es utilizado. Hasta en el prólogo el autor incluye términos del lenguaje coloquial. A pesar de la ausencia del registro prestigioso de la ciudad hegemónica se da una interacción entre las dos hablas, entre los dos mundos: el hegemónico y el subalterno. La subalternidad habla en sus propios términos y de este modo confronta al sistema, contrasta los dos mundos. Al rescatar su registro de lenguaje, normalmente considerado inferior, conversacional, la obra registra la identidad de estos limeños y lo consagra en las páginas de una obra literaria.

El lenguaje coloquial que sostiene a los relatos, se convierte en un instrumento que tienen estos personajes para expresar su creatividad, para definir su identidad. Lo comparten todos en la pandilla y es una forma de desafiar al mundo hegemónico y su registro lingüístico formal.

En estos relatos no solo conocemos a los personajes por su lenguaje, sino también por su seudónimo. El que no sepamos sus verdaderos nombres acentúa su condición de marginalidad, efecto que también produce sus cuerpos marcados, lesionados, heridos: «Cuerpo con una cicatriz maldita en el cacharro» (p. 74) como lo recuerda el personaje La Limeña. O como lo observamos en el diálogo con uno de los pocos adultos en quien tienen confianza:

—¿Dónde estás ahora? —preguntó la profesora.—En la casita de Wilson —  
respondió Rocky.  
—Pero mírate, estás hasta las patas —dijo ella, señalando las llagas de los brazos y  
las piernas.  
Era cierto. Una cadena de forúnculos, con el pus a flor, atravesaba la piel del  
chico. Para sus trece años demasiada escoria se echaba en el cuerpo. (pp. 55-56)

Estas marcas de identidad en sus cuerpos no son únicamente lesiones físicas, son las «cicatrices de la subalternidad».<sup>3</sup>

El modo de hablar que utilizan estos personajes no solo es un lenguaje coloquial sino una clave de identificación, una contraseña de identidad. Por medio del lenguaje los

---

3 En RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. «Los inconvenientes de no ser limeña: la cicatriz de la subalternidad en *Reina de corazones* de Jorge Eslava». Disponible en <<http://web.presby.edu/lasaperu/Eslava.htm>>. Consulta hecha en 20/03/07.

chicos se convierten en coautores de la obra. El lenguaje utilizado marca diferencias con el mundo hegemónico, un lenguaje que les da especificidad, que identifica a los personajes, especificidad y relación entre lenguaje e identidad expresada por Arturo Arias:

...antes de volverse imagen artística, el lenguaje aparece como enunciación, como voz de una persona. Esta aparición se une a la imagen de la persona que habla, y no puede ser separada del contexto específico en el cual es enunciada. La palabra es entonces, por su misma esencia, un signo ideológico. Es un signo de cómo alguien define, entiende y nombra el mundo. (Arias 1994: 9)

El siguiente diálogo ilustra esta afirmación:

—Ta que este se cree lo máximo, dijo Blanca.

—A mí me marca choro, asintió Teresa.

—Es chévere pero jode —aclaró Lobo— Es un pata sufrido... tiene harta cana.

Tres años en Luri. (p. 81)

O cuando Huevito en su monólogo dice: «Soy floro y me vacila mandarme mis cachos. [...] Me zampo trago a forro» (p. 97).

Eslava ha logrado hacer literatura con retazos de vida, con vidas jóvenes que han sido desechadas, para quienes el lenguaje coloquial, cifrado es un instrumento de resistencia, una riqueza, una posesión, un código de identidad, quizás lo único que podrán llamar suyo. El relato transmite la alegría de hablar de ese modo, porque hablar de una manera en la que los demás no comprenden o comparten es de alguna manera ejercer cierto poder. El lenguaje es entonces un vehículo de empoderamiento. El lenguaje fuerte, coloquial y vulgar que se incluye en la obra es el único que puede describir, explicar, narrar las experiencias de estos personajes. Con esto la obra hace hincapié en que no hay diálogo con la ciudad hegemónica, esa «desconocida y extraviada ciudad de Lima de fin de siglo cada vez más sucia, fascinante y escandalosa» (p. 17).

Es el autor el que articula las historias, les da estructura y continuidad y los inserta en la ciudad letrada. Los diálogos provienen de la vida cotidiana aunque sean en cierta medida una creación literaria. Las historias han sido en parte inventadas, ficcionalizadas, pero los niños aportan el lenguaje y con ello dan verosimilitud a los relatos. Esta verosimilitud se encuentra contenida en el subtítulo de la obra «Verídicas de chicos de la calle».

En los relatos se observa una transgresión de la jerarquía que rige la distinción entre el discurso escrito y el discurso oral. Al utilizar el lenguaje fuerte, de los protagonistas en una obra literaria, no solo en los diálogos de los personajes sino en la narración, prólogo y prosa poética, se subvierte dicha jerarquía y se desdibuja la frontera que existe entre los dos discursos. La tensión entre el discurso coloquial, popular, alternativo de los personajes y el discurso oficial, se ve acentuada por la inclusión de un glosario al final del libro.

Al apropiarse del discurso popular y al poner en determinados momentos hincapié en la transmisión de valores como la solidaridad, el amor, la amistad, la pena, la esperanza, Eslava socava el prejuicio y el estereotipo que pende sobre estos limeños.

Es una reevaluación del discurso condenatorio oficial, particularmente de los medios de comunicación, ya que las reacciones, sentimientos y emociones exhibidas por los personajes no corresponden a la idea preconcebida que la sociedad oficial tiene de los niños de la calle. El lenguaje del discurso popular permite a los protagonistas rescatar un trozo de su dignidad como personas y reconstruir una identidad que va más allá de la figura del delincuente juvenil.

*Para los chibolos de la Plaza,  
por su coraje y amistad*

La dedicatoria del libro va en contra del estereotipo que existe acerca de los chicos de la calle, rescatando las virtudes fundamentales de coraje y amistad de la que son capaces —y de las que puede dar testimonio el autor—. Por otro lado, las fotografías muestran a los personajes en su íntima relación con los limitados espacios públicos que les sirven de escenario de su vida cotidiana. Aparecen entre los pilares que los hacen visibles momentáneamente, sobre la hierba que de noche será su lecho de sueño, consumiendo los vapores de pegamento barato que los transporta momentáneamente a un paraíso, jugando, riendo, entre familias y barrios postizos que son remedos de la participación social en la vida de la ciudad, que nunca tendrán.

Las representaciones de la autoridad son pocas y cuando aparecen son entidades o sujetos represores, violentos, opresores. Así hallamos la figura del padre de Carachita, que abandona a la madre; la del padrino de La Limeña, que la viola y la prostituye; la del policía, que a golpes hace abortar a la novia de Lapicero; de las religiosas del albergue, para quienes todo es pecado; de los jueces corruptos, que aceptan sobornos y sancionan investigaciones sin pruebas; de los reformatorios juveniles y cárceles donde toda reforma y reintegración

es imposible. Este ambiente asfixiantemente represivo de los relatos acentúa la actitud de resistencia de los personajes. Asombra que sigan viviendo, que algunos puedan llegar a la mayoría de edad.

La escasez de pasajes descriptivos de la ciudad de Lima en *Navajas en el paladar* nos presenta la posibilidad de estar en cualquier ciudad del mundo. Esta ausencia de caracterización de la ciudad es quizás una condena de la visión mítica de Lima como ciudad colonial, de jardines perfumados y puentes y alamedas, presentando como telón de fondo su lado oscuro y violento, con callejuelas peligrosas, tráfico caótico y seres humanos despojando a otros seres humanos para poder sobrevivir. La ficción de los relatos tematiza y narra el cambio social producido en el Perú contemporáneo y cuestiona la visión imaginada de Lima como arcadia colonial y la visión de Lima como ciudad moderna. *Navajas en el paladar* no deja espacio para ninguna referencia a la Lima de ayer, a la nostalgia o evocación de una Lima que se va. Lo que hace es dar testimonio de la injusticia social que la ciudad de hoy impone a un grupo de sus jóvenes habitantes. De principio a fin nos presenta la vergonzosa situación de un grupo de niños y adolescentes tratando de sobrevivir en pleno corazón de la ciudad en la que los protagonistas emprenden cada día, repetidamente su viaje hacia la noche para *laburar* y reconocerse en Lima la horrible, como la bautizara en sus versos el poeta César Moro y después la perennizara en su ensayo del mismo nombre, Sebastián Salazar Bondy.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIAS, Arturo

1994 «Teoría y narración del cambio social». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XX, N. 39, pp. 7-16.

BAKHTIN, Mikhail

1986 *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist ed., translated by Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press.

CRABTREE, John and Jim THOMAS

2000 *El Perú de Fujimori*. Lima: Universidad del Pacífico/Instituto de Estudios Peruanos.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1992 *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.

HIDDLETON, Jane

2005 *Reinventing Community. Identity and Diference in Late Twentieth Century Philosophy and Literature in French*. London: Legenda.

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo

1998 «Ficción y crisis: una mirada a la narrativa peruana contemporánea». En KOHUT, Karl, et ál, eds. *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 39-46.

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando

2007 «Los inconvenientes de no ser limeña: la cicatriz de la subalternidad en *Reina de corazones* de Jorge Eslava». Disponible en <<http://web.presby.edu/lasaperu/Eslava.htm>>. Consulta hecha en 20/03.

SARAVIA MORALES, José

1998 «Cronwell Jara y la nueva novela de la ciudad». En KOHUT, Karl, et ál, eds. *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 120-134.

SIBLEY, David

1995 *Geographies of Exclusion*. London: Routledge.

# La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma

*Glauconar Yue*

## Resumen

En este artículo, el autor sostiene que la contraposición entre los múltiples narradores de los cuentos de Clemente Palma deja un espacio de juego para una ambigüedad y libertad de lectura al abordar temas polémicos de posiciones morales atípicas. Mediante este recurso se balancean las perspectivas «malévolas» con las «aceptables» para que sus relatos resulten chocantes, pero no comprometedores, y siempre desconcertantes. Asimismo, muchos usos de lo metadieético remiten a efectos de la estética modernista en general, como la desrealización, el cosmopolitismo y la *flânerie*.

**Palabras claves:** Clemente Palma, metadieético, modernismo, cosmopolitismo, flâneurie

## Abstract

In this article, the author believes that the contraposition among the different narrators of Clemente Palma's tales leave some space to play with ambiguity and freedom in reading at dealing with polemic issues of atypical moral views. By means of this resource the "malicious" perspectives are balanced with the "acceptable" ones in order to make shocking stories but not compromising and always disappointing ones. In the same way, many uses of metadiegetic lead to modern esthetic effects in general, such as the "desrealization", cosmopolitanism and *flânerie*.

**Key words:** Clemente Palma, metadiegetic, modernism, cosmopolitanism, flâneurie

Gran cantidad de cuentos de Clemente Palma presentan más de un nivel de narración, ya que hay un primer narrador que expone el origen de la historia y cede la voz a un segundo que la cuenta. Ya sea partiendo de un narrador heterodieético, externo al mundo del relato, o de un personaje secundario, el relato de fondo en muchísimos casos

nos es referido como proveniente de un tercero. Para analizar las distintas funciones que este recurso —del que Palma casi abusa— produce en los diversos cuentos, nos apoyaremos en los estudios previos de Gabriela Mora sobre el autor y aplicaremos la terminología definida por Gerard Genette en sus *Figuras III* (1989). Aunque sus consecuencias puedan a momentos parecer ambiguas, creemos que la contraposición entre los múltiples narradores deja un espacio de juego para una ambigüedad y libertad de lectura buscada por Palma al abordar temas polémicos de posiciones morales atípicas. Además, muchos usos de lo metadieético remiten a efectos de la estética modernista en general, como la desrealización, el cosmopolitismo y la *flaneurie*.

Una primera impresión que podría crearnos un juicio más bien negativo sobre este recurso es que la metadiégesis pareciera frecuentemente estar usada para expresarnos un juicio previo sobre una historia, la cual emociona, extraña u horroriza al primer narrador. Este es el caso de «Idealismos», que se presenta como un «extraño drama» (7). Igual sucede con «Una historia vulgar» que se nos presenta como «una historia trágica de amor» (43), y, sobre todo, en «El hijo pródigo», cuya historia de fondo es parte de un cuadro que «fué excomulgado, y, sin embargo, obtuvo un gran éxito por la maestría en la ejecución, la novedad y rareza de la factura, y sobre todo por la extravagancia ó humorismo de la composición...» (104).<sup>1</sup> El primer narrador, desde una posición heterodieética, tan extradieética como la nuestra para los relatos de fondo, nos da una primera impresión del sentido de la historia. El que el primer narrador se horrorice o vea la historia como romántica sugiere al lector llevar su interpretación por la misma vía. Habría, pues, una instrucción o predisposición para controlar el significado del relato de fondo desde una posición extradieética. Un matiz semejante se estaría produciendo al caracterizar a los narradores intradieéticos solo desde una perspectiva externa, caso de «Los ojos de Lina» o «Una historia vulgar», para narradores homodieéticos sin caracterización propia; o de «Parábola» y «El hijo pródigo» para narradores heterodieéticos definidos también de manera externa. El narrador enteramente autodieético es casi nulo en Clemente Palma (el único ejemplo en los *Cuentos malévolos* sería Vasielich de «Los canastos»). En esto contrasta con su maestro Edgar Allan Poe, a quien también nombra Augusto Tamayo Vargas (1992: 642). Poe cultivó la autodiégesis y autocaracterización del personaje maligno en muchos

1 Las transcripciones de los cuentos de Clemente Palma mantienen la ortografía del original. Para este trabajo hemos utilizado *Cuentos malévolos* (1904), de la editorial Salvat (Barcelona). En adelante, solo anotaremos el número de página para las citas o referencias a la edición.

de sus cuentos («El barril de amontillado» y «El corazón delator», por ejemplo). Palma en cambio caracteriza e interpreta a la maldad casi siempre desde afuera, dando un juicio que parecería unívoco y objetivo sobre las situaciones, y que privaría al lector de cierta duda y misterio. Curioso que incluso en eso pareciera contrastar con el promedio de sus contemporáneos trazados por Gabriela Mora que «prefieren al narrador personal, actante o testigo de la fábula, que con su subjetividad aminora la distancia con el lector, y aumenta su efecto sobre él» (1996: 32).

En *El cuento modernista* (1996), Gabriela Mora caracteriza como el eje de «El quinto evangelio» la narración que Satán hace ante Jesús sobre el futuro del cristianismo (1996: 177). Entonces, este cuento también podría considerarse como portador de un marco narrativo, estando en primer nivel la historia del calvario presentada por un narrador extradiegético y en nivel metadieético la historia del futuro decadente referida por el narrador intradieético Satán. Mora resalta varios puntos de vista presentes en el relato. En primer lugar, enuncia que, según el narrador heterodieético, «el diablo es dinámico, fuerte, y se presenta como más sabio y maduro» (1996: 67). Si bien Satán aparece moviéndose, subiendo y bajando de la cruz, y finalmente «rebotaba como una pelota de goma» (90), el narrador heterodieético más bien lo compone de «una carcajada espantosa... que parecía el aullido de una hiena hambrienta», un «aliento corrosivo», una «voz burlona» (84), «con burlona sonrisa e irónico acento» (89) y «con oprobiosa mano» (90). Su discurso es una «inicua burla» (89); por lo que, finalmente, no dispone de una veracidad considerable, sino que responde a una intención parcializada. Mora también admite parcialmente que «Sagazmente, Palma puso este atrevido discurso en palabras del diablo, que lo “verosimiliza” y hace quizás más “tolerable” a los que puedan ofenderse» (1996: 68), aunque refiriéndose más bien a los insultos directos hacia Jesús y autocaracterización de Satán. Lo que queríamos resaltar, en cambio, es que la totalidad del cuerpo del relato, toda la trama que se desarrolla en el espacio metanarrativo, es puesta en duda mediante este mecanismo desrealizador. Debemos aquí resaltar un efecto de estética modernista que se refuerza al duplicar la ficcionalidad de su historia que se aleja mediante múltiples barreras de este mundo al que el decadente busca escapar. Ciertamente es que Gabriela Mora más bien niega la idea de que los modernistas hispanoamericanos tengan un «deseo de evasión», aunque admite que «rechazan el mimetismo» y «por “materialistas” las obras de realistas y naturalistas» (1996: 24-25). Viendo la dualidad de esta discusión, creemos que a fin de cuentas se resume en dos valoraciones distintas de una misma tendencia. Aquí notamos un claro indicio que nos

instaría a reafirmar el concepto desrealizador, quizá no de manera absoluta, pero sí en el ámbito estético de Clemente Palma.

Por otra parte, debemos terminar de considerar el otro aspecto del cuento: además del punto de vista del primer narrador, tenemos también la autodiégesis de Satán, por supuesto engrandeciéndose a sí mismo, como dice Mora, encarnando los valores nietzscheanos y decadentistas (67). Lo interesante es lo que anunciábamos al comienzo: tenemos dos narradores que se contradicen y dan posibilidad a elegir sobre la versión de las cosas que aceptemos.

Creemos que un efecto parecido se causaría en «El hijo pródigo», donde el segundo narrador es descrito por el primero como «un loco, un desarreglado» (106), lo cual deja su relato satánico igualmente desautorizado y crea un efecto de desrealización a múltiples niveles, muy parecido al caso anterior. Lo que, en cambio, no se parece es la posición de los espacios representados a cada nivel narrativo, pues si «El quinto evangelio» era una visión del mundo moderno desde los ojos de la divinidad, aquí más bien se habla de los asuntos celestiales desde el mundo moderno. En ambos casos, por otra parte, encontramos una conexión con el presente de Clemente Palma, lo que nos indica que los relatos, si bien contienen elementos de un tiempo mítico, pueden también ser remitidos a cierto contexto y se conectan con referentes específicos. Debemos, sin embargo, juzgar como más poderoso el efecto en el primer cuento, pues si de narradores se trata, la voz de Satán sigue siendo más fiable que los delirios de un pintor decadente, los cuales parecieran más intrascendentes y fáciles de descartar. Además, el mundo espiritual, tan cuestionable y subjetivo precisamente desde el positivismo al que Palma enfrenta, está al menos patente en «El quinto evangelio», mientras que es materia de discusión meramente teórica en «El hijo pródigo».

La narración metadieética es igualmente descalificada en «Los ojos de Lina», en un movimiento que quiebra la estructura fantástica de todo el cuento con un giro final. Por un lado, hay que considerar que desde un principio el narrador intradieético, como los que ya venimos mencionando, es poco confiable al estar ebrio. Sin embargo, aquí la contradicción entre el primer narrador y el segundo se resuelve en la revelación final, donde el teniente Jym igualmente descarta su propio relato. Pareciera por lo tanto no haber una multiplicidad de versiones en los distintos niveles, pero es innegable que se refuerza el hecho de que tengamos una historia doblemente calificada de ficción y totalmente irreal. La aparente pérdida de la polifonía parecería por otra parte decepcionar nuestro compromiso con el relato central. Pero el verdadero problema es que desarticula el cuento fantástico en

su principal característica: pierde su efecto de realidad y renuncia al juego de hacer verosímil lo imposible.<sup>2</sup> Comentando esto, Carlos Eduardo Zavaleta declara que «Con esto amengua, si bien no del todo, la fuerza imaginativa del texto y la extrañeza de una conducta irreal. En ningún otro cuento, Palma ha sido tan ingenioso ni macabro como aquí». La primera mitad de la aparente contradicción se extrae claramente de las consideraciones anteriores. En cambio, si en algún sentido podemos decir que Palma está siendo ingenioso y perverso aquí, es precisamente por procurar esta decepción al lector, la cual sin embargo no acaba de disiparse por una simple negación. El autor más bien está probando que, incluso tras la negación del narrador Jym, el impacto directo que nos ha dejado la trama del cuento es imborrable. Y esta negación del narrador es también equivalente a cualquier negación extradiegética que pueda hacer el lector para restringir la importancia del cuento al ámbito de lo ficcional. Lo fantástico del cuento (incluso si no fuera un cuento fantástico como un todo) deja su marca, ya ha sembrado la duda y generado la inquietud, la cual no puede suplirse de forma inmediata, sino confrontando las preguntas a los problemas psicológicos y de género que ya nos ha planteado.

Este aspecto de los marcos narrativos que acabamos de analizar neutraliza el primer problema de la falta de subjetividad que mencionamos. Si bien la duda no se crea en torno a una subjetividad única del narrador, más bien se genera y potencia en la multiplicidad de voces narrativas. Se trata de otra manera de generar un efecto semejante, quizás incluso más potente y definitivamente más complejo e inusual.

En «Parábola», por otra parte, pareciera en principio que el efecto es diametralmente opuesto al de los cuentos anteriores, pues el segundo narrador no es ningún impío, sino nada menos que «el prior de los Camaldulenses» (31), un religioso que no busca denigrar al cristianismo sino que narra la segunda historia para reavivar la fe de su sobrino. No hay, pues, contradicción entre los narradores, sino que el primero refuerza y justifica el relato del segundo.

El sobrino, por cierto, como primer narrador homodiegético, se caracteriza como un muchacho decadente, incrédulo y depresivo. Sería probablemente la peor persona para dar un testimonio fiable sobre la religión. Podríamos además identificar en cierto grado este personaje con la imagen que proyecta Palma hacia sus lectores como autor decadente. Pero

---

2 Para una discusión del género véase *Alazraki et ál.* 2001.

esta voz es solo introducida para ser luego dejada de lado, cedida a alguien más. Así Palma aleja el lugar de enunciación de su propia persona.

El que lo intradieгético refuerce lo metadieгético se vuelve relevante considerando el contenido moral de ambos niveles, que en sí mismos sí son contradictorios. Lo curioso es que la parábola, cuya moral Gabriela mora declara esencialmente nietzscheana (67), sea presentada como defensa del cristianismo, lo cual enmascara su verdadera naturaleza, y así vuelve nuevamente al cuento herético más «tolerable», aunque por un movimiento muy distinto. En vez de declarar falsa la idea central del relato y subordinarla a valores burgueses, en este caso los valores cristianos son puestos como argumento a favor de la existencia del mal. Los valores nietzscheanos son presentados como consecuencia inevitable de los valores burgueses, que así se vuelven contradictorios en sí mismos.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la situación metadieгética, resultará aun más fuerte la frase del penúltimo párrafo: «Si lo hubiera escuchado de otros labios que no fueran los divinos, habría pensado que oía la más espantosa herejía» (41). El juego de narradores se complejiza con lo que Genette llamaría lo pseudodieгético: de hecho la historia no estaría llegando a nosotros de «labios divinos», sino narrada por el joven decadente que a su vez la recibió de su tío. ¿Debemos por lo tanto tratarla como una herejía? Lo que en el fondo hace el cuento es sembrarnos la duda y dejarnos la responsabilidad de elegir e interpretar el sentido de las parábolas religiosas de manera personal. Esto es más trascendente de lo que parece: la presencia de Dios se ha ficcionalizado y la divinidad ya no es un garante de verdad. En cambio, es el hombre quien debe otorgarle significado a la historia. Evidentemente, otro giro fuertemente nietzscheano, aunque ya a nivel estructural.

Al ser humano nadie le *da* sus propiedades, ni Dios, ni la sociedad, ni sus padres y antepasados, ni *él mismo*... Es absurdo querer *echar a rodar* al ser humano hacia una finalidad cualquiera. *Nosotros* hemos inventado el concepto «finalidad» (Nietzsche 1973: 69).

Desde esta perspectiva, no hay una moral que determine ni guíe al hombre, sino que es el hombre quien está llamado a determinar y construir la moral.

Lo metanarrativo es usado de una manera semejante en «Vampiras» para reforzar la verosimilitud del cuento fantástico. La caracterización del médico como científico confiable le da a su narración un valor mucho mayor que si la contase el joven enfermizo que figura como primer narrador, o, sobre todo, si lo tuviéramos en una voz extradieгética que

pudiéramos identificar con el mismo autor. Sin embargo, aquí no es el discurso religioso, sino el científico el que se ve minado y en cierto grado el cuento resulta menos agresivo al ir contra un discurso relativamente emergente y no contra el *status quo*.

Quizá podamos decir algo parecido sobre «Una historia vulgar», que a su vez tiene la particularidad de no utilizar solo uno, sino dos niveles metanarrativos. Nuevamente, el segundo narrador, quien nos da la caracterización del tercero, es, a semejanza de los dos cuentos anteriores, un decadente que intenta convencer a su amigo «de que el hombre era ingénitamente perverso y de que la mujer, cuando no era mala por instinto, lo era por diletantismo (sic)» (44). Palma se distancia de estas radicales declaraciones mediante un primer narrador casi ausente que introduce a este decadente como una persona distinta, además de, nuevamente, remitir el meollo de la historia a un personaje moralmente más probo. Así, es Ernest, un «puritano» que «no creía en el mal» (44) quien se convertirá en el referente desde cuyo punto de vista nos enteraremos de un acto malévolo. Poner al puritano como referente del mal es nuevamente introducir el discurso de lo inmoral en boca de la persona moral. En este caso, sin embargo, no se justifica u oculta la inmoralidad detrás de lo moral, sino que su principal función es desbaratar el discurso de Ernest desde su propia perspectiva y experiencia. No se habla a favor de nada, sino simplemente en contra de la ideología burguesa.

Cierto es que Palma no nos lo refiere en la voz del protagonista, sino que transmite su narración en forma de habla indirecta, pero esto no afecta nuestra reacción tanto como el hecho de que el acto mismo que constituye el eje de la historia esté en este momento sustituido por una enigmática y muy notoria elipsis, que nos hace esperar hasta el final del cuento para enterarnos de lo que realmente sucedió. Es en la voz del mismo decadente, pero aún así a un tercer nivel metanarrativo, que descubriremos el meollo del asunto. Como segundo narrador, nos remite a una carta que él mismo escribió hace algunos años. La carta en sí misma también describe la situación de forma indirecta, y es esto lo que se refuerza mediante los múltiples niveles narrativos. El hecho referido queda como algo recóndito y muy escondido que el mismo lector debe revisar con atención para comprender. Esto lo envuelve en un aura de misterio considerable y aumenta el impacto cuando es el mismo lector quien interpreta que se trató de una relación pedófila, convirtiéndose así en cómplice de estos cuentos malévolos.

Otro efecto interesante que logra Palma es el de la deslocalización. «Idealismos» nos es presentado por un desconocido primer agente que lo encontró «en un asiento de un

carro de ferrocarril» (7). En primer lugar, puede resultar inverosímil encontrar un diario con testimonios semejantes en un espacio así, lo cual le da un aire de irrealidad, misterio y distanciamiento muy modernista desde un inicio al cuento. Más allá de la evidente desubicación que causa el remitir la narración a otro, explícitamente desconocido, debemos tomar en cuenta que, estando en un vagón de tren, la historia podría haber venido hasta nosotros desde muy lejos. Este mismo efecto se da en los casos del teniente Jym, marino que ha recorrido gran parte del mundo según «Los ojos de Lina». Todo ello refleja el ideal modernista del cosmopolitismo, por el cual «los espacios se prefieren exóticos y remotos» (Mora 1996, 25). Augusto Tamayo Vargas igualmente apunta que Clemente Palma «tuvo una influencia exótica, que se manifestaba agudamente en él como una reacción contra el colorismo localista» (641). Nuestro autor deslocaliza sus historias para asegurarse de que nos transporta a lugares remotos, sin importar desde dónde las leamos.

El ideal cosmopolita se ve reflejado también, en cierto sentido, en «Una historia vulgar» con el «joven médico francés» (43), cuya historia termina trasladándose a Rusia. Sin embargo aquí el efecto no se produce mediante el marco narrativo, sino que es explicada por el mismo narrador. Igualmente, el lugar remoto no queda completamente indeterminado, sino que únicamente varía entre dos locaciones diferentes, lo cual produce una deslocalización relativa, pero no absoluta.

En varias historias, como en «Los ojos de Lina» e «Idealismos», pero también en «El hijo pródigo», el primer narrador, aunque homodiegético, en verdad no dice prácticamente nada sobre sí mismo, sino que sirve casi exclusivamente para describirnos al segundo narrador o el origen del relato y crear los efectos de desrealización que mencionamos al inicio. Cabría sin embargo preguntarnos también por la identidad del primer narrador invisible, que en estos tres cuentos podría incluso ser la misma persona. Observador silencioso, podría relacionárselo con el *flâneur* baudelaireano, testigo indiscreto de sus conciudadanos que se deleita en indagar al otro desde el anonimato en la masa. Según palabras del poeta francés, este personaje es «un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito» (ápuđ Benjamin 1972: 55). Walter Benjamin pone al *flâneur* en relación con el detective, a veces «a su pesar» (1972: 55) y que siempre está ante el peligro de descubrir algo inesperado y aberrante a la vuelta de la esquina: «Cualquiera que sea la huella que el “flâneur” persiga, le conducirán a un crimen» (1972: 56), hecho absolutamente indefectible en el mundo de los *Cuentos malévulos*, en los cuales esta curiosidad acaba tornándose en el morbo de querer observar la maldad con la mayor claridad, cosa que ya notamos desde otra perspectiva en «Una historia

vulgar». El lector, por supuesto, se convierte forzosamente en confidente y cómplice de esta *flânerie*, lo cual torna los *Cuentos malévolos* en un placer sutilmente culposo también en este sentido.

Hemos visto cómo la utilización de lo metadieético trasciende ampliamente el ser un recurso tan solo formal y repercute en la manera como comprendemos las ideas de Clemente Palma. A menudo la metadiégesis permite al autor desubicar su propio punto de vista y presentar más de una perspectiva contrapuesta. Mediante este recurso se balancean las perspectivas «malévolas» con las «aceptables» para que sus relatos resulten chocantes, pero no comprometedores, y siempre desconcertantes. El espacio queda indeterminado, pero el lector involucrado por esta misma duda y su curiosidad. Finalmente, la identificación con lo malévolo no aparece como producida por responsabilidad del autor, sino motivada como morbo en el lector.

## BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime et ál

2001 *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco-Libros.

BENJAMIN, Walter

1972 *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

GENETTE, Gerard

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

MORA, Gabriela

2000 *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.

1996 *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

NIETZSCHE, Friedrich

1973 *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.

PALMA, Clemente

1904 *Cuentos malévolos*. Barcelona: Salvat.

TAMAYO VARGAS, Augusto.

1992 *Literatura peruana*. Vol. 2. Lima: PEISA.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1997 «Los cuentos de Clemente Palma». *Alma Mater*, 1997, N. 13-14, pp. 17-27.

# La memoria en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez

Rossina Leceta Gobitz

## Resumen

El artículo explora la construcción de la memoria en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez. Esta está erigida sobre los recuerdos del protagonista del verano de 1947. Por ello, la memoria se convierte en el mecanismo que permitirá al narrador reelaborar los hechos acontecidos en su vida y en la de quienes lo rodean para darles sentido en el texto. La memoria opera de dos maneras en el texto: en primer lugar a nivel individual seleccionando experiencias para narrarlas en el relato, lo que está al servicio del carácter metaficcional del texto. En segundo, lugar sirve para sumergirse en los recuerdos de otros lo que permite elaborar una memoria colectiva.

**Palabras clave:** País de Jauja, Rivera Martínez, memoria colectiva, metaficción

## Abstract

The article explores the construction of memory in *País de Jauja* by Edgardo Rivera Martínez. Memory is supported by the protagonist's own memories of the summer of 1947. By this mean, memory is the mechanism that allows the narrator to reconstruct the events of his life and the people that surround him. Memory works in two ways in the novel. First, at a personal level, memory selects the experiences to narrate them, giving a metafictional nature to the novel. Second, memory is used by the protagonist to introduce himself into the memories of the rest of the characters in order to elaborate a collective memory.

**Key words:** Rivera Martínez, collective memory, metafiction

## INTRODUCCIÓN

Publicada en 1993, *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez se ha convertido en una novela esencial para la narrativa peruana contemporánea. Esta narra las vivencias del

adolescente jaujino Claudio Alaya Manrique durante un período de vacaciones escolares en el cual descubre los secretos familiares, la amistad, el amor, el erotismo, la muerte, los mitos clásicos y vernaculares, la música culta y popular, su vocación y sobre todo su propia identidad, siempre marcado por la dualidad entre lo andino y lo occidental. La crítica ha visto en la Jauja representada en el libro una propuesta de la nación posible; el espacio de la convivencia armoniosa, el lugar del «entretrejimiento cultural»<sup>1</sup> donde la tradición andina se incorpora a la modernidad. De allí que Jauja se convierta como afirma Jeremías Gamboa, en el centro mismo de una utopía personal (Gamboa 2006b: 144). Esta utopía se erige sobre una base particular: la memoria, pues la novela está construida en torno a los recuerdos de Claudio del verano de 1946-1947. Este será el mecanismo que le permitirá al narrador reelaborar los hechos acontecidos en su vida y en la de quienes lo rodean y dotarles de sentido para construir el texto.

El objetivo del presente trabajo es estudiar cómo se construye la memoria en diversos sentidos en la novela. En primer lugar, la memoria sirve para seleccionar diversas experiencias de la vida del protagonista para luego convertirlas en parte del entramado del texto. En segundo lugar, ella está al servicio del carácter metaficcional de la historia, pues las aventuras del joven Claudio durante sus vacaciones escolares constituyen el punto de partida del libro que se escribirá en el futuro con el título de *País de Jauja*. En tercer lugar, el acto memorialista permite al narrador sumergirse en los recuerdos de otros personajes de la historia y fundar una memoria y restituir su recuerdo olvidado o negado. Finalmente se planteará que la construcción de la memoria permite la creación de una utopía personal en la novela.

### LA MECÁNICA DE LA MEMORIA

Para comprender mejor la mecánica de la memoria en el libro de Rivera Martínez considero necesario recurrir a uno de los epígrafes que abren la novela, atribuido a Raúl de Palma, autor inexistente, para guiar al lector: «¿Por qué no hacer que el adolescente dialogue con el adulto que será, y el adulto con el niño o adolescente que fue? ¿Por qué no reinventar una y

1 Al respecto de su novela Rivera Martínez afirma que «...esos dos mundos, el andino y el occidental y el de la modernidad no se enfrentan, no colisionan, sino que en el caso del protagonista se entretreje progresivamente, no sin algunas preguntas y perplejidades, y se amalgaman, «hasta tal punto elementos de dos o más culturas implicadas, que de ello surge una cultura mixta independiente», es decir un «entretrejimiento» en el que los hilos, para seguir con tal imagen, no pierden su individualidad ni su color, sino que juntos y yuxtapuestos brindan otra coloración, otra textura, otro espíritu» (Rivera Martínez 2006: 28).

otra vez la propia vida?» (Rivera Martínez 1997: 9) El diálogo al que alude el epígrafe está imbricado con la estructura de la novela y las tres voces narrativas que la conforman. *País de Jauja* presenta en primer lugar un narrador que emplea la segunda persona del singular y que relata la mayoría de los hechos, identificable con Claudio adulto que se dirige al protagonista de la historia, Claudio adolescente. Esta es la instancia mediadora en que se produce el encuentro del pasado y del presente, el diálogo entre el protagonista joven que vive una serie de experiencias y el narrador maduro que relata estas vivencias. En segundo lugar se encuentra una voz que utiliza la primera persona correspondiente a las cartas y sobre todo al diario de Claudio, un yo que se identifica con el pasado. Esta voz permite elaborar un contrapunto entre la perspectiva adolescente de las libretas del protagonista y el relato maduro de la adultez. Finalmente, está el narrador de tercera persona del singular en que se perciben las huellas del Claudio escritor a través de los cuentos escritos por el protagonista quinceañero y la estilización de los relatos de Marcelina. La «reinención» de la vida propuesta implica entonces una selección, reinterpretación y ficcionalización de eventos retrospectivos para construir el texto al que se enfrenta el lector.

Siguiendo las ideas de Joel Candau (2001: 67), propongo que el acto de rememoración del narrador en *País de Jauja* tiene como objetivo justificar un proceso vital, seleccionando episodios de un período de vacaciones, para que una vez dispuestos artísticamente otorguen de sentido al estado final desde el que se recuerda. Para ello se han reordenado los hechos creando una armonía en medio de lo azaroso e inconexo. La novela, sin embargo, no da cuenta de la totalidad de los mismos. Puesto que la memoria opera por selección, lo que consigna la voz narradora de segunda persona son aquellos hechos considerados como dignos de ser ficcionalizados, según se verá, y que constituyen la base de la identidad de Claudio. Al recordar su vida, el narrador se plantea la cuestión básica de la identidad, que en su caso está marcada por las matrices culturales andina y occidental. La memoria del protagonista da cuenta de estas experiencias fundantes del yo y está erigida sobre la cotidianidad de sus vivencias, a través de la cuales se expresan valores positivos, pero también las contradicciones que operan al interior de la novela.

### **LAS CONTRADICCIONES DE LA UTOPIA**

Las primeras experiencias fundamentales del protagonista serán vividas en el seno de su familia, los Alaya Manrique, que está conformada por la madre Laura, la tía Marisa, el

hermano Abelardo y la hermana ausente, Laurita. Mención aparte merece el padre, Eduardo, un pedagogo de simpatías socialistas muerto años atrás. Pese a las limitaciones de la vida provinciana, la familia de Claudio no deja de tener aspiraciones artísticas e intelectuales. La madre toca el piano, Abelardo era estudiante de historia en San Marcos, la tía Marisa es maestra y Laurita asiste a Bellas Artes a fin de convertirse en profesora de dibujo. Es en este círculo que Claudio disfruta de las diversas experiencias culturales que marcan su vida. De su madre aprende el amor por la música culta europea, pero también por la popular andina que transcriben juntos. Su hermano lo introduce a la lectura de Homero, pero también de Ciro Alegría, César Vallejo y Jorge Eduardo Eielson. Finalmente, la criada Marcelina lo hechiza con relatos sobre los amarus, las dos serpientes primordiales que habitan en las lagunas. Como concluye el protagonista: «Nosotros, en cambio, estamos abiertos a todo, y nos gustan los huaynos y Mozart y Marcelina es para mí tan importante como Homero, y no nos olvidemos de las ideas de papá» (Rivera Martínez 1997: 535).

Sin embargo esta experiencia de entretrejimiento cultural feliz es frágil. La familia vive en medio de la estrechez económica,<sup>2</sup> de tal modo que la madre, viuda de un comunista, vive de su oficio de costurera y el hermano Abelardo ha tenido que dejar sus estudios en San Marcos para ayudar a la economía familiar. El padre, simpatizante de Mariátegui, ha sido considerado un agitador y muere tras ser apresado durante una protesta. Abelardo, por su parte, es plenamente consciente de las injusticias que se cometen en otras partes de la sierra y se lo hace saber a su hermano menor en numerosas conversaciones. En suma y pese al carácter singular de su familia, Claudio sabe que vive una felicidad amenazada: «Te acuerdas que Abelardo y tía Marisa decían que nuestra familia es muy singular, y tú añadiste que a pesar de todo somos una familia feliz? Me acuerdo. Creo que es así, y tengo miedo de que eso pudiera cambiar. Toda felicidad, por modesta que sea, es frágil» (Rivera Martínez 1997: 535). La utopía personal que vive Claudio tiene bases frágiles, lo que lo hace más consciente de la feliz conjunción de circunstancias que han contribuido a su identidad cultural.

El amor va a ser otra experiencia fundamental para Claudio, e importante para el rescate de la memoria. Los afectos de Claudio se encuentran repartidos en tres mujeres: Leonor, la muchacha andina que remite al mundo de Janchiscocha y la flor de

2 Esta situación económica precaria se evidencia durante la visita de una clienta de la madre de Claudio, Laurencia Guevara quien se comporta de manera arrogante. Cuando Claudio critica a su madre por la deferencia con que la trata, la madre contesta que «No siempre es posible escoger a los clientes» (Rivera Martínez 1997: 127).

la Sullawayta, a quien Claudio corteja a escondidas; Elena Oyanguren, la bella joven de la burguesía limeña paciente del sanatorio Olavegoya, a la cual Claudio identifica con la Elena homérica; y Zoraida Awapara, la tentadora viuda de origen oriental que excita el deseo del joven protagonista. A través de estas tres mujeres se hacen presentes el mundo andino, occidental y mestizo en la imaginación de Claudio, respectivamente, en la imaginación de Claudio. Pero los amores del joven no están exentos de ciertos conflictos. Así, si bien el protagonista pierde la virginidad con Zoraida Awapara,<sup>3</sup> tiene con ella un vínculo efímero pues esta le hace explícito que la relación no tendrá futuro y que él no podrá buscarla. Con Elena Oyanguren, la distancia es aún mayor, no solo por la enfermedad de esta, sino porque además la brecha socio-económica entre ambos es muy amplia, de modo que al final se limitará a seguirla en sus paseos. Cabe resaltar, también, la comparación que establece Claudio entre su admiración por Elena y su cariño por Leonor en términos que develan la dualidad entre lo andino y lo occidental en la que se mueve:

Más te decías también, y lo repetías en el lenguaje de tu adolescencia, que Elena no era en el fondo más que un nombre, una imagen, un halo exótico y un perfume de lujo. Nada más. Te fascinaban su belleza, su sensualidad, su elegancia, y aun la enfermedad de que era víctima, pero sabías que nunca hablarías con ella, aparte quizá de un ocasional saludo, y que jamás sabrías de la absorta admiración que te inspiraba. Algo muy lejano, pues, del amor que sentías por la joven de Yauli, con su rostro y sus gestos aún infantiles, y el aura que le prestaban sus orígenes y su vinculación con las misteriosas lagunas de Janchiscocha. Esa Leonor que irradiaba no una luz suntuosa, sino otra de sembríos y de puna, de huaynos y celajes, y que tenía tu misma raíz y pertenecía al mismo universo que tú, y cuyos intereses eran los que correspondía a los tuyos. Pensabas en ello de modo intuitivo, y quizás adivinabas que se repetiría muchas veces, a lo largo de tu vida, esa asimétrica dualidad de tu adolescencia que en buena cuenta era la de tu situación familiar y social, y aun quizá la de tu destino. (Rivera Martínez 1997: 315)

El caso de Leonor es más revelador de la ambigüedad que mantiene Claudio en sus intereses románticos, pues este mantiene en secreto su relación con ella durante la mayor parte de la novela, ya que sus amigos tienen prejuicios contra las jóvenes campesinas.

---

3 Este hecho es significativo, pues Zoraida le permite escapar a Claudio de la dicotomía andino-occidental que representaría una elección entre Leonor y Elena. Zoraida representa una «tercera vía», la de una pequeña burguesía mestiza a la que pertenece el propio Claudio.

Igualmente, Claudio alberga el temor de que Leonor se convierta en una simple tejedora, se case y se llene de hijos y que él no pueda hacer nada para evitarlo. Por ello, es una muestra de su compromiso que Claudio elija a Leonor como pareja al final de la novela. Al respecto, Mary Beth Tierney-Tello propone que la decisión de Claudio de escoger «a Leonor al final de la novela responde a una necesidad ideológica y llega a ser una propuesta no solo personal sino política ya que Leonor representa la mujer más indígena de las tres, a menos favorecida por un sistema social racista y la que los amigos de Claudio jamás esperarían que escogiera»<sup>4</sup> (Tierney-Tello 2006: 192).

La memoria de lo cotidiano de Claudio se entrelaza con la presencia de otros personajes que pueblan la novela, figuras que, por cierto, complejizan la imagen idílica de la Jauja recordada por Claudio. Con sus amigos Tito, Felipe y Julepe, Claudio vive los ritos de iniciación de la masculinidad, jugando, fumando, bebiendo unos tragos, cortejando chicas e incluso figando a Zoraida Awapara semidesnuda. No obstante, Claudio, dueño de una sensibilidad distinta, se guarda muy bien de comentar su afición al piano y a la literatura o de confiar su romance con Leonor a sus amigos, pues sabe que no será comprendido. Pero no solo Claudio es víctima de la incompreensión. También Fox Caro, el manso líder de un culto panteísta, es atacado por el cura Wharton y las beatas del lugar con el fin de hacerlo abjurar de sus ideas, circunstancia que instala el fantasma de la intolerancia en el espacio de la plácida Jauja representada en la novela. Por otra parte, Cristóforo Palomino, Palomeque, peluquero, enjalmador y latinista se jacta, en más de una oportunidad, de no ser «tísico, indio ni cholo», en un discurso que, pese a estar matizado por el humor, no deja de ser abiertamente racista. Las contradicciones de la utopía planteada por el texto se agudizan en el personaje de Mitrídates, quien denuncia las múltiples desigualdades que se viven en la sierra peruana fuera de Jauja durante sus conversaciones con Claudio y Abelardo. El discurso de Mitrídates encierra un germen de violencia que se hace patente en sus vaticinios de un cambio radical en el país: «Así sucederá en el Perú, un día. ¿Qué quieres decir?» preguntó tu hermano. Quiero decir que un día, quizás no tan distante, se incendiará también el Perú en una gran tormenta, como ésta, por tanta pobreza, tanta injusticia» (Rivera Martínez 1997: 183).

4 Tierney-Tello consigna que la crítica Martha Cuba siguiendo las ideas expuestas por Doris Sommer en *Foundational Fictions* considera que la unión de Claudio y Leonor es una «metáfora de lo que debería ser la familia peruana, la nación peruana» (Tierney-Tello 2006: 192).

## MEMORIA Y METAFICCIÓN

La capacidad fabuladora de Claudio resulta central para la estrategia de la memoria ya que, mediante el uso de su imaginación, él transfigurará diversas situaciones y personajes para convertirlas en la materia prima de la ficción. Este proceso está relacionado en primer lugar con el afán que tiene el protagonista por registrar cuanto sucede a su alrededor. Claudio posee una vocación «notarial» que el mismo reconoce en su diario:

Tía Marisa dijo en cambio, en otra ocasión: «Tú vas a ser notario, Claudio, por esa manía de andar registrándolo todo.» «Y ¿cómo sabes que lo registro todo?», le pregunté. Y ella se rió y dijo: «¿Y qué cosa escribes, entonces a cada rato? Serías un bien notario, muchacho, y mejor sin duda que don Facundo Pérez, que de puro viejo confunde testamentos y contratos de alquiler, y hasta le quitarías la clientela al doctor Salazar.» ¿Notario yo? ¿Adónde se ha visto un notario músico y poeta? Porque no se puede negar que tengo mis ribetes de poeta, aunque no escriba versos sino cuentos. Pero no le falta razón a mi tía, desde su punto de vista. Claudio Alaya Manrique, Notario, pero no público sino secreto, para mayor gloria de Jauja. ¿Por qué no? (Rivera Martínez 1997: 20, en cursivas en el texto)

Claudio es ciertamente un cronista particular, cuya voluntad de compilar todo, de recoger sus experiencias en palabras, se suma a una incipiente vocación de creador; de allí que devenga en sujeto de la memoria y cronista de los hechos narrados al mismo tiempo. El protagonista de *País de Jauja* se recuerda y se construye creativamente a sí mismo.

Su sensibilidad literaria se hace manifiesta en un ímpetu por dotar de un aura especial a quienes lo rodean, un empeño por encontrar el lado singular de estas personas a quienes luego convierte en personajes de historias que él inventa. Como concluye Blas Puente-Baldoceda: «La fabulación de Claudio se nutre de la realidad circundante, pero no incurre en un mero documentalismo; al contrario deja correr la imaginación a partir de rasgos peculiares o esenciales de las personas» (Puente-Baldoceda 1999: 224). De este modo Palomeque acaba protagonizando la historia del heliotropo y la capadera; Oliverio Planas, un romance con la tía Grimanesa, y María Teresa Ayarbe, el melancólico relato de la dama del perrito. A otros personajes los observa desde el tamiz de sus conocimientos librescos y les asigna un halo literario, como ocurre con las tías de los Heros, con Antígona o Elena Oyanguren con la Elena homérica.

Claudio, constantemente, acomoda situaciones y personajes para incorporarlos a sus historias, en una muestra de su vocación fabuladora. Cuando relata los incidentes de la asonada contra Fox Caro hace gala de sus dotes de narrador: «Por cierto que me explayé a mi gusto no sin añadir un toque por aquí y otro por allá y uno más por acullá» (Rivera Martínez 1997: 502). El aprendizaje que hace Claudio como escritor es parte del proceso de búsqueda de su identidad; no en balde *País de Jauja* puede ser interpretada como un «relato que alude a la formación del artista»; abordando «la problemática del joven que da sus primeros pasos literarios» (Martos 1999: 221). Por ello, no es extraño que el joven identifique la leyenda del país de Jauja con todas las vivencias acumuladas y planifique convertirlas en una ficción, como se lo comenta su hermana: «Me acuerdo» prosiguió ella, «que alguno de nosotros dijo, a propósito de tus inclinaciones literarias, que podrías reinventar todo esto en una novela que podría llamarse *País de Jauja*» (Rivera Martínez 1997: 534). Al recorrer su pasado, el narrador de la novela reformula su historia y hace una reelaboración literaria de sí mismo: «Así resultaría yo también una invención de mí mismo» (Rivera Martínez 1997: 534). Al reconstruir su historia, Claudio se reapropia del pasado y lo recompone en un texto original. El trabajo de la memoria se convierte en un trabajo de la identidad a través de la narración de sí mismo. Así, el territorio real lleva la marca de lo legendario y es campo propicio para desatar la imaginación. La literatura merma la realidad hasta invadirla por completo.

#### LA RESTITUCIÓN DE LA MEMORIA

**P**ero la memoria en *País de Jauja* no solo es individual. La búsqueda memorialista se extiende a otros personajes en cuyos recuerdos se interna el narrador a través de acontecimientos del pasado que son centrales en la construcción de la novela. Uno de estos sucesos es la trágica historia de amor de las tías Euristela e Ismena de los Heros.<sup>5</sup> Ricas y bellas durante su juventud en la hacienda de Yanasmayo, las tías son dos ancianas arteroescleróticas próximas a la muerte en el momento en que Claudio inicia sus visitas. La novela, en buena cuenta, está dedicada a la restitución de la memoria de las tías y de los otros habitantes de Yanasmayo, como son su padre José María y Antenor, su hermano.

5 En una entrevista de Edgardo Rivera Martínez con Jeremías Gamboa, el autor da cuenta de que hay aspectos de la novela que no han sido considerados con una óptica adecuada, entre ellos, entre ellos el papel de la historia de las tías de los Heros (Gamboa 2006a: 350). En efecto, dicha historia ha sido vista de manera muy tangencial, privilegiando otros aspectos como la historia del protagonista o el tema de la convivencia cultural armónica.

Dicha restitución se hace a través de los discursos aparentemente inconexos de las ancianas que ocurren en los varios encuentros que tienen estas con el protagonista; a través de las indagaciones de los recuerdos de otros personajes, como son la madre de Claudio, la tía Rosita, la profesora de piano Mercedes Chávarri; Felicitas, criada de las referidas tías, y Fox Caro, el fabricante de ataúdes; pero, sobre todo, a través de la misa de difuntos que cierra el libro en el que se entona el «Laudate Dominum», que representa la conciliación del pasado y del presente mediante la música.

Desde el primer encuentro con Claudio se advierte que las tías de los Heros viven en una permanente evocación del pasado, de una edad de oro en la hacienda cuando se sucedían las veladas musicales con Antenor. Las tías manifiestan una compulsión por recordar, pero también por encontrar resonancia en su sobrino Claudio, quien se identifica de inmediato con ellas gracias a ese elemento armonizador que es la música. Las «tías locas» son presas de un enajenamiento propio de quien habita en un mundo que ya no existe, pero, al mismo tiempo, de quien reclama un depositario de sus recuerdos a través de la frase «¿no te acuerdas?».

Reparas en el leve e intermitente temblor que sacude los labios de Euristela, como si balbuceara, en la penumbra de sus pensamientos. Habla de nuevo: «Al caer la tarde yo tocaba el piano y Agenor escuchaba. Te lo dije, ¿no?» «Y yo a su lado. ¿No te acuerdas?» añade la menor. «Sí me acuerdo», dices, en súbito impulso. Se excitan por un momento y agitan sus manos, y brillan diminutas candelas en sus ojos, en fugaz sobresalto, pero retornan luego a su ensimismamiento. Se diría que sus palabras acaban en silencioso repliegue. El reloj de lata, ahí sobre la mesa, se ha detenido, y no puedes calcular cuánto tiempo llevas en ese extraño diálogo fascinado y deseoso de que las ancianas hablen más de Anatenor o de Agenor, pues debe ser la misma persona. Al cabo de un momento dice Euristela con énfasis: «Te hemos hablado de esas noches, ¿no? ¿Y de la luz de las velas, y de un fuego inmenso y obscuro?» «Un fuego inmenso?» «Te dijimos, ¿no?» No quieres perder ni una sílaba. «Allá en Yanasmayo», señala Ismena, y asoma un cierto temor en los ojos de la otra. Y añade: «Y las llamas se extendieron, y una hoguera inmensa iluminó la noche. ¿No te acuerdas? Di: ¿no te acuerdas?» (Rivera Martínez 1997: 91-92)

El pasado es constantemente reactualizado por las tías de los Heros en sus diálogos con Claudio. Euristela e Ismena viven en duelo perpetuo por la muerte de Antenor y el

incendio de Yanasmayo, del cual no se han podido sobreponer y por ello experimentan un permanente estado de melancolía. Las tías se expresan a través de un lenguaje onírico en el que, como afirma Gonzalo Espino, el «diálogo comienza en la conciencia para pasar a la vigilia» (Espino Relucé 1999: 237). Ambas se expresan en un hablar alternado a manera de eco, en el que la distancia con el pasado se diluye al punto de confundir al protagonista con un personaje del ayer evocado. El discurso de las tías de los Heros, que para otros es simplemente el de un loco, es revalorizado por Claudio, quien las rodea de un aura novelesca. Para el protagonista este está dotado de secretos poderes como la capacidad de develar el ayer, no en balde él afirma que las tías son «dos sibilas, mas no del futuro sino del pasado» (Rivera Martínez 1997: 215).

Sin embargo, el relato no solo explora en los recuerdos de las tías de los Heros. También penetra en la memoria inconclusa de otros personajes que están muertos, pero cuyas circunstancias es necesario clarificar para construir el sentido de la novela. Así, por un lado está el condenando Calixto Miramontes, que se le aparece a Cristóforo Palomino en una escena de ribetes cómicos. Por otro lado, el narrador dialoga con la memoria de Baltazar José Manrique, abuelo de Claudio y fundador del clan familiar. Finalmente, se relata lo acontecido a Antenor de los Heros, pieza clave en el drama de Yanasmayo. Estos tres personajes permiten reconstruir diversos acontecimientos de la historia mediante diálogos que rebasan la lógica del orden temporal en la novela.

El episodio del torero Calixto Miramontes y su loro está narrado en clave cómica, ya que parodia las andanzas de un alma en pena. Él ha muerto de una cornada en Huertas a principios de siglo y regresa para vengarse del padre de Palomeque, causante indirecto de su muerte, para lo cual entabla una larga discusión con este. Como se aprecia durante todo el episodio, Calixto Miramontes es un fantasma que causa más hilaridad que miedo, por lo que la presencia del torero muerto aporta una cuota de humor que contrarresta la solemnidad de la exploración de otras memorias en el texto, al tiempo que muestra la absoluta democratización de voces en el relato, novela polifónica en la que incluso un torero muerto y su loro pueden participar de la palabra.

Baltazar José Manrique también es un antepasado que gravita en la vocación musical del protagonista y de él proviene su sensibilidad artística. Pero el abuelo es más que un personaje dotado para la música: Claudio lo considera como el origen mismo de su familia: «Abuelo al que no conociste nunca, pero al que te sentías tan próximo, y como si con él hubiera tenido principio no solo la familia, sino también lo más significativo de la

existencia» (Rivera Martínez 1997: 44). En el rescate de su recuerdo Claudio actúa como un genealogista buscando la memoria de su estirpe. Hay una intención memorialista en las indagaciones que realiza el narrador en los recuerdos de Baltazar José Manrique y los de sus otros parientes que devela una intención de proteger su propia memoria mediante la preservación del recuerdo de los ancestros. En la constante búsqueda de remembranzas de sus antepasados, el narrador acopia una historia familiar que luego tornará en ficción, tallándose una genealogía a su propia medida.

Antenor de los Heros constituye el caso más singular en las restituciones de la memoria en la novela. Él ha sido eliminado de la memoria familiar al punto de que su nombre era desconocido para el entorno de Claudio: «Es así como nadie sabe de ti, Antenor, y menos aún ahora, luego de la muerte de tus hermanas. Y los pocos que saben prefieren no pronunciar tu nombre. Y por eso me duele aún más tu fin, enterrado en una tumba perdida al pie de esas chullpas en las alturas de Yanasmayo» (Rivera Martínez 1997: 530). Este hecho es sintomático, porque borrar el nombre de una persona es negar su existencia misma. Un individuo está muerto el día que ya nadie se acuerda de él. Por ello, considero que el olvido de Antenor es el producto de una censura social que es investigada en la novela por Claudio. Poco a poco, la elusiva historia de este joven es revelada al lector a través de un nuevo diálogo con el narrador de segunda persona: Antenor y Euristela se han enamorado sin saber que son medios hermanos. Al manifestar su voluntad de permanecer juntos, pese a este hecho, rompen con el tabú del incesto y su padre José María de los Heros reacciona disparándole a Antenor. Por ello, a partir de ese momento, se ha hecho tábula rasa del recuerdo de Antenor, al punto de que Euristela se ve forzada a enterrarlo en una tumba sin nombre entre los gentiles de Raupí. Serán, finalmente, las indagaciones de Claudio las que permitirán restablecer la memoria de Antenor, pues al recobrar su nombre se ha podido sacarlo del olvido devolviéndole su rostro, su identidad.

La construcción de la memoria alcanza un punto de inflexión durante la misa de difuntos de las tías de los Heros que ocurre en la última secuencia de *País de Jauja*. En ella aparecen todos los personajes de la novela y, pese al tono fúnebre que debería tener, constituye en realidad un canto a la vida y la alegría. La escena sintetiza el carácter sinfónico<sup>6</sup> de la novela, en el que diversos temas van repitiéndose y confluyen en una

6 De acuerdo a una entrevista concedida a Giovanna Pollarollo, Rivera Martínez admite que «efectivamente, la estructura de *País de Jauja* tiene mucho de una estructura musical, en la que varias voces se dejan oír, sucediéndose, alternándose, contrastando, retomando temas y motivos...» (Pollarollo 2006: 331).

escena final que recoge todas sus características y transcurre in crescendo en medio de las interpretaciones del «Laudate Dominum», melodía sacra occidental, y el himno andino «Ah, luz resplandeciente», en una conjunción de los dos mundos culturales que explora el relato de Rivera Martínez.

La misa tiene como objetivo pedir el descanso eterno de las tías de los Heros, pero conforme se desarrolla se convierte en una gozosa evocación de los habitantes de Yanasmayo en la que Claudio hace el papel de intérprete a través de un doble signo cultural, pues no hace diferencia entre el rito católico y la tradición panteísta andina. Para él, la enseñanza cristiana de que la vida que no concluye después de la muerte está cerca a las ideas de Fox Caro, y la luz resplandeciente de los pasajes bíblicos es la misma bajo la cual batallan los amarus. Por ello, Claudio considera que el himno andino recogido por su abuelo es el mejor homenaje a los difuntos.

El sacerdote dice en el altar el *Ite, Misa est*, y el padre Monteverde abandona su asiento, y tú te instalas allí, como se ha acordado, y sin vacilar inicias en el órgano esa música de tan poderoso fervor, y entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa, sumac canchakjaska, / kaynimi tukuy waway kikunajahual Aa sumac kanchakumuchaska / Apukanki...* Y después la versión en castellano: *Ah, luz resplandeciente, / sobre tus hijos aquí reunidos, / extiende tu centelleo. / Ah, luz maravillosa/sobre nosotros/ reina...* Se juntan y transfiguran en ella la música de la *huaylijía* y del pasacalle del arpista apurimeño, y la de los huaynos que cantaba, entre cuento y cuento, Marcelina, y la de los yaravíes que recogías con tu madre. Y renacidos son entonces, bajo su conjuro, los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor, mas no para comparecer ante un Dios de majestad implacable, sino para ingresar a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. Y a través de ti cantan el alma de la tierra y de los cerros, el agua de las lagunas y el agua del Yanasmayo, y la lluvia primordial, el viento, el rayo. Y la sangre de los amarus, alzándose de la tierra y de la noche, y la frescura de la *sullawayta*, recobrada para siempre. Alborozada certeza que deja en segundo plano ese anterior sentimiento de aterrada sumisión ante el Dios de los Salmos. Exaltación no ya de la muerte sino de la vida. «Ah, luz resplandeciente...» Y así conmovido hasta la lágrimas llegas a los últimos compases y pones fin a tu interpretación. (Rivera Martínez 1997: 545-546)

La misa de difuntos es el momento climático de la novela. Siguiendo la lógica de una estructura musical podría decirse que es el momento hábilmente orquestado<sup>7</sup> por el narrador en que confluyen todas las dualidades que recorre la novela: el pasado y el presente, la música y la palabra, el mundo cultural andino y el occidental. Claudio es la bisagra de las mismas, el fabulador capaz de armonizar los contrarios, en una apuesta por lo vital, no en balde la tía Marisa le dice que es un «Orfeo andino, con pleno poder de resucitar a los muertos» (Rivera Martínez 1997: 546). La misa de difuntos también constituye un acto de final reconciliación de la memoria de los muertos. Los personajes del pasado Euristela, Ismena, José María y Antenor de los Heros exorcizan sus culpas —el incesto de los hermanos, el crimen del padre— bajo la tutela musical del abuelo Baltasar José Manrique y su intérprete Claudio para recuperar su humanidad. El rito sincrético ejecutado por Claudio rescata de la muerte, ya no física sino simbólica, a estos personajes condenados al olvido y los restituye en el tejido de la memoria colectiva incorporándolos en el orden social.

## CONCLUSIONES

La construcción de la memoria está profundamente imbricada con la creación de una **L**utopía personal como manifestaba al inicio del artículo. El proceso de selección, resignificación y posterior transformación a materia prima literaria de los recuerdos de Claudio, así como la exploración de la memoria de otros personajes del pasado son la base sobre la que se estructura la Jauja representada en la novela. Si esta ha sido caracterizada como esencialmente armónica es porque así lo percibe el narrador a través del filtro nostálgico del recuerdo. La visión de Jauja que presenta Rivera Martínez es ciertamente idílica porque como apunta Jeremías Gamboa «sin duda ha sido idealizada por el paso de los años y el filtro selectivo de la añoranza» (Gamboa 2006b: 153).

La memoria que opera por selección y omisión ha obviado recuerdos infelices o ha, en todo caso, aminorado sus efectos en la construcción de la identidad de Claudio. De este modo circunstancias como la ausencia del padre del protagonista, la precaria situación

7 Entrevistado por Jeremías Gamboa el autor de *País de Jauja* responde a la pregunta de si tenía diseñada la escena de la misa de difuntos de mucho antes de la siguiente manera: «Sabía que el acontecer de la novela se iría desplegando, ensanchando, al avanzar las páginas. Sabía que entrarían nuevos personajes, se expandiría el mundo de la ficción, pero que luego tendría que llevar todo ese acontecer todos esos personajes hacia un vértice final, en que se reúnen todos. Entonces apareció esa misa, que es una conmemoración de la muerte pero sobre todo una celebración de la vida. No olvidemos que al salir del templo Claudio y Leonor se encuentran con un cielo límpido y una luz clarísima: La luz, el amor, la vida» (Gamboa 2006a: 345).

económica familiar, las tensiones de clase, el racismo, los conflictos sociales, las relaciones incestuosas de los hermanos de los Heros y el asesinato cometido por el padre de estos se ven atenuadas a favor de una visión que resalta los valores positivos de la libertad, la tolerancia, la vocación de diálogo, la convivencia pacífica y la apuesta por un entretejimiento cultural. Claudio ciertamente vive en una Jauja utópica conformada por un estrecho círculo de personas que comparten con él las frágiles coordenadas de su felicidad: pero tal vez es este carácter efímero, singular, el que otorga consistencia a la utopía planteada y la hace posible en la ficción, gracias al arte literario de Rivera Martínez.

## BIBLIOGRAFÍA

CANAU, Joël

2001 *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Del Sol.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

1999 «País de Jauja, escritura o partitura de literatura andina». En FERREIRA y MÁRQUEZ. (eds.): pp. 237-250.

FERREIRA, César (ed.)

2006 *Edgardo Rivera Martínez: nuevas lecturas*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

FERREIRA, César e Ismael MÁRQUEZ (eds.)

1999 *De lo andino a lo universal: la obra de Edgardo Rivera Martínez*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GAMBOA CÁRDENAS, Jeremías

2006a «Jauja: Ciudad de fuego. Edgardo Rivera Martínez habla sobre País de Jauja a diez años de su publicación». En FERREIRA (ed.): pp. 333-351.

2006b «Viaje al centro de la sierra. Representación de los Andes centrales de las novelas *País de Jauja* y *Lituma en los Andes*». En FERREIRA (ed.): pp. 107-172.

MARTOS, Marcos

1999 «El país de Jauja». En FERREIRA y MÁRQUEZ (eds.): pp. 221-222.

POLLAROLO, Giovanna

2006 «País de Jauja: Recuerdos, fantasía, imaginaciones (entrevista a Edgardo Rivera Martínez)» En FERREIRA (ed.): pp. 329-332.

PUENTE-BALDOCEDA

1999 «Narrativa e ideología en *País de Jauja*». En FERREIRA y MÁRQUEZ (eds.): pp. 223-235

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo

2006 «El encuentro cultural en mis novelas —Un testimonio—». En FERREIRA (ed.): pp.21-31.

1997 *País de Jauja*. Lima: Peisa.

TIERNEY-TELLO, Mary Beth

2006 «Lo nuestro” y lo femenino: La representación de la mujer en *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez». En FERREIRA (ed.): pp.183-198.

# Juan Ojeda y la crítica literaria

*Javier Morales Mena*

## Resumen

En este estudio el autor indaga por la recepción de la obra poética de Juan Ojeda. Explica brevemente los tres periodos que conforman el horizonte de recepción que acordala inquietudes desde la década de los setenta y que extiende, trama y proyecta reflexiones hasta la actualidad.

**Palabras clave:** Juan Ojeda, horizonte de recepción, obra poética

## Abstract

In this study, the author inquires into the reception of Juan Ojeda's poetic work. He briefly explains the three periods that constitute the horizon of reception that shows concerns since the 1960s and reflections are expanded, planned and thrown up to now.

**Key words:** Juan Ojeda, horizon of reception, poetic work

## Introducción

Se parte de la siguiente premisa: escribir sobre la recensión que la crítica literaria ha hecho a propósito de la obra de ciertos autores significa indagar por el mecanismo y funcionamiento de los juicios y valores que estructuran y orientan la crítica literaria en su proceso histórico. Cada análisis que otorga sentido a una metáfora, cada apostilla que comenta y dilucida un símbolo través de cualquier registro donde se enuncia y transmite la crítica literaria —«El manifiesto crítico», «El ensayo crítico», «La crítica periodística», «La crítica literaria» o «La historia de la crítica literaria» (Cf. Gómez 1996:20-21)—, se organiza sobre la base de una estructura axiológica. En las operaciones más formales y descriptivas o las más declaradamente desarmadas, la valoración se impone como elemento estructurante. En tal sentido, comprendo el discurso de la crítica literaria como espacio donde aquel

componente axiológico continúa el despliegue de la metáfora, la alegoría y la simbología. El lugar donde la valoración reescribe el discurso literario enmarcado por otros referentes y mediado por otras voces. El espacio discursivo donde la valoración define una dirección y donde fuga continuamente el sentido.

Esta consideración guía la exposición del presente ensayo. Indago por la recepción de la obra poética de Juan Ojeda. Explico brevemente los tres periodos que conforman el horizonte de recepción que acordala inquietudes desde la década de los setenta y que extiende, trama y proyecta reflexiones hasta la actualidad. Elaboro un palimpsesto que articula las voces del primer periodo denominado: trabajos del duelo. Posteriormente se interpela y explicita el sentido que tienen estos artículos testimoniales. Sostengo que no se debe descartar el estudio de aquellos discursos testimoniales por cuanto el propósito que tienen no es el de analizar o develar las estructuras poéticas, sino más bien rescatar del hundimiento definitivo la memoria del amigo.

### Los tres periodos de recepción

La recepción crítica de la obra poética de Juan Ojeda puede dividirse en tres periodos (Cf. Morales 2007c: 34-80): el primer tramo formado por artículos publicados desde 1974 hasta 1978. El corpus lo conforman notas periodísticas, obituarios y recordatorios que aparecieron a pocos días y años de su deceso; denominamos a esta parte: discursos testimoniales o trabajos del duelo por centrar su atención en conservar la memoria del amigo, reivindicar la palabra del poeta y legar el saber del intelectual mediante un registro evidentemente testimonial:

Ahora que se ha ido de vuelta a los dominios del tiempo, qué decirle a mis párpados para evitar una lágrima. Cómo consolar mi corazón ante el gemido que pugna por escapar de mi pecho. Ya las olas, agitadas, están reclamando su presencia. Juan Ojeda, viajero por excelencia, navegante de mares sin puerto, ha apuntado su proa por los misteriosos caminos de lo insondable. ¡Buen viaje, poeta hermano! (Colchado 1974: 22)

El segundo tramo lo conforman artículos publicados desde 1980 hasta el año 2000; designamos a esta parte como el de las interpretaciones semiósicas por cuanto el interés está mucho más centrado en el comentario textual. Se evidencia una clara preocupación por

reflexionar entorno a los sentidos que proyecta la producción poética ojediana. Se indaga por el tema poético no apelando a la biografía del autor o al momento histórico en que vivió, cuando se explica los tópicos poéticos el sustento no es otro que el propiamente textual: «Ojeda está muerto. Vivió de acuerdo a sus convicciones y defectos y no queremos juzgarlo. Ya es hora de dejar de lado su costra de maldito y quedarnos con lo que realmente nos interesa: su poesía» (López 1980: 10).

Finalmente, el tercer tramo compuesto por sistemáticos trabajos de investigación desarrollados desde 1993 hasta el 2002, es el periodo de las primeras sistematizaciones; el registro ya no es el comentario breve o la nota concisa, el formato es la tesis universitaria, en otras palabras, la reflexión es más extendida y sistemática: se profundiza en el análisis y la explicación de las estructuras poéticas, y se interpreta las capas del espesor semántico:

*Elogio de los navegantes*, nos ofrece no obstante una doble singularidad; que es en sí misma una doble apropiación: primero, el poeta restituye el tópico de la navegación como un *médium* para acceder a los ámbitos infernales. Segundo, dota al infierno de un cierto asentamiento físico; Ojeda dice y connota: la ciudad es el infierno. La mimesis de Ojeda es una mimesis logística. (Gálvez 2002: 10)

En el presente ensayo no pretendo explicar minuciosamente cada una de las vertientes de recepción que tiene la poética de Ojeda. Me ocupo en explicitar el sentido de los trabajos del primer tramo. Considero que no se puede descartar su estudio bajo pretexto de carencia objetiva, científica y metodológica. Elaboro, para tal efecto, un palimpsesto que reúne el coro de voces que cantan melancólicamente la desaparición del amigo. Algunas tesis fueron tomadas del homenaje que le rindió Óscar Colchado desde la dirección de la revista *Alborada* (1974) y otras, provienen de artículos seleccionados y compilados por Jesús Cabel: *Juan Ojeda. El signo y las palabras* (1978). Ha desaparecido la voz personal para ceder lugar al aliento y la transmisión de un sentimiento colectivo: dolor por la desaparición del amigo. Este discurso centrado en la muerte. Esta melancolía que funda la sensibilidad del corazón abierto. Este saber fragmentario que se detiene al borde del abismo para pensar la vida a través de la muerte ejemplifica aquello que se conoce como discursos testimoniales o trabajos del duelo.

## Palimpsesto

Se llamaba Juan Ojeda. Nació en el puerto de Chimbote el año de 1944. Contaba con treinta años cuando un auto lo arrojó en la cuadra 23 de la avenida Arequipa, la madrugada del 11 de noviembre de 1974. En vida publicó: *Ardiente sombra* (1963), *Elogio de los navegantes* (1966), *Eleusis* (1972); póstumamente aparecieron: *Epístola dialéctica* (1974) y *Arte de navegar* (1986). Juan Ojeda prefería siempre lo alternativo. Se juntaba con la gente más olvidada, con aquellos que ven de lejos la luz de la ciudad. Indagaba en los márgenes la sabiduría que ordene el caos del centro, buscaba en la sensibilidad más quebrantada los fragmentos que articulen la diáspora de lo humano. Era un ateo que buscaba a Dios. Casi siempre se le encontraba leyendo *Imitación de Cristo* de Kempis. Tenía una capacidad asombrosa para el estudio, pero no para aquel que busca los nobiliarios grados académicos o las recomendaciones para empleos provechosos. Mientras otros se preocupaban por ser doctores, él asumió un desafío mayor: aspiraba a comprender el mundo. Prefería la libertad del sabio, permanecía días y días encerrado en la biblioteca, se borraba del mundo para tratar de comprender el drama humano. Caminaba por las paredes y visitaba las cárceles; componía poemas en la morgue para comprender la metafísica de la vida; se llevaba muy bien con los ladrones, con los borrachos, los poetas y los vagos. Quién no recuerda su compromiso político en la universidad, los sindicatos o en plena calle. Quién olvidaría su indignación cuando advertía páginas escritas con desamor y sin convicción poética. Cómo olvidar que su palabra era la conciencia crítica de este mundo: «Para nadie es un secreto que la racionalidad occidental, tecnológica y reificante, es esencialmente destructiva. Mi poesía es un informe sobre la desintegración demencial que es la historia». Probablemente *Elogio de los navegantes* pudo haber obtenido muchos primeros premios de haber existido un criterio honesto para juzgar la gran poesía peruana, pero como él nunca fue amigo de la compadrería literaria, ni recomendado de algún gran escritor, menos amante de modelaje intelectual publicitario, siempre se le mantuvo marginado. Por eso, no es gratuito concluir que hasta el día de su deceso, su obra fue tratada con mezquindad y su situación era la del poeta marginado y embestido por los casetilleros culturales de los periódicos. Llegará el tiempo donde su palabra poética tenga qué decirle a las inquietudes poéticas históricas. Llegará el tiempo donde los jóvenes lectores de poesía descubran que su vida y su poesía siempre fue uno de los testimonios más lúcidos y conmovedores de la vida humana. Por lo pronto, busquemos en el recuerdo el consuelo para evitar una lágrima. (Pérez, Torres, Cabel y Cornejo)

## Discursos testimoniales o trabajos del duelo

¿Cómo enfoca la crítica literaria aquel registro y aquellas voces que generalmente se mantienen en todos los artículos publicados en el primer periodo de recepción de la crítica a propósito de la poesía de Juan Ojeda? Equivocadamente ubicada en el siglo teórico último, cierta crítica literaria suele descartar el estudio de aquella dicción que recuerda lo que ha perdido. La precisión metodológica no permite advertir el acontecimiento que registra la palabra testimonial. Se clausura el estudio de aquellos obituarios, notas y artículos testimoniales por considerarlos subjetivos, biográficos e impresionistas. No útiles para la construcción reflexiva de una poética. Probablemente esta negativa tenga sustento en la afirmación que hiciera Eagleton a propósito del alcance de la racionalidad teórica: «tan lejos llega la “teoría”, que Occidente está ahora realmente lleno de jóvenes *zombies* que lo saben todo sobre Foucault y no mucho sobre el sentimiento» (Eagleton 1997: 47). En estricto: el llamado permite comprender que la razón teórica no debe olvidar que también es necesario pensar las estructuras de sentimiento, esto es, en orientar el interés por los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente, así como también por las relaciones existentes entre aquellos y las creencias sistemáticas o formales (Cf. Williams 1980: 154-158). La sofisticación epistemológica mal comprendida corona el imperio del intelecto al amputar la sensibilidad y la pasión de la crítica literaria. El resultado es evidente: la crítica literaria ya no se excita.

¿Debemos mantenernos hieráticos e indiferentes frente a los testimonios sobre Juan Ojeda? ¿Debemos renunciar a pensar aquella voz que comunica una experiencia existencial marcada por la muerte? Ciertamente preferimos que el discurso crítico muestre su excitación. Que despierte e intensifique todo el sistema de sus sentidos. Que rescate la memoria y el recuerdo del hundimiento definitivo. Solo de este modo se podrá escuchar atentamente la palabra que transmite el duelo. Observamos, entonces, detenidamente los diversos hilos discursivos que traman la vida de Ojeda e indagamos por el sentido de los mismos.

Entre biografía y memoria, la información suministrada por el palimpsesto pone en primer plano: la difusión de una existencia de entrega y pasión por la poesía («quién olvidaría su indignación cuando advertía páginas escritas con desamor y sin convicción poética»), la aflicción que produce su muerte («busquemos en el recuerdo el consuelo para evitar una lágrima»), y la protesta contra la marginación de su poesía («él nunca fue amigo

de la compadrería literaria, siempre se le mantuvo marginado»). El discurso testimonial persigue conservar la memoria del amigo, reivindicar la palabra del poeta y transmitir el saber del intelectual. La responsabilidad que los orienta es el de ser registros donde se testimonia sobre la vida del otro; así como ser registro donde se vive la muerte del otro. En tal sentido, los discursos testimoniales se anuncian como producto de un proceso de interiorización selectiva que traduce el deseo de sobrevivencia/supervivencia del amigo/otro en uno mismo. Este procedimiento simbólico aproxima el discurso testimonial a una labor ulterior a la muerte del amigo o del otro más cercano, aquello que Jaques Derrida denominó «trabajo del duelo»: «El duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos; toda ontologización, toda semantización —filosófica, hermenéutica o psicoanalítica— se encuentra presa en este trabajo del duelo» (Derrida 2003:23).

Al escuchar los discursos testimoniales o las voces del palimpsesto notamos la configuración fragmentaria del signo Ojeda; discontinuo y disperso pues a través de un registro similar sabemos de él. De este modo, el trabajo del duelo gravita en el centro mismo del compromiso ontológico: configurar el ser del otro. Una vez que el otro nos confía el presente y por-venir de su muerte, una vez que se abisma, ¿cómo habitará entre nosotros? Memoria e interiorización, enunciado y enunciación lo sostendrán entre nosotros. Así cuando se dedica un discurso «en memoria de» o «a la memoria de» se reafirma la fidelidad al amigo que ha callado para siempre: «soportamos la flama de esta luz terrible mediante la devoción, pues sería infiel inducirse al engaño de que el otro que vive *en nosotros* vive *en sí mismo*: porque vive *en nosotros* y porque vivimos esto o aquello en su memoria, en memoria de él» (Derrida 1988: 34).

Al inicio del presente ensayo sostenía que el discurso de la crítica literaria se organiza sobre la base de una estructura axiológica. Que escribir sobre aquella significaba interrogarse por los valores que la orientan en su proceso histórico. La explicación del palimpsesto —que reúne el coro de voces provenientes de testimonios, artículos, notas y obituarios— permitió comprender que el sentido era conservar la memoria del amigo, reivindicar la palabra del poeta y legar el saber del intelectual en un contexto donde desconocimiento, marginación e ignorancia debían ser rebatidos. No obstante se subrayó que por lo general la crítica literaria descarta el estudio de los mismos por considerarlos anecdóticos, subjetivos, biográficos e impresionistas. Aparte de lo explicitado en párrafos anteriores, sospecho que esta exclusión tiene una lógica de valor que la justifica. ¿Por qué no resultan «útiles» para la crítica literaria?

Valoración. Utilidad. Descarte. Quizá la crítica literaria reste importancia a los trabajos del duelo porque estos se inscriben dentro de la lógica del *valor de memoria*, es decir, en el lugar donde la aparente «utilidad» se sustrae al intercambio: ¿qué valor tiene un epitafio o un monumento fúnebre? No tienen utilidad. Se encuentran fuera de toda posibilidad de uso: «de ahí la afirmación de que en el trabajo del duelo los valores de uso e intercambio estarían suspendidos por una tercera forma de valor, que podríamos llamar *valor de memoria*; un anti-valor, sin duda, puesto que lo propio suyo sería precisamente sustraerse al intercambio» (Avelar 2000: 287). Carentes quizá de utilidad para sistematizar figuras narrativas o para describir la gramática de las poéticas, los trabajos del duelo —los discursos testimoniales— contienen aquello que muchas veces el martillo teórico destruye cuando está en manos de irresponsables: el despertar sensible, la base de los afectos, las estructuras de sentimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

#### ALBORADA

1974 Revista literaria *Alborada: un minuto de silencio por Juan Ojeda*, N. 6. Diciembre. Número monográfico dedicado a Juan Ojeda. Chimbote.

CABEL, Jesús (selección y notas)

1978 *Juan Ojeda. El signo y las palabras*. Lima: Juan Mejía Baca.

COLCHADO LUCIO, Óscar

1978 «Adiós a Juan Ojeda». En: *Alborada*, N. 6. Diciembre, pp. 20 -22. Chimbote.

CORNEJO QUESADA, Carlos

1978 «Juan Ojeda, un testimonio para la realidad». En CABEL, Jesús (selección y notas): pp. 43 -51.

FRANCO CAVERO, Rafael

1993 *Apuntes para una aproximación a Juan Ojeda: una perspectiva histórica*. Memoria para optar el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GÁLVEZ ZULOETA, Gilberto

2002 *Elogio de los navegantes. La visión del infierno en la poesía de Juan Ojeda*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos

1980 «Juan Ojeda: arte de navegar». *Ruray*, N. 1, abril, pp.10-13. Lima.

MORALES MENA, Javier

2004 «Juan Ojeda: la destrucción de este reino». En *Revista peruana de literatura*, N. 2, setiembre-octubre, p. 15. Lima.

- 2007a «Trabajos del duelo: aproximación a los primeros artículos sobre Juan Ojeda». En *Lhymen*, N. 4, pp.167-182. Lima.
- 2007b «Sentido para la comparación: crítica literaria y trabajo de duelo». En D'ANGELO, Biagio (org.). *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra*. Lima: Fondo Editorial UCSS, pp. 225-245.
- 2007c *La poesía metafísica de Juan Ojeda. A propósito del poema «Crónica de Boecio». Una aproximación*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PÉREZ GRANDE, Hildebrando

- 1975 «Pielagario». En *Hipócrata lector*, N. 5, junio, pp. 28 - 29. Lima.
- 1978 «Ojeda: ardiente sombra». En CABEL, Jesús (selección y notas): pp. 19-22.

SÁNCHEZ LIHÓN, Danilo

- 1999 *Trompeta del juicio final. Razón y pasión de Juan Ojeda*. Lima: INLEC.
- 2000 «Del averno hacia los montes fértiles» (prólogo). En OJEDA, Juan. *Arte de navegar*. Lima: Cronopia, pp. XI-XXIX.

TORRES SALCEDO, Benjamín

- 1978 «Tres estancias en torno a tu memoria». En CABEL, Jesús (selección y notas): pp. 11-15.

VERÁSTEGUI, Enrique

- 1974 «Memoria de Ojeda». En *Correo*, diario de Perú, 16 de noviembre, p. 10.

SECUNDARIA

AVELAR, Idelver

- 2000 *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

BOURDIEU, Pierre

- 2000 *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires: Nueva visión.

BLANCHOT, Maurice

- 2005 *El libro por venir*. Madrid: Trotta.

BLOOM, Harold et ál

2003 *Deconstrucción y crítica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

COLLINI, Stefan (comp.)

1995 *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña: University Press Cambrigde.

CULLER, Jonathan

1984 *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.

DERRIDA, Jacques

1977 *Posiciones*. Valencia: Pre-textos.

1998 *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.

2003 *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*.  
Madrid: Trotta.

EAGLETON, Terry

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

2005 *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.

GADAMER, Hans-Georg

1993 *Elogio de la teoría*. Barcelona: Península.

GÓMEZ REDONDO, Fernando

1996 *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Edaf.

HUAMÁN, Miguel Ángel

2001 *Problemas de teoría literaria*. Lima: Signo lotófago.

WILLIAMS , Raymond

1980 *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

# Efraín Miranda: una poética militante

*Aymar de Llano*

## Resumen

El presente trabajo se centra en el poemario *Padre sol* de Efraín Miranda Luján en el que nos proponemos el estudio del sujeto como voz plural, polémica y contestataria respecto de la cultura blanca, es decir, del discurso hegemónico. El sujeto conoce las matrices conceptuales que la cultura occidental ha construido para caracterizar al otro cultural y demuestra idoneidad plena para la escritura en castellano; desde ese lugar del saber se construye una réplica como voz plural. Este concepto será motivo de estudio en el presente trabajo.

**Palabras clave:** alteridad, polémica, escritura, indio, poética

## Abstract

This work focuses on the collection of poems *Padre Sol* by Efraín Miranda Lujan in which we propose the study of the subject as plural voice, controversial and would reply on white culture, that is, the hegemonic discourse. The subject knows the conceptual matrix that occidental culture has been built to characterize the other cultural and demonstrates full suitability for writing in Spanish, from this place of knowledge is built as a plural voice. This concept is being studied in this work.

**Key words:** otherness, controversy, writing, Indian, poetic

*Dicen que ya no sabemos nada,  
que somos el atraso,  
que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.*

José María Arguedas

**E**n las diferentes regiones de América Latina surgen problemáticas homólogas, que admiten la visualización del subcontinente como un todo que se manifiesta en

diversidades. Uno de estos ejes es el aplastamiento ejercido por la modernización sobre innumerables poblaciones originarias, evidente no solo en la implantación de productos sino también en un desprestigio de las culturas ancestrales consecuente con la subestimación de la cultura blanca hacia aquéllas. Así lo occidental posee el poder real —en tanto económico-político y socio-cultural— y eso también le permite auto-construirse como superior, desconociendo que el *otro* también tiene una cultura cuya validez se legitima en el número de habitantes originarios de América y de sus descendientes con un idioma, una sistema de creencias, en definitiva con una cultura en interacción que ha subsistido a través del tiempo. Han pasado siglos y esa diferencia cultural, día a día se ahonda más. La marginalidad a la que se ha relegado a las culturas originarias pareciera no tener solución por factores múltiples y de distinta índole. Sin embargo, en medio de este tembladeral, aparecen poetas y narradores que prestigian su pertenencia y proponen simbólicamente una reversión de este escenario descrito poniendo en valor sus saberes, sus creencias, su experiencia de vida. Una experiencia que no se plantea como individual, sino que se transmite individualmente pero en nombre de todos, de la comunidad entera, recordando los orígenes pero posicionándose en el presente. Es para destacar cómo los poemas de Efraín Miranda nos retrotraen a la historia completa de una experiencia de *soledad cósmica*, como la llamó José María Arguedas, en tanto y en cuanto desde un poemario se actualizan dilemas ancestrales, experiencias de humillación originadas durante la Conquista perpetuadas hasta nuestros días o la confrontación permanente y sin fronteras con el proceso modernizador al que no se resisten los indios pero que, a pesar de los avances que traen implícitos, saben distinguir los costos de su uso.<sup>1</sup> Nos interesa especialmente citar una vez más las certeras palabras de Cornejo Polar: «comprender que son sujetos, y no objetos, de la historia y de una conciencia que elabora, desde su inserción social específica, los símbolos con los que se autoconoce, conoce al mundo e imagina —para realizarlo o no— un deseo de futuro» (Cornejo Polar 1989: 157-173).

Los poemas de Efraín Miranda polemizan con el discurso establecido, se apropian de formatos, léxico y conceptualizaciones —también lo hacía en *Chozo* (1978)—. El sujeto

1 Hace más de cuarenta años José María Arguedas en uno de sus ensayos antropológicos decía: «Al hablar de la *supervivencia* de la cultura antigua del Perú nos referimos a la existencia actual de una cultura denominada *india* que se ha mantenido, a través de los siglos, *diferenciada* de la occidental. Es cultura a la que llamamos *india* porque no existe otro término que la nombre con la misma claridad, es el resultado del largo proceso de evolución y cambio que ha sufrido la antigua cultura peruana desde el tiempo en que recibió el impacto de la invasión española.» (Arguedas 1975: 2).

se posiciona, desde su discurso, en el centro para polemizar en situación de paridad con el blanco. Se trata de una voz cuyo referente es su comunidad y los peligros a los que se enfrenta por el mal uso del proceso modernizador. Nuestra primera aproximación a Efraín Miranda ocurrió leyendo *Choza* en donde el sujeto central es el indio y su visión es la que lidera. Lo que llama la atención para quien lee desde el sur del continente, desde Argentina, es decir desde afuera de ese contacto cultural, es cómo el sujeto observa la realidad y muestra los dos mundos desde una perspectiva completamente andina pero con un conocimiento cabal y refinado de la otra realidad occidental y contemporánea en la que también se incluye y se siente parte.<sup>2</sup> Más allá aún, no se agota en eso sino que, además, demuestra un adiestramiento en la escritura en castellano que iguala a cualquier representante de la cultura blanca.

Esa voz que se construía como indio, situado en un espacio y un tiempo en *Choza* perdura en *Padre sol* pero con un grado de avance significativo en tanto y en cuanto ya ahora se trata de una voz plural: habla en nombre de la comunidad entera. Convencidos de que el sentido de un texto emerge y prolifera en cuanto le apliquemos procedimientos interpretativos, *Padre sol* nos convoca en ese camino y compartimos nuestra lectura del poemario mediante la cual vemos que emerge esa voz plural y por ello hablamos de una poética militante, es decir una poética en la que prima un gesto político entre las otras dimensiones que la integran.<sup>3</sup> Compartimos la lectura de Espino cuando dice que en *Padre sol* se produce un «re-encuentro poético con los dioses» pero, al mismo tiempo se cuestionan «las formas como el peruano occidentalizado se relaciona con el peruano andino» (Espino 18). Estas observaciones nos habilitan a pensar en un sujeto que no olvida el pasado pero que sus cuestionamientos existenciales están bien anclados en el presente. De ahí que en el Poema 3 después de describir la diferencia de los ámbitos en los que nace un blanco y un

2 Quizá sea necesario aclarar que no se trata de un dato meramente biográfico y/o personal el hecho de haber nacido y trabajar en la crítica literaria desde una ciudad sureña de mi país, Argentina. Acepto que es biográfico pero aquí está en función del lugar de enunciación de mi lectura interpretativa y no me refiero solo al lugar geográfico sino a un lugar cultural y la alteridad que este, mi lugar, lleva implícita. Con esto quiero exponer mis limitaciones en el tratamiento de esta problemática ya que no cuento con ninguna acreditación especial para hablar de la cultura *otra* más que la aventura intelectual de querer hacerlo, un conocimiento parcial de la literatura peruana y mi interés por ser honesta en el campo académico. Cito a Michel de Certeau que lo ha expresado en pocas líneas: «Por muy científico que sea, un análisis sigue siendo una práctica localizada y no produce más que un discurso regional. Accede entonces a la seriedad en la medida en que explica sus límites, articulando su propio campo con el de otro, irreductibles.» (Certeau, Michel de 180).

3 Entendemos poética, como interacción entre lenguaje, poema, ética y política (Meschonnic 2007).

indio llega a la pregunta retórica que cuestiona y, además, pone en situación de reflexión a los lectores: ¿Qué dirán los creacionistas, los evolucionistas, los mutacionistas, eclecticistas, si nos vieran que, en unos siglos, aquí/ los extranjeros y sus dioses, nos han convertido/ en tales seres de composición heteroclítica? (11).<sup>4</sup> Así también le rinde homenaje al Sol como deidad siempre vigente en su totalidad divina pero, también, física advirtiéndole sobre posibles modificaciones en su materialidad como astro: «Pero, alguna vez, (...) / Tú, serás el que se dilate; / y has de clavarnos innumerables escarpas de fuego/ en una anticipada ceguera de los nimbos oculares, / para no mirar tu desastre y el nuestro.» (12). El pasado, presente y un futuro con presagios de catástrofes naturales se aúnan en la figuración poética del Sol. Esta vivencia del desastre natural es contemporánea a los efectos nefastos de la modernización y al desapego del hombre moderno respecto de la naturaleza: «Se han derogado los derechos de la nube y del viento; / se ha descodificado la justicia del clima; / se ha bombardeado la organización del espacio.» (15). Y aquí amerita revisar el tipo de vocabulario de corte conceptual característico de propuestas abstractas (derogar, descodificar, organización) utilizado para demostrar precisamente cómo desde la cultura blanca —a la que remiten esos conceptos— se refiere a los resultados negativos de la misma. Pone de manifiesto una parte negativa de la experiencia de vida logrando así un efecto dramático. Entonces llega al contraste entre el pasado y el presente: «Los albos y ocasos creaban estados sublimes; / los de ahora provocan ánimo malsano e impulsos agresivos. / [...] Las lluvias pasadas eran inodoras y traslúcidas, / las de ahora son mefíticas, manchadas». En este caso la adjetivación es la que caracteriza por juego de oposiciones los dos tiempos enfrentándolos. Por otro lado y desde un recorrido temático también están consignados los contenidos históricos (historia del descubrimiento, Fray Bartolomé de las Casas, Diego de Almagro, Francisco Pizarro, Cristóbal Colón, los reyes Católicos, amautas, entre otros) como las aberraciones de la contemporaneidad (excesos de la drogadicción, robo en iglesias y altares, explotación a través del trabajo mal pago, entre otros).

Desde otro ángulo de enfoque y en la senda que nos llevará a conocer más sobre este sujeto heteróclito, nos parece atinente referirnos al sujeto desplazado y vacilante que responde a las características que Cornejo Polar describe como sujeto *migrante* para diferenciarlo del sujeto mestizo quien reorganiza el discurso para construir una identidad clausurada, homogeneizante que no es el caso del *migrante* tal como lo diferencia Cornejo

<sup>4</sup> Todas las citas textuales de *Padre Sol* responden a la edición consignada en la bibliografía.

Polar. Julio Noriega —retoma el concepto acuñado por Cornejo Polar y avanza— describe las características del sujeto poético *migrante* cuando estudia la poesía quechua escrita en Perú.

... no es un indígena ni pretende serlo. Es, por el contrario, un mestizo ambiguo, contradictorio: un indio aculturado o un blanco quechuzado. Se presenta enajenado cultural y físicamente del universo andino, como alguien que ya no encuentra espacio ni en el área andina ni en el área urbana: alguien doblemente marginal. Por sus conocimientos adquiridos a través de la educación occidental se aparta de uno de ellos, por ser quechua-hablante, mestizo y provinciano queda fuera del otro. (Noriega 1995: 167).

Noriega distingue tres tipos de sujeto andino *migrante*: *el trágico-nostálgico*, el mesiánico y el utópico. El primero se construye a sí mismo en la escritura de sus poemas como un desarraigado, se siente huérfano no a nivel individual, sino como característica de su comunidad, es la orfandad del mundo andino. El *mesiánico* asume la imagen del líder, mensajero y salvador. Sostiene una posición superior a los otros indígenas, trata de hacerlos tomar conciencia de su condición marginal y cree que los puede conducir a una liberación definitiva. El *sujeto utópico* no asume el papel de quien se queja por su condición ni tampoco es el profeta salvador. El proyecto se centra en conquistar la sociedad moderna y reconciliarse con el mundo andino. Esta propuesta no se limita a la región andina sino que se proyecta al mundo todo; se identifican con otras marginaciones del mundo. A esta descripción clasificatoria, que contribuye a aclarar el campo, podemos agregar que el sujeto de *Padre Sol* no se encuadra estrictamente en ninguno de estos tipos descriptos por Noriega; el sujeto de los poemas de Efraín Miranda avanza respecto de esta tipología aunque tiene en ciertos versos reminiscencias nostálgicas, mesiánicas y utópicas.

También es imprescindible hacer una breve relación respecto de *Katatay*, el libro de poemas de José María Arguedas quien mantuvo una vida en continuo abismo entre dos mundos y dos formas de luchar que lo condenaron a vivir el sufrimiento propio como producto del sufrimiento del otro. El primer poema es una invocación y alabanza a Tupac Amaru como versa el mismo título: *Tupac Amaru kamaq taytanchisman* (A nuestro padre creador Tupac Amaru). Los fragmentos del poema en prosa —escritos en versión bilingüe quechua/castellano—, enunciados en primera persona del plural, sostienen la idea del pueblo unido por un ideal común

contra los «falsos wiraqochas» es un motivo recurrente que actualiza creencias ancestrales. El mensaje es de signo positivo y esperanzado ya que no se trata de una vuelta idílica al pasado incaico sino que representa la resemantización del ideal bajo las pautas de la modernización: «Aprendo ya la lengua de Castilla,/ entiendo la rueda y la máquina», versos que nos recuerdan muchos de Miranda. Arguedas es hombre de dos mundos, de dos culturas y las ubica en niveles homólogos, hasta en algunos casos invirtiendo las jerarquías según lo establecido, como aceptación de lo múltiple y proyecto utópico: ésta es su propuesta. Lo consideramos un antecedente de Efraín Miranda; la diferencia, capitalizada como virtud, es que Miranda es indio y ya no sufre esa división lacerante entre dos mundos, ya es un sujeto sincrético.

Volviendo a Miranda, si bien se percibe una mirada nostálgica del pasado, lo más interesante es cómo a partir de la conceptualización de los sujetos contemporáneos llega a actualizar ese pasado. Por ello, observamos a un sujeto que ya ha asimilado y ha aceptado la cultura blanca y está en una etapa crítica pero no la rechaza: «—¿Aprendes las letras?/ ¡Correcto. Leerás una biblioteca!» (18). No solo no hay rechazo, sino que hay agradecimiento a la arqueología que supo y pudo desmontar, a la etnología que puso reconstruir historias y a las ciencias sociales por recomponer la memoria:

Gracias profesionales, investigadores, técnicos;/ gracias mujeres, varones [...] rescatando/ la cara y el cuerpo del pasado [...] Gracias; por la cirugía en el organismo de la Tierra Madre;/ gracias; por abrir el cerebro de la memoria/ yacente en el subsuelo;/ gracias; por trepanar la luz de la Vida/ y reencenderla para iluminar el futuro. (26)

Por otro lado, el sujeto manifiesta una crítica a su pueblo: «Es un pueblo santón, receptivo, administrable. Por/ lo mismo, ciego a su futuro. Pueblo callado; mudo inútilmente./ Lamentablemente pueblo sin destino./ Destino lamentable sin pueblo.» (41). Lo que indica una diferencia en el posicionamiento del sujeto cuando adviene la crítica o el señalamiento de carencias; es un sujeto a quien el distanciamiento le permite reflexionar:

Nos faltan esquemas defensivos colectivos diversos/ semejantes a otros en el Mundo;/ la intransigencia racional, predisposición a formas necesarias de

fanatismos, nacionalismos,/ doctrina vital de vivir,/ enunciados, pronósticos,  
métodos, proyecciones. (41)

En este discurso distinguimos, por un lado, lo dicho, lo escrito, los poemas, en donde el sujeto se constituye como plural en el sentido de plasmar la experiencia de muchos, de una comunidad en interacción entre culturas en contacto pero también en conflicto. Por otro, el gesto que produjo esa escritura, el decir, que es individual, constituido desde una ética y una política militante. Retomamos entonces la noción de poética que explicáramos antes y visualicemos estos dos versos para comprender entre lenguaje, poema, ética y política: «Iniciemos la contrarevolución [sic] ampliando todos/ los frentes de los notables faenas humanas actuales» (32). Aquí nuevamente la plena consciencia de la situación presente. Es evidente la dimensión estética en la que el trabajo con el lenguaje en el poema se puede palpar materialmente pero está en función de lo ético-político. Desde este gesto individual que se vuelca en lo dicho con valor plural hay una necesidad provocativa que deriva en un movimiento en tensión constante entre el sujeto de la enunciación individual y la construcción de un sujeto del enunciado colectivo.

A esta altura, quizá sea necesario aclarar que adherimos a la noción de sujeto de la lírica como un sujeto enunciativo entendiéndolo como una primera persona identificada con el poeta, que también es una construcción textual, y no siempre coincide con el autor. En el caso de la lírica política —y nos referimos especialmente a este tipo de lírica porque consideramos que *Padre Sol* hace centro en este tipo— ese sujeto enunciativo coincide con el autor; teóricos del nivel de Kate Hamburger consideran que el sujeto se aproxima al del sujeto enunciativo histórico, teórico o pragmático. Ante lo cual, nosotros observamos que si bien en *Padre Sol* prima el eje de lo ético-político —según ya esbozamos—, no es el único; hay una intencionalidad lírico-sentimental y un trabajo con la materialidad del lenguaje que lo distancia de un sujeto enunciativo con fines puramente comunicativos, por lo tanto hay un grado de fictividad por el acto mismo de escribir poemas. Esto supone una representación ficticia del poeta en el poema mismo y, en esa construcción, radica la voz plural que venimos proponiendo; es decir que desde un sujeto enunciativo se construye una voz plural. Sin embargo, también podemos relativizar nuestra aseveración anterior respecto de la intención comunicativa, ya que ese sujeto plural se muestra como programático en tanto y en cuanto trata de ser persuasivo de manera tal que se construye un enunciatario textual inmiscuido en esas reglas de juego. Por lo que podemos concluir en que el sujeto de

*Padre Sol* es complejo, poseedor de varias facetas y con un poder de manipulación fecunda del discurso.

Ya en *Choza*, habíamos trabajado un sujeto individual que hablaba en nombre de todos. En *Padre Sol* consideramos que el sujeto se constituye como una voz plural que recoge no solo la experiencia vivida por la cultura india, sino también la voz del otro cultural, reuniendo ambas visiones en un voz actual tal como expresa Gonzalo Espino en el Estudio que introduce la Antología de Miranda citada en las primeras líneas del presente estudio (Espino 2008) y que podríamos sintetizar en los siguientes versos de Miranda: «—¿Se te queman las tortas en el horno?/ ¡Tonterías. Actualízate con un microondas!» (18). Por otro lado, hemos abordado un discurso que calificamos como militante en tanto y en cuando polemiza con el sistema hegemónico establecido y esa reversión se muestra en que es un discurso que invierte las figuraciones poéticas ya que no aparece como mera representación cultural de elementos étnicos como un espectáculo —así lo propone el discurso hegemónico—, ya no se trata de objetos folklóricos producto de una comercialización económico-política sino de una puesta en valor según los parámetros de la cultura ancestral, por un lado. Mientras que, por otro, materializa, objetiva y pone en ridículo el advenimiento de una modernización superficial, mal usada y que intenta aplastar la cultura ancestral sin haberlo logrado totalmente porque aunque está calificada —por el centro— como periférica, no se extingue; aunque se ha transformado con las nuevas tradiciones, no ha olvidado su ética comunitaria, su voz plural. En la mayoría de los casos se objetiva en la primera persona plural, es decir se expresa desde un *nosotros* que no es inclusivo porque no incluye a cualquier lector, sino solamente a los integrantes de la cultura india, aunque otros seamos los lectores empíricos de estos poemas que dignifican nuestro espíritu.

## BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María

1975 *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México, DF: Siglo XXI.

1984 *Katatay*. Lima: Editorial Horizonte.

BLANCHOT, Maurice

1992 [1955] *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

CELLA, Susana

1998 «Canon y otras cuestiones». En CELLA, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del Canon*. Buenos Aires: Losada.

CERTEAU, Michel de

1999 [1974] *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: C.E.P.

1995 «Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas». En *Amor y fuego*. Lima: DESCO, CEPES y SUR, pp. 3-14.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

2008 «Elogio contra el silencio. Efraín Miranda, su poesía y la re-inención del poeta» En MIRANDA, Efraín. *Indios dios runa. Antología poética del profeta del fuego*. Estudio, selección y notas de Gonzalo Espino Relucé. Lima: Andesbooks.

FOUCAULT, Michel

1996 [1970] *El orden del discurso*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.

HAMBURGER, Käte

1995 *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

HEIDEGGER, Martín

2005 [1958] *Arte y poesía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

LLANO, Aymar de

2001 «Los ilegítimos». *Revista del CELEHIS*, año 10, N. 13, pp.55-76. Mar del Plata, Argentina

2004 *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas*. Lima/ Boston/Mar del Plata: CELACP/Latinoamericana Editores/Editorial Martín.

2008 «El estar y el ser en Efraín Miranda» *Escritura y pensamiento*, revista de UNMSM, año XI, N. 23, pp. 101-113. Lima.

MIRANDA LUJÁN, Efraín

1978 *Chozas. Poemas*. Edición del autor. Lima, Perú.

1998 *Padre sol*. Puno, Perú: LACG Editor.

2008 *Indios dios runa: Antología poética del profeta del fuego*. Estudio, selección y notas de Gonzalo Espino Relucé. Lima: Andesbooks, 132 pp.

MESCHONNIC, Henri

2007 *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores.

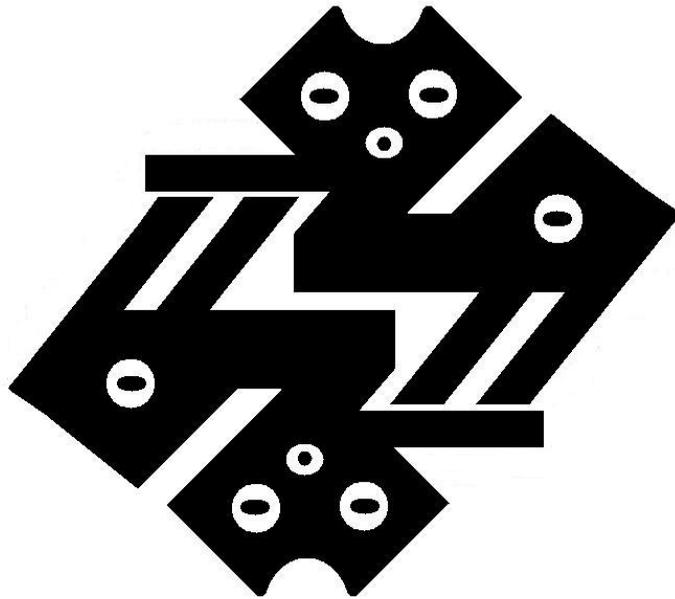
NORIEGA, Julio

1995 *Buscando una tradición quechua en el Perú*. University of Miami, Iberian Studies Institute.

1996 «El migrante como sujeto poético en la poesía quechua moderna del Perú». *Revista del CE.LE.HIS*, 5, 6-7-8, pp. 487-498.

TODOROV, Tzvetan

1991 [1989] *Nosotros y los otros*. México, D.F.: Siglo XXI.



*aproximaciones* **APROXIMACIONES**





# Una aproximación a los estudios autobiográficos en el Perú

*Sandra Pinasco Espinosa*

## Resumen

Perú es un país que ha vivido de espaldas a su memoria. No existe una tradición de escritura autobiográfica, sino textos aislados que se han convertido en un apéndice del canon literario. Incluso en el ámbito académico, los estudios autobiográficos han sido muy poco trabajados. En este artículo quisiera mostrar, en primer lugar, que sí existen textos para ser trabajados y que con ellos se puede generar nueva bibliografía crítica. Para ello presentaré una visión panorámica de lo que podría conformar el canon autobiográfico peruano. A continuación, analizaré el estado de los estudios autobiográficos en el Perú, para finalmente discutir las diversas explicaciones que se han dado tanto a la ausencia de textos autobiográficos como al escaso interés en estudiarlos.

**Palabras clave:** textos autobiográficos, estudios autobiográficos en el Perú, literatura autobiográfica peruana.

## Abstract

Peru is a country that has usually turned its back to its own memory. We find no proper autobiographical tradition but isolated texts that have become a sort of appendix in relation to the literary canon. Moreover, autobiographical studies are almost unheard of in the academic milieu. In this paper, I will first show that indeed there are texts to work with, and that new bibliography can be generated by presenting an overview of texts that should be considered as part of the Peruvian autobiographical canon. Then, I shall address the state of autobiographical studies in Peru, to finally discuss the various explanations given to the lack of autobiographical texts and to the limited interest in studying them.

**Key words:** autobiographic texts, autobiographic studies, Peruvian autobiographic literature

Existen múltiples problemas para el estudio de los textos autobiográficos peruanos. Uno de los principales es la escasa cantidad de material que ha sido considerado propiamente autobiográfico. Otro problema es la casi inexistente bibliografía sobre estos textos. De hecho, se puede contrastar esta situación con las arraigadas tradiciones autobiográficas de otros países de la región como Argentina, Chile, Colombia, Cuba o México.

En este artículo se buscará mostrar que sí existe una amplia selección de textos autobiográficos peruanos y que se puede generar nueva bibliografía. Para ello, primero se presentará un recuento de textos que pueden y deben ser considerados como parte del canon autobiográfico peruano. Luego se analizará el estado actual de los estudios autobiográficos en el Perú para, finalmente, discutir las diversas explicaciones dadas a la escasez de textos autobiográficos así como al limitado interés por estudiarlos.

#### EL CANON AUTOBIOGRÁFICO PERUANO

Para poder hablar de un canon autobiográfico, resulta necesario primero aclarar algunas ideas. En países con una larga tradición en el estudio de este género, reconstruir un canon implica por lo general salir del ámbito literario e ingresar en el terreno de los documentos históricos, de los textos de no ficción, de los testimonios, de los escritos periodísticos e incluso de manifestaciones musicales, artísticas, cinematográficas, etc. En cambio, en el caso del Perú, así como de otros países latinoamericanos, hablar de textos autobiográficos es restringirse a aquellos producidos por autores literarios, puesto que aún se conserva la idea de que la escritura autobiográfica es ancilar a la producción literaria y sirve básicamente como bibliografía secundaria para estudiar a esos mismos autores.

Una vez aclarado ese punto, los primeros textos que podrían ser considerados como parte de este canon son las crónicas coloniales. Estos textos fueron escritos mayoritariamente por extranjeros que describieron una realidad que no entendían por completo mediante el uso de categorizaciones extrañas a dicha realidad. Ahora bien, aunque en su mayoría son testimonios escritos en primera persona con una dosis de autoconciencia, estos textos no siempre han sido considerados autobiográficos (Angvik 282). Por ello básicamente han sido estudiados desde un punto de vista histórico o colonialista.

Silvia Molloy, una de los pocos académicos dedicados a investigar la tradición autobiográfica en América Latina, resume las razones por las cuales no considera que las crónicas sean propiamente autobiográficas. En primer lugar, su propósito nunca fue

autobiográfico; además, fueron escritas como medio para obtener ciertos privilegios o favores de la autoridad a la que estaban dedicadas (13). Finalmente, la primera persona casi nunca atraviesa una crisis a lo largo de la narración (13). En resumen, las crónicas casi nunca muestran autoconfrontación, rasgo que para Molloy es central en todo texto autobiográfico (13).

No obstante se puede argumentar que muchos textos autobiográficos nunca fueron escritos con esa intención; por ejemplo, los relatos de colonos en Australia o en las colonias de las indias americanas son estudiados como textos autobiográficos y muestran muchas de las características de las crónicas, entre ellas el ser escritos que buscaban más ser testimonios de una experiencia o labor encomendada por algún superior —a la manera de una bitácora o algún otro documento que registre el paso de los días y los hechos acaecidos en los mismos— que un medio para presentarse a sí mismos o sus reflexiones. De la misma manera, el que estos textos busquen lograr algún tipo de favor no significa que en la búsqueda de ese favor no estén mostrando algún tipo de análisis de sí mismos, sus vivencias o la historia que están protagonizando. Por último, la autoconfrontación no necesita ser explícita para existir; si un colono se enfrenta a una realidad inesperada para la que no tiene un nombre, el buscar ese nombre, es decir, el buscar insertar esa realidad en un marco familiar es una forma de solucionar la confrontación que existe en su sistema de creencias original al encontrarse con dicha realidad nueva.

De otro lado, algunos de los escritos coloniales han sido extensamente estudiados como la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615-1616); sin embargo, estos autores son estudiados solo desde una perspectiva colonialista, una aproximación teórica muy extendida en la especialidad de Literatura Hispánica de las principales universidades limeñas. Se puede mencionar como excepción el caso de *Los comentarios reales* de Garcilaso de La Vega, uno de los escritores coloniales peruanos más reconocidos, cuya obra ha sido estudiada desde múltiples aproximaciones teóricas y temáticas: literaria (Mazzotti 1996; Fernández 2004), histórica (Varner 1968), filosófica (Escalante 2004), religiosa (Majfud 2007), sociológica o antropológica (Valcárcel 1939; Sánchez 1979), colonial (Wachtel 1973; Zamora 1988), psicoanalítica (Hernández 1993) e incluso biográfica (Miroquesada 1994).

El siguiente periodo de la literatura peruana empieza con la Declaración de la Independencia (1821) e incluye básicamente el costumbrismo y un romanticismo tardío. De este periodo datan las ‘tradiciones’, género creado por Ricardo Palma, quien también es

el primer autor peruano en escribir una pequeña autobiografía formal en 1919, el mismo año de su muerte (Cf. Porras Barrenechea 1954: 1-27).

Con el paso al siglo XX surge el Modernismo con poetas como Ruben Darío, José Martí y Leopoldo Lugones. A este movimiento perteneció también José Santos Chocano, quien escribió un texto autobiográfico al final de su vida, cuando se encontraba retirado en Chile, titulado *Memorias: las mil y una aventuras* (1940). De esta época también data un *Diario íntimo* (1969) escrito entre 1914 y 1916 por José Ventura Calderón, un peruano que vivía en París y peleó en la Primera Guerra Mundial. El suyo es uno de los únicos cinco diarios conocidos publicados por peruanos<sup>1</sup>.

Para cuando el Modernismo se estaba desvaneciendo, un movimiento de vanguardia surgió en la poesía con exponentes como Cesar Vallejo, Alberto Hidalgo, Xavier Abril y Carlos Oquendo de Amat. Como parte de ese grupo de poetas, Martín Adán escribió *Diario de un poeta* (1966-1973), el único intento de este tipo en la poesía peruana; sobre ello reflexiona Angélica Serna Jerí en su artículo «Diario y conflicto en *Diario de poeta* de Martín Adán» (2004). Por otro lado, también se han analizado los aspectos autobiográficos de la poesía temprana de Vallejo (*Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 456-457) e incluso algunos de los poemas de Xavier Abril o Carlos Oquendo de Amat parecieran parodiar el formato autobiográfico. Por ejemplo, en *5 metros de poemas* (1927), Oquendo de Amat imita las notas biográficas de los autores presentes al final de los libros o en las contracarátulas, escribiendo en la última página de su poemario:

### **Biografía**

*tengo 19 años  
y una mujer parecida a un canto*

También se ha podido encontrar una biografía de este poeta escrita por Carlos Meneses (1973); así como un estudio que incluye un análisis de los aspectos autobiográficos de su obra (Ayala 1988).

1 La lista casi completa la brinda Sandra Granados (1994): «el *Diario íntimo* (García Calderón 1969), *Sobre mi propia vida*. *Diario* (Ríos 1993), *Diario de un peruano* (Pareja Soldán 1978) y *La tentación del fracaso* (Ribeyro 1992, 1993 y 1995)». El único ausente es el diario de Alberto Jochamowitz, *Lima d'antan (journal 1947-1949)*, publicado en 1971. Este fue un burócrata peruano que vivía en París, quien también fue responsable de la publicación del texto de García Calderón (Cf. Ribeyro, *La caza sutil* 119-126).

Entre los años 1920 y 1930 se desarrolló el indigenismo, otro movimiento literario central que duró hasta 1970. Se pueden rastrear sus orígenes a escritores anteriores del siglo XIX como Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner. Más adelante se convirtió en un discurso político iniciado por Manuel Gonzáles Prada (*Nuestros indios* 1905) y seguido por Dora Mayer, Hildebrando Castro, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre.

Algunos años más tarde, otro grupo de escritores siguió las ideas del indigenismo y escribió las novelas que hoy se consideran parte del indigenismo cultural. Luis Valcarcel con *Tempestad en los Andes* (1927) y Enrique López Albújar con *Cuentos andinos* (1920) son estudiados como fundadores oficiales de este movimiento literario, seguidos por José Uriel García. Otros autores representativos de esta corriente son Ciro Alegría y José María Arguedas.

Resulta interesante señalar que este movimiento dio lugar a la creación de múltiples textos autobiográficos. López Albújar escribió *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor* (1924) y *Memorias* (1963); Alegría, *Mucha suerte con harto palo: memorias* (1976), editado póstumamente por su esposa; y sobre Arguedas uno podría decir que prácticamente toda su producción se encuentra inspirada autobiográficamente (Cf. Lemogodeuc 1991), aunque resalta el caso de *El zorro de arriba, el zorro de abajo* (1971) por presentar fragmentos del diario personal del escritor. Queda por ser estudiada la relación entre los postulados indigenistas y la opción por la escritura autobiográfica en estos autores.

El siguiente grupo de autores que se mencionará es conocido como la generación del 50. Algunos de los renombrados poetas pertenecientes a este grupo son Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela, caracterizados como un movimiento de vanguardia que empezó a publicar en la década de 1930.

De estos, la poesía de Eielson muestra múltiples rasgos autobiográficos; por ejemplo, en su libro *El cuerpo de Giulia-no* (1971) «juega con fragmentos autobiográficos de un narrador en primera persona que prácticamente desaparecen confundidos con diversos momentos de las biografías fragmentadas de Giulia, Giulia-na y Giulia-no» (Angvik 293-294).

De otro lado, en la narrativa de esta misma época resaltan Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y Carlos Eduardo Zavaleta, todos con algún texto autobiográfico publicado. Por ejemplo, Vargas Llosa publicó *El pez en el agua* en 1993, una autobiografía formal que fue un éxito de ventas, aunque algunos críticos, como Birger Angvik, señalaran

que mostraba una visión tradicional y hasta anticuada del género (Angvik 284), e incluso «una falta de lecturas, orientación e intertextos» (Angvik 299).

Por otra parte, el libro de Zavaleta, *Autobiografía fugaz* (2000), es de edición bastante reciente, pero no ha recibido mucha atención de los críticos. Finalmente, los diarios de Ribeyro, *La tentación del fracaso: Diario personal (1950-1978)*, muestran un gran afecto y dominio del género, tema central de varios de sus ensayos en su libro *La caza sutil* (1976). Esto quizá se deba a que mantuvo un diario durante toda su vida o quizá a que durante las casi cuatro décadas que vivió en Europa se dedicó a leer todos los diarios que pudo encontrar (Cf. Fernández 1996).

La generación de 1960 está representada por poetas como Luis Hernández, Javier Heraud, Antonio Cisneros, César Calvo y Rodolfo Hinostroza. A esta generación también pertenecen los narradores Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Eduardo Gonzáles Viaña, Jorge Díaz Herrera y Alfredo Bryce Echenique. De todos ellos, solo Bryce Echenique ha publicado dos volúmenes de *Antimemorias* (vol. 1: 1993/vol. 2: 2005), título tomado del texto de André Malraux. Sobre la aproximación de Bryce a la escritura autobiográfica, se puede revisar el artículo de Mariano De Andrade (2005).

Finalmente, hace dos años se publicó la biografía de Luis Hernández (Romero 2008), luego de una investigación que aprovechó toda la documentación disponible en uno de los dos mayores archivos bibliográficos sobre un autor peruano albergados en universidades limeñas. El otro archivo está dedicado al poeta Martín Adán, pero hasta el momento su potencial biográfico no ha sido totalmente aprovechado.

## ESTUDIOS AUTOBIOGRÁFICOS EN EL PERÚ

Los estudios autobiográficos prácticamente no existen en el Perú. Como se ha buscado mostrar en la primera parte de este artículo, la bibliografía primaria es escasa; así mismo, las pocas publicaciones de los últimos veinte años que analizan o investigan textos autobiográficos peruanos son, en su mayoría, superficiales. Esto se debe en parte a que solo se encuentran traducciones de algunos artículos teóricos clásicos de Gusdorf, Weintraub, De Man y Eakin, todos ellos compilados en un volumen monográfico del *Suplemento Anthropos*, de por sí difícil de encontrar. Por ello, como existen muy escasas contribuciones teóricas de académicos latinoamericanos y ninguna traducción de investigaciones extranjeras recientes, los pocos artículos peruanos que se aproximan a la escritura autobiográfica usan la misma bibliografía una y otra vez.

De estos artículos, la mayoría son análisis de los hechos de la vida del autor o un contraste entre diferentes textos; también se busca establecer la naturaleza del texto autobiográfico: ¿es realmente un diario? (Fernández 2005) ¿O es solo correspondencia? ¿O quizá un «semi diario»? (Ribeyro 1976, 119). De otro lado, algunos artículos, como el de Del Castillo (1994), buscan explicar la falta de interés por lo autobiográfico en el Perú.

Finalmente, se han publicado múltiples libros sobre los autores canónicos enumerados en la primera parte del artículo: Garcilaso, Guamán Poma, Oquendo de Amat, Vallejo, Hernández, Ribeyro, Bryce or Vargas Llosa, pero solo algunos trabajan específicamente el tema autobiográfico. Uno de ellos es la investigación que Angvik dedica a la labor de los críticos literarios peruanos de los siglos XIX y XX, en la cual dedica un capítulo a la autobiografía. El otro es la investigación de Silvia Molloy, aunque solo se aproxima a la producción peruana de forma tangencial. Específicamente le dedica tres páginas a *Mi casona* de López Albújar (227-229) y menciona el primer capítulo de las memorias de Chocano, «El hombre que no fue niño» (1940), con una cita de las primeras líneas (Molloy 146). El único trabajo peruano contemporáneo es el libro *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica* (2007) de Cecilia Esparza. Producto de su tesis doctoral, Esparza analiza los textos autobiográficos de Santos Chocano, López Albújar y Arguedas, así como los de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce. No obstante, este trabajo necesita ser aún explotado en nuevas investigaciones.

Desde una perspectiva diferente, solo se han sustentado ocho tesis universitarias que trabajen temas autobiográficos desde 1940, dos de ellas recuentos laudatorios de la persona como tema (Alva Kont 1940; Weksler Farace 1989). De las otras seis, una es una tesis de maestría en antropología que se centra en el arte popular, específicamente en uno de los muchos artesanos peruanos (Balarín 1996). La más reciente es de la Facultad de Arte y trabaja las formas en que la iconografía presenta a un personaje histórico famoso (Quezada 2007). Dos más se concentran en personajes históricos, uno del periodo colonial y otro del conflicto armado con Colombia en 1933; ambas son contribuciones bastante recientes (Miranda 2002; Merino 2004). Finalmente, solo dos pertenecen a la especialidad de Lingüística y Literatura, una es una aproximación narratológica al discurso autobiográfico en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Jose María Arguedas (Torres 2002) y la otra es una investigación de la autobiografía ficcional presente en otra de las novelas de Arguedas, *Los ríos profundos*. Como ya ha sido mencionado, este es uno de los pocos autores peruanos investigados en diversas ocasiones desde un punto de vista autobiográfico.

Asimismo, desde una aproximación psicológica, las autobiografías son usualmente analizadas para crear patografías de sus autores. Este tipo de investigación está basada, por lo general, en las memorias del autor, así como en cartas o entrevistas a los parientes y amigos cercanos, siempre que resulte posible. El problema con esta aproximación es que el material es trabajado como un recuento indiscutible de los hechos con el cual se busca reconstruir la vida del autor, en lugar de una reconstrucción que busque resignificar esos mismos hechos.

De otro lado, la falta de publicaciones que se concentren en una temática autobiográfica puede también estar relacionada con que los estudiantes no reciben la oportunidad de trabajar con estos textos. Sin embargo, existe un creciente interés por los temas autobiográficos, especialmente desde una aproximación historiográfica o sociológica. Por ejemplo, a los estudiantes de Historia y de Ciencias Sociales se les enseñan algunas herramientas para trabajar con narraciones de vidas, aunque por lo general tratan la información obtenida solo como un dato o documento, en lugar de como una narración factible de ser analizada desde otros puntos de vista. Asimismo, como existen diversas investigaciones antropológicas dedicadas a las tradiciones orales quechua o aimara, así como a diversas culturas de la región amazónica, prácticamente todos los estudiantes de las especialidades de Ciencias Sociales deben realizar trabajo de campo para acopiar material de primera mano de las comunidades indígenas. Asimismo, autores como Cristina Sáenz de Tejada, con su investigación *La (re)construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985* (1988), o Carlos Pacheco con su artículo *Textos en la frontera: autobiografía, ficción y escrituras de mujeres* (1999) muestran que el enfoque de género puede ser otra forma de aproximarse a la escritura autobiográfica latinoamericana.

Por último, la única conferencia peruana dedicada a la escritura autobiográfica, titulada «Escribir de sí mismo. Historia y autodocumentos en los Andes» (26 y 27 de febrero de 2009), fue organizada en el Instituto Raúl Porras Barrenechea conformado mayoritariamente por historiadores. En esta conferencia, Sebastián Chávez Wurm, de la Universidad de Hamburgo, presentó una ponencia sobre los testimonios de terroristas recogidos por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación para analizar sus características autobiográficas. De hecho, parece existir un creciente interés por los testimonios en Sudamérica, tal como muestran artículos como el de Adlin de Jesús Prieto Rodríguez, «Del testimonio a la autobiografía. Aproximación a *Aquí no ha pasado nada* (1972) de Ángela Zago» (2005), aunque ese mismo escrito muestra cómo el carácter autobiográfico de los testimonios aún se encuentra en discusión por quienes se aproximan a la escritura

autobiográfica desde una perspectiva ortodoxa largamente superada por la comunidad académica internacional. Esta misma perspectiva parece ser la que guía otro proyecto, titulado «Del testimonio a la autobiografía. Ángela Zago y su proyecto de escritura», alrededor de la producción de esta misma autora, quien escribió diversos testimonios acerca de sus experiencias en las FALN, una guerrilla organizada por el partido comunista para acabar con el gobierno de Betancourt.

Ahora, en el programa de mano de esta única conferencia, se especifican sus fuentes primarias como ‘autodocumentos’. Este concepto muestra que los investigadores participantes se han aproximando al material autobiográfico básicamente como documentos históricos que hablan del pasado en lugar de considerarlos como material válido para un análisis del discurso, o un trabajo interdisciplinario alrededor de los aspectos narrativos, o para el análisis de los efectos que la escritura del texto tuvo en su autor o la función cultural que el texto cumple.

Esto se ve confirmado con la diferencia que se establece entre el análisis histórico de los ‘autodocumentos’ y la aproximación literaria a estos mismos textos. De acuerdo con el programa del congreso, «En la ciencia literaria se discute un gran número de definiciones de género, mientras que la pregunta más importante para la historiografía es: ¿qué nos dicen los autodocumentos del pasado?». De hecho, consideran que estos «documentos» explican cómo su autor entendió su tiempo y cultura, así como la manera en que interactuó como miembro de un contexto sociocultural determinado. Por ello, al contrastar estos «documentos» se puede enriquecer la visión y comprensión del pasado.

De esta oposición entre los investigadores literarios como dedicados exclusivamente a establecer la «naturaleza» del género autobiográfico frente a los historiadores, sociólogos y antropólogos que investigan lo que estos textos transmiten, pueden surgir algunas explicaciones sobre el por qué los investigadores peruanos muestran tan poco interés en los estudios autobiográficos.

#### **ALGUNAS RESPUESTAS A LAS PREGUNTAS PLANTEADAS**

Como se ha postulado a lo largo del artículo, cuando uno busca estudiar la producción autobiográfica peruana, uno necesita contestar las siguientes preguntas: ¿por qué existe tan poca bibliografía primaria? ¿Por qué existe tan poco interés y conocimiento sobre el tema autobiográfico? Ya desde 1953, Julio Ramón Ribeyro buscó aclarar estas interrogantes basándose en el carácter del peruano, en cierta forma tímido, introvertido y dispuesto a

defender su vida privada de la opinión pública.

Solo cabe formular hipótesis: falta de tradición, poca capacidad introspectiva, conciencia inmadura de la propia persona, menosprecio por un tipo de obra cuya repercusión es generalmente póstuma y, en último término, ¿por qué no? concepción machista de la literatura, que hace considerar la redacción de un diario como cosa de señoritas. (Ribeyro 1976, 119)

Sin embargo, caben otras respuestas. La primera explicación, centrada en la idiosincrasia del peruano, y por ello semejante a la del ensayo de Ribeyro, es que las sociedades latinoamericanas son mayoritariamente católicas. Considerando que la escritura autobiográfica fue un resultado principalmente del protestantismo, debido a que «este movimiento religioso, con su teoría del libre examen, favoreció la técnica de la introspección y el nacimiento de la noción de la persona» (Ribeyro 1976: 13) como un ser independiente; la presencia del catolicismo podría ser una razón por la cual el género autobiográfico no ha desarrollado raíces demasiado profundas en la cultura latinoamericana. Sin embargo, esta afirmación no explica por qué la situación en Perú es tan diferente en relación con países vecinos en relación con países vecinos como Argentina o Chile donde sí es factible encontrar una tradición autobiográfica desarrollada en ámbitos urbanos. En todo caso, el argumento del catolicismo podría afirmarse de realidades más rurales que son profundamente religiosas y que usan la oralidad como el mejor instrumento para preservar la memoria, pero no aplica para contextos urbanos.

Más adelante, en una entrevista dada algunos años antes de su muerte en 1992, Ribeyro señaló que había cambiado su forma de pensar en relación a sus ensayos de 1953 y que quizá el problema era que Latinoamérica simplemente no contaba con una tradición de escritura autobiográfica. «Mientras no existan diarios íntimos, mientras sus autores no comiencen a publicar sus diarios íntimos, pues otros no lo harán. Entonces, es una cuestión de ir sentando una tradición» (Coaguila 1996: 52-53).

Otra explicación ha sido que la distancia entre las esferas pública y privada nunca ha estado bien establecida. A lo largo de la historia del Perú, y de muchos otros países latinoamericanos, las dictaduras militares y la inseguridad policial han interferido siempre con la vida ciudadana. En cierta medida, parecía que no hubiese un derecho a la historia privada o un «desencuentro entre subjetividad e historia» (del Castillo 38), entre el sentido público y el privado (38), entre las tramas individual y colectiva (39), esto es, entre lo

individual y lo colectivo (53-54). Para Daniel del Castillo, el origen de este desacuerdo es la culpa y la mala conciencia siempre presentes en la tradición política y cultural peruana, así como la sensación de ilegitimidad que gobierna la conciencia peruana (47-48). Sin embargo, se podría responder que esta explicación está basada en una simple dicotomía, un «desencuentro esencial y esencialista» (Angvik 329) y aislaría al Perú de su contexto sudamericano, porque nuevamente no explica los resultados tan disímiles entre países que comparten una misma tradición de gobiernos militares y dictaduras.

También en su libro sobre la crítica literaria peruana, así como en diferentes entrevistas, Angvik llega a una conclusión interesante: la tendencia de los críticos peruanos a buscar significados autobiográficos en los textos literarios «...y dónde está la referencia autobiográfica. Y si no hay, no sale. En César Vallejo insisten en la autobiografía» (entrevistado por Giancarlo Stagnaro, 2005). Este rasgo de los críticos peruanos puede ser interpretado como una forma de cubrir la escasez de escritos autobiográficos en la producción literaria peruana, o como la razón por que los autores obvian las referencias autobiográficas para así poder evitar esas interpretaciones, o simplemente como una visión reaccionaria de la literatura.

Una tercera explicación para la falta de textos autobiográficos en el Perú es que quizá los peruanos simplemente no quieren recordar. La historia peruana nunca ha sido una de éxitos o riqueza, ¿por qué alguien quisiera recordarla? Recién en los últimos ocho a diez años, con una economía creciente y un panorama político más estable, los autores más jóvenes parecieran estar buscando nuevas formas de expresión, esto incluye escribir sobre sí mismos de forma más o menos explícita. Así Internet cuenta con herramientas como el Facebook o los blogs que permiten a cualquiera la oportunidad de contar su historia, aunque este es un fenómeno reciente en el área editorial y se deberá esperar un tiempo para evaluar sus resultados.

En esa misma dirección, Molloy considera que las autobiografías latinoamericanas han sido, por lo general, leídas como ficción o historia, dependiendo del discurso hegemónico de su tiempo. De ahí que «el lector, al negar al texto autobiográfico la recepción que merece, solo refleja, de modo general, una incertidumbre que ya está en el texto, unas veces oculta y otras evidente» (12). Eso puede ser porque, hasta el siglo XIX, los textos autobiográficos buscaban dar testimonio de su realidad y, para lograrlo, los autores usaban la narración de sus vidas como prueba de ser testigos de su tiempo. Quizá también por eso una buena parte de los textos autobiográficos latinoamericanos evita lidiar con recuerdos de infancia,

así como con cualquier reflexión acerca de la memoria y las formas en que esta trabaja o, peor aún, falla. «La memoria se suele aceptar como eficaz mecanismo de reproducción cuyo funcionamiento rara vez se cuestiona, cuyas infidelidades apenas se prevén» (Molloy 18). Siguiendo estas reflexiones, uno podría generalizar que la tradición autobiográfica peruana no se ha desarrollado, porque todavía existe una confusión entre un recuento histórico de hechos y la experiencia personal de esos mismos hechos.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVA KONT, Marcela

1940 *Perfiles de la vida y obra de Manuel Ascencio Segura*. Tesis para optar al grado de Bachiller en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la sección de Lengua y Literatura. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANGVIK, Birger

1999 *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

AYALA, José Luis

1988 *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. 1.<sup>a</sup> ed. Lima: Editorial Horizonte.

BALARÍN BENAVIDES, Claudia

1996 *El arte de usar las manos: Santiago Rojas y el arte popular*. Tesis para optar al grado de Magíster en Antropología. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

COAGUILA, Jorge

1996 *Ribeyro. La palabra inmortal. Entrevistas con Jorge Coaguila*. Lima: Jaime Campodónico editor.

DE ANDRADE, Mariano

2005 «Permiso para inventar: Bryce y la autobiografía». *Quehacer*, N. 157, noviembre-diciembre, pp. 120-125. Lima.

DEL CASTILLO, Daniel

1994 «Lo autobiográfico en el Perú contemporáneo». *Márgenes: encuentro y debate*. N. 12, noviembre, pp. 37-54. Lima.

ESCALANTE, Marie Elise

2004 *Un estudio sobre la nominación en las crónicas de Garcilaso de la Vega y Guamán Poma*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ESPARZA, Cecilia

2007 *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

FERNÁNDEZ, Christian

1996 «Autobiografía e identidad en *La tentación del fracaso*». En MAZZOTTI, José Antonio. *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.

2004 *Inca Garcilaso: Imaginación, memoria e identidad*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2005 «*El zorro de abajo y el zorro de arriba* (1971): ficción o autobiografía». *El Hablador*, revista electrónica, N. 5, septiembre. Disponible en <[www.elhablador.com/zorro.htm](http://www.elhablador.com/zorro.htm)>.

GONZÁLES PRADA, Manuel

1977 *Discurso en el Politeama; Grau; Nuestros indios*. Lima: Universo.

GRANADOS, Sandra

2004 «El estatuto ribeyriano del diario». *El Hablador*, revista electrónica, N. 6, diciembre. Disponible en <[www.elhablador.com/estatuto.htm](http://www.elhablador.com/estatuto.htm)>.

HERNÁNDEZ, Max

1993 *Memorias del bien perdido. Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

1998 *Homenaje a César Vallejo. Cuadernos Hispanoamericanos*, Número monográfico, N. 456-457, junio-julio. Madrid.

LEMOGODEUC, Jean Marie

1991 «Significado y riesgos del realismo autobiográfico en la obra de José María Arguedas». En FORGUES, Roland; Hildebrando PÉREZ y Carlos GARAYAR (eds.). *José María Arguedas: Vida y obra*. Lima: Amaru Editores.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique

1970 *Cuentos andinos*. Lima: Juan Mejía Baca.

MAJFUD, Jorge

2007 «Mestizaje cosmológico y progreso de la historia en el Inca Garcilaso de la Vega». *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 9, N. 18, segundo semestre.

MAZZOTTI, José Antonio

1996 *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

MENESES, Carlos

1973 *Tránsito de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936)*. (Biografía del autor). Las Palmas de Gran Canaria: Inventarios Provisionales.

MERINO AMAND, Marco Antonio

2004 *Fernando Lores Tenazoa: el heroísmo de un joven soldado y provinciano*. Tesis para optar al grado de Licenciado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas con mención en Historia. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MIRANDA LARCO, Giuliana

2002 *El pensamiento de Fray Luis Jerónimo de Oré en el Symbolo Católico Indiano y en el Ritvale sev Manuales Pervanvm (1554-1630)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas con mención en Historia. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MOLLOY, Silvia

- 1991 *At Face Value. Autobiographical Writing in Spanish America*. Nueva York: Cambridge University Press.
- 1996 *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Traducción de José Esteban Calderón. México: El colegio de México/ Fondo de Cultura Económica.

PACHECO, Carlos

- 1999 «Textos en la frontera: autobiografía, ficción y escrituras de mujeres». En KOHUT, Kart (ed.). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt/Main–Madrid: Americana Eystettensia, pp. 127-137.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

- 1954 «De la autobiografía a la biografía de Palma». *Letras Peruanas*, N. 4, 1954, pp. 1-27.

PORTUGAL FLAHERTY, Jose Alberto

- 1984 *Autobiografía y autobiografía ficcional en Los ríos profundos de Jose María Arguedas*. Tesis para optar al grado de Bachiller en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en la especialidad de Lingüística y Literatura. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PRIETO RODRÍGUEZ, Adlin de Jesús

- 2005 «Del testimonio a la autobiografía. Aproximación a *Aquí no ha pasado nada* (1972) de Ángela Zago». *El Hablador*, revista electrónica, N. 5, setiembre, disponible en <[www.elhablador.com/zago.htm](http://www.elhablador.com/zago.htm)>.

QUESADA ORELLANA, Mario Nicolás

- 2007 *Esbozos iconológicos acerca de «El último cartucho»*. Tesis para optar al grado de Licenciado en la Facultad de Arte con mención en Pintura. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RIBEYRO, Julio Ramón

- 1976 *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.

ROMERO TASSARA, Rafael

2008 *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico.

SÁENZ DE TEJADA, Cristina

1998 *La (re)construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985*. Nueva York: Peter Lang.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1979 *Garcilaso Inca de la Vega, primer criollo*. [1939]. 5.<sup>a</sup> y definitiva ed. Lima: Fondo del Libro del Banco de los Andes.

SERNA JERÍ, Angélica

2004 «Diario y conflicto en *Diario de poeta* de Martín Adán». *El Hablador*, revista electrónica, N. 3, marzo. Disponible en <[www.elhablador.com/adan.htm](http://www.elhablador.com/adan.htm)>.

STAGNARO, Giancarlo

2005 «Birger Angvik exorciza a Mario Vargas Llosa». Entrevista. *Identidades: reflexión, arte y cultura*, suplemento del diario oficial *El Peruano*, edición N. 80, 7 de marzo del 2005. Disponible en <[www.editoraperu.com.pe/identidades/80/entrevista.asp](http://www.editoraperu.com.pe/identidades/80/entrevista.asp)>.

SUPLEMENTO ANTHROPOS

1981 *Monographic number. It compiles translations of key theoretical articles on autobiography*, N. 9.

TORRES VITOLAS, Miguel Ángel

2002 *Los recursos veridictorios del discurso autobiográfico en los diarios de El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Tesis para optar al grado de Licenciado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas con mención en Lingüística. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALCÁRCEL, Luis

1939 *Garcilaso el Inca, visto desde el ángulo indio*. Lima: Imprenta del Museo Nacional.

1970 *Tempestad en los Andes*. Lima: Populibros Peruanos.

VARNER, John Grier

1969 *El Inca: The Life and Times of Garcilaso de la Vega*. Austin: University of Texas Press.

WACHTEL, Nathan

1973 «Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo en Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega». *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 161-228.

WEKSLER FARACE, Marina Eva

1989 *Fernando de Szyszlo: aproximaciones a su vida y a su obra*. Tesis para optar al grado de Bachiller en la Facultad de Arte. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ZAGO, Angela

1972 *Aquí no ha pasado nada*. Caracas: Síntesis Dos mil.

ZAMORA, Margarita

1988 *Language, Authority and Indigenous History in the «Comentarios Reales de los Incas»*. Cambridge: Cambridge University Press.

#### BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS PERUANOS

ADÁN, Martín

1980 *Diario de poeta. 1966-1973. Obra Poética*. Fundación del Banco Continental para el fomento de la Educación y la Cultura. Lima: Edubanco, 1980.

ALEGRÍA, Ciro

1976 *Mucha suerte con harto palo: memorias*. Buenos Aires: Losada.

ARGUEDAS, José María

1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Editorial Losada.

1990 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Madrid: Colección Archivos.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo

1999 *Permiso para vivir. Antimemorias*. Lima: Peisa.

2005 *Permiso para sentir. Antimemorias 2*. Lima: Peisa.

CHOCANO, José Santos

1940 *Memorias: las mil y una aventuras*. Santiago de Chile: Nascimento.

DE LA VEGA, Garcilaso

2007 *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

2008 *Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*. 2 vols. Lima: Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

EIELSON, Jorge Eduardo

1971 *El cuerpo de Giulia-no*. México, D.F.: Joaquín Mórtiz.

GARCÍA CALDERÓN, José

1970 *Diario íntimo*. (12 de setiembre, 1914 - 3 de mayo, 1916). Lima: Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

1993 *Nueva Corónica y buen gobierno*. 3 vols. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

IGARTÚA, Francisco

1995 *Siempre un extraño*. Vol. 1. Lima: Santillana.

1998 *Huellas de un destierro*. Vol. 2. Lima: Aguilar.

JOCHAMOWITZ, Alberto

1973 *Lima d'antan (journal 1947-1949)*. Paris: Imprimerie S.I.P.E.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique

1996 *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor*.  
Lima: Juan Mejía Baca.

1963 *Memorias*. Lima: P. L. Villanueva.

OQUENDO DE AMAT, Carlos

2007 *5 metros de poemas*. (Edición facsimilar del original de 1927). Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

PALMA, Ricardo

194(?) Autobiografía de Ricardo Palma. *Leyendas y tradiciones indígenas*. Luis Eduardo Valcárcel. Selección realizada por Camila Estremadoyro Robles. Lima: s. e.

2005 *Epistolario general*. tr., pról., notas e índices Miguel Ángel Rodríguez Rea. 2 vols. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

RIBEYRO, Julio Ramón

2003 *La tentación del fracaso: diario personal (1950-1978)*. Barcelona: Seix Barral.

RÍOS, Juan

1993 *Sobre mi propia vida. Diario 1940-1991*. Derechos reservados Juan Ríos, SUC. Se terminó de imprimir en febrero de 1993 en los talleres gráficos de Graph Service Cosmos. (Edición personal del autor).

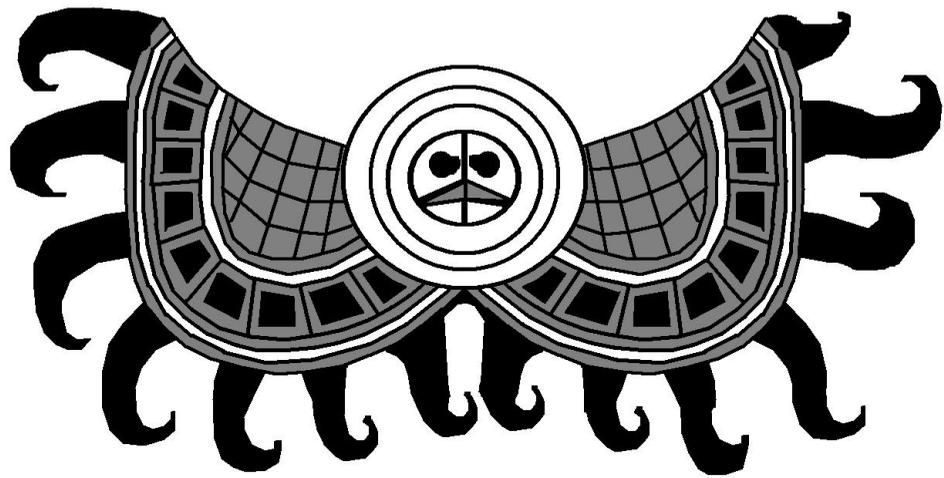
VARGAS LLOSA, Mario

2005 *El pez en el agua*. Madrid: Alfaguara.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

2000 *Autobiografía fugaz*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Esta recopilación de textos autobiográficos peruanos no se considera concluida. Cualquier colaboración a la misma será bienvenida a la siguiente dirección de correo: [spinasco@uarm.edu.pe](mailto:spinasco@uarm.edu.pe)



*mundo raro*  
**MUNDO RARO**





# Cómo y por qué me encontré escribiendo relatos para niños

Eduardo Chirinos

## Resumen

El poeta Eduardo Chirinos presenta en este ensayo su experiencia como lector, su experiencia como escritor de literatura infantil y el proceso de creación del libro *El koala Guilherme*.

**Palabras clave:** Eduardo Chirinos, literatura infantil, creación literaria

## Abstract

Poet Eduardo Chirinos presents here his experience as a lector, as a writer, and the creative process of *El koala Guilherme*.

**Key words:** Eduardo Chirinos, children's literature, creative writing

*A la memoria de mi tía Rosa,  
quien me regaló mis primeros cuentos para niños.*

Debido tal vez a mis incapacidades auditivas (a las que debo más hallazgos que a la miopía y al astigmatismo) de niño me gustaba leer. Como en mi casa no había una biblioteca formal ni heredada, es difícil recordar el momento en que caí rendido por primera vez ante un libro. Pero

debió haber ocurrido muy pronto, pues a los siete años contaba con un estante y un pequeño escritorio que mi papá le había encargado a un carpintero. Allí atesoraba —además de los cuentos que me leía mi abuela antes de dormir— los que mi tía Rosa me prestaba cada sábado con religiosa

puntualidad. Eran libros infantiles que se leían en los años cuarenta y que ella conservaba amorosamente a juzgar por el cuidado de los forros y la esmerada letra Palmer con la que dibujaba su nombre. Los recuerdo perfectamente: *La hormiguita viajera* y *El Mono relojero*, de Constancio C. Vigil (de quien se cuenta que poseía una de las colecciones de literatura pornográfica más grande de Hispanoamérica); un *Pinocho* ilustrado por Carlo Chiostrì, que en nada se parecía al que vi años después en el cine; una versión de *El Mago de Oz*, cuyos dibujos a tinta perturbaron para siempre mis noches. No se trataba de ningún traspaso simbólico. Como la mayoría de niños normales, mis primos también detestaban los libros, así que me convertí en el único depositario de esa colección, ganándole ese derecho a la humedad y a las polillas.

De acuerdo a un juicio que combinaba bastante bien sus expectativas con mi curiosidad, mi tía Rosa calibraba el peso de los libros que me iba prestando sin esperar a que se los devolviera. Así pasé de esos cuentos infantiles a las disparatadas aventuras de *Guillermo Brown* de Richmal Crompton (la hija solterona de un pastor anglicano a quien le debo tardes enteras de diversión) y a los relatos de Rutley C. Bernard donde los animales salvajes eran nobilísimos héroes con nombre propio: *Loki*

*el lobo*, *Thunda el búfalo* y *Timur el tigre*. De más está decir que todos esos animales se deshojaron por la incuria del tiempo o se perdieron en los numerosos viajes y mudanzas de mi familia. Años después descubrí, con envidia y nostalgia, que mi amigo Fernando Iwasaki tenía la colección completa en su casa de Sevilla.

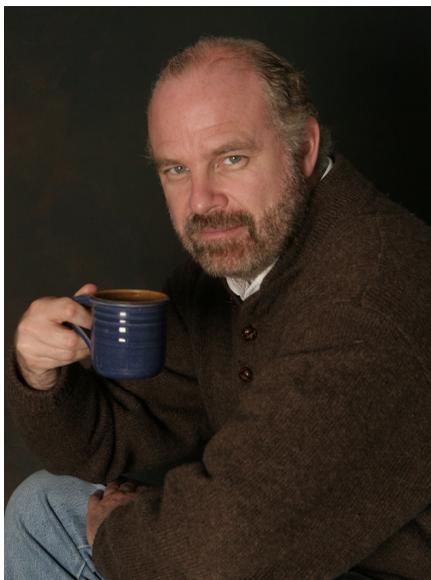
Robert Creeley cuenta con admiración que su amigo Basil Bunting tuvo el reconocimiento de que iba a ser poeta a los cuatro años, sentado junto a una chimenea, mientras sus padres discutían sobre la guerra ruso-japonesa. A mí me gustaría tener el recuerdo de ese momento tan decisivo, pero las equivalencias ni siquiera funcionan: las casas de Lima no tienen chimenea, mis padres nunca discutieron sobre la guerra de Vietnam, y a los cuatro años no tenía el menor interés en leer y escribir. En mi caso todo eso apareció tardíamente y al lado de lecturas populares que supieron dejar huella en mi memoria afectiva. Como lo sabe cualquiera que haya sido niño en los años sesenta, la lectura de los libros «serios» tenía su competencia más fuerte en las historietas de la editorial Novaro que inundaban los kioscos de Lima. Por suerte mis padres nunca me las prohibieron: toneladas de historietas de *Batman*, *Superman*, *Popeye*, *La pequeña Lulú* y *Daniel el travieso* fueron devoradas con la misma pasión y la misma seriedad que los libros de mi tía Rosa.

A finales de 1968 sorprendí a mis padres cuando me preguntaron qué quería como regalo de navidad. Con la seguridad y el aplomo de mis ocho años les contesté «Una enciclopedia de seis tomos». No sé si mis padres se aguantaron la risa (conociéndolos diría que sí), pero lo cierto es que me la compraron, y que a partir de esa navidad esos seis tomos pasaron a ocupar un lugar preferencial en mi pequeño estante. Se trataba de un mundo que, por primera vez, advertía al alcance de la mano: historias del antiguo testamento, de la mitología griega, de personajes ilustres, además de adaptaciones de obras literarias y los siempre bienvenidos animales. A mis ocho

años ya había visto a Judith cortando la cabeza de Holofernes, a Faetón el temerario robando el carro de Apolo, a Benjamín Franklin persuadiendo rayos con una cometa, a Plancarpino y Rubroeck viajando al corazón de Asia, al elusivo okapi paseándose en las montañas húmedas del Congo.<sup>1</sup> El mundo estaba a solas conmigo, y lo mejor era que podía escucharlo sin tener que pasar por niño tonto, como probablemente me

consideraban los maestros a quienes no escuchaba porque no podía. O simplemente porque me parecían aburridos.

Pero no todo era atractivo en esa enciclopedia. Había en ella una sección de «Poesías» en la que figuraban versos invariablemente rimados de Amado Nervo, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Germán Berdiales y otros poetas que ahora no puedo recordar. Lo que sí recuerdo es la indiferencia que me producían esas páginas que me saltaba sin ningún escrúpulo. Después de tantos años he comprendido que la poesía estaba en todas las secciones de esa enciclopedia *excepto* en la de «Poesías», donde se daba como un



discurso acabado, que no admitía ninguna reelaboración simbólica: más atractivo era convivir con la imagen del sátiro Marsias desollado por Apolo que con las nanas para dormir un niño de Juana de Ibarbourou. Como el sentido del ritmo es innato y — como tal— anterior a la adquisición del lenguaje, los más niños suelen dejarse seducir por los juegos rítmicos y fonéticos de la poesía. Es verdad que esta seducción por

la música puede prescindir del argumento, incluso de los significados (¿a qué otra cosa aspira la mejor poesía?), pero también es verdad que, una vez adquirido el lenguaje, el niño convierte automáticamente esos juegos rítmicos y fónicos en herramientas para retener en la memoria aquello que le cuentan. Ni más ni menos como el auditorio que escuchaba durante horas a los rapsodas y juglares. ¿Escribir para niños? No gracias. Lo consideraba un reto demasiado grande, y no me gustaba la idea de que los niños pasaran de largo ante a mis esfuerzos como yo mismo pasé de largo ante poetas que ahora admiro. Pero ese «no gracias» nunca se lo creyeron ni mi familia ni mis amigos, quienes me consideraban más capacitado para escribir las historias con las que entretenía a sus hijos que los poemas y ensayos que muchas veces no entendían. Por años preferí dejar que la espontaneidad narrativa mantuviera su carácter de *performance* que, estaba seguro, se arruinaría una vez que me sentara a poner las historias por escrito. ¿Cómo entonces me animé a escribir e ilustrar la primera novelita del Koala Guilherme?

La historia es larga y trataré de abreviarla. Empezaré con mi amiga, la reina Isabel de Portugal. Isabel Aguiar Barcelós es una poeta nacida en las islas Madeira, frente a la costa Atlántica de Marruecos. La conocí a finales del siglo XX, cuando la comunicación por internet todavía no se

había generalizado y la gente se enviaba cartas en sobres llenos de misterio y estampillas. Isabel fue mi última amiga epistolar. Durante dos años recibí cartas suyas en las que me contaba, en correctísimo castellano, acerca de los avances de su antología sobre el mar en la poesía hispanoamericana, de los poemas que estaba escribiendo, de los pintores que más le interesaban (por ella descubrí a Lucian Freud y a Egon Schiele) y de su proyecto de libros para niños en colaboración con la artista Isabel Rodrigues Konrad. Incluso llegó a enviarme los borradores de algunos de esos libros: *El perro Farruco*, *El burro Anastasio*, *El gato pompón*, *El koala Guilherme*. Ninguna de estas cándidas historias (que nada tenían que ver con las de Rutley C. Bernard) sobrepasaba las diez páginas, y todas fueron publicadas al año siguiente. Todas... excepto la que más había despertado mi curiosidad: la del koala que llevaba el mismo nombre de mi héroe Guillermo Brown. La ocasión de preguntárselo ocurrió una tarde de febrero del año 2000, cuando me telefoneó desde Lisboa «para ver si mi voz se parecía a mi letra». Como imagino que es su costumbre, Isabel me contestó con otra pregunta: «¿A Jannine y a ti les importaría quedarse un tiempo con Guilherme?». Me dijo que tenía planeado viajar a Milán con su esposo y sus dos hijos para adoptar otro koala que le hiciera compañía al pobre Guilherme, y

no tenían con quien dejarlo. No supe qué decirle. Luego de algunos segundos (un poco más largos que los recomendables) le expliqué amablemente que era imposible, que Jannine y yo teníamos mucho trabajo en la universidad, que estamos muy ocupados con nuestras cosas y no teníamos la menor idea de qué hacer con un koala. Además, ¿cómo lo iba a enviar a Missoula desde Lisboa? «Muy fácil», me dijo como si tuviera la respuesta preparada, «esta misma noche a las 8:00 te lo envió por internet. Eso sí, te pido que me escribas diariamente contándome cómo se porta, pues lo voy a extrañar mucho». Y colgó.

Para entonces, las cartas manuscritas habían pasado a la historia, y tanto Isabel como yo habíamos adoptado el internet para comunicarnos. Lo que jamás se me había ocurrido era que alguien adoptara el internet para enviarme un koala desde el otro lado del mundo. Así que a las 7:55 de esa misma noche Jannine y yo estábamos sentados frente a la pantalla del ordenador, esperando a nuestro joven e inusual huésped. Y así comenzó todo. Sin que nos lo propusiéramos formalmente empezó a construirse una historia en la que Guilherme adquirió vida propia al margen de la voluntad de Isabel y, por supuesto, de la mía. De más está decir que Jannine y yo nos encariñamos con el koala —y él con nosotros— y que Isabel estaba tan feliz

que hasta permitió que nos quedáramos con él más tiempo de lo pactado. Incluso llegó al punto de confesarme que esperaba con ansiedad los mensajes donde le contaba las travesuras de Guilherme, y yo al punto de sorprenderme con sus ocurrencias y dibujándolo para darle el cuerpo y la expresión que imaginaba.

El verano del 2003 lo pasamos en España gracias a una beca que Jannine obtuvo para investigar en el Archivo de Indias, y decidimos viajar a Lisboa. Luego de casi cuatro años de intercambios epistolares, correos electrónicos y llamadas por teléfono, queríamos conocer en persona a la reina Isabel. Como para entonces tenía acumulados muchísimos correos en tres lenguas (Isabel escribía en portugués, yo en español y Guilherme en koalés) reuní todas nuestras cartas, les añadí algunos dibujos, las encuaderné y se las llevé como un regalo personal. Como era de esperar, Isabel se puso contentísima y me hizo notar que esos correos contenían una historia para niños, pero claro, había que editarla, traducirla a una sola lengua y, si era necesario, reescribirla. Luego me alentó a que incluyera más dibujos y que buscara algún editor en el Perú o en España. Y bueno, eso fue lo que hice: después de traducirlo al español (dejando las palabras más bonitas en portugués original), seleccioné algunos dibujos, hice otros, reescribí partes de la historia, y le llevé

la versión final a quien considero el mejor narrador para niños que hay en el Perú, mi amigo Jorge Eslava. Cuando le mostré la novelita con las ilustraciones me dijo silabeando cada palabra para que pudiera escucharlo: «Querido Edu, desde que te conozco he estado esperando que escribieras y dibujaras tu propia historia para niños».

Yo también lo esperaba. Desde la mañana del 25 de diciembre de 1967, mientras acomodaba los seis tomos de la enciclopedia en el pequeño estante que me regaló mi papá.

# Fotógrafo impertinente

## De lo máximo a lo mínimo

*Carlos Meneses*

### Resumen

El escritor y periodista Carlos Meneses comparte con nuestro lectores las imágenes de *Fotógrafo impertinente*: nueve microrrelatos inspirados en la propuesta de Dolores Koch, fundadora de los estudios sobre «minificción».

**Palabras clave:** minificción, microrrelatos, microcuentos, relato breve

### Abstract

The writer and journalist Carlos Meneses shares with ours readers the images of *Impertinent photographer* (Fotógrafo impertinente): nine micro-stories inspired by the offer of Dolores Koch, founder of the studies on «minifiction».

**Key words:** minifiction, micro-stories, short story

No siempre se llega a un objetivo siguiendo el camino directo, en oportunidades cuenta el azar. Hará media docena de años, una profesora cubana, Dolores Koch (falleció hará unos 4 años) que trabajaba en una Universidad de New York escribió una ponencia en defensa de lo que ella denominó microrrelatos. Yo había leído algunos pero sin considerarlos un género literario, no obstante la convicción y erudición de la profesora Koch me llevó al intento de escribir cuentos de 3 y 4 líneas y hasta de menos. Sin embargo el verdadero motivo por el que seguí trabajando esas brevísimas narraciones fue mi curioso o simpático descubrimiento, de que la cataratas de ideas para trabajar novela o relato extenso, me podía convertir en un jíbaro, reducir esas historias a su mínima expresión escritural, como quien guarda en un estuche algo que teme se pueda extraviar. Y eso determinó mi continuidad en este género o subgénero que ya dio para un libro titulado *Un café en la luna* y no sé si llegaré a un segundo libro.

*Para Mariela Dreyfus*

### **EL VIAJERO**

Viajaba sin darse pausa. De un avión a otro. Igual con trenes y autobuses. Siempre al llegar al nuevo destino se preguntaba: ¿de quién estoy huyendo? Sus respuestas eran oscuras o no las había. Cuando llegó a Roma se sorprendió preguntándose: ¿soy un fugitivo? Procuró borrar esa pregunta de su memoria. Estando en Alejandría, la interrogación fue otra: ¿quién soy? La respuesta lo hizo temblar.

### **EN EL CIRCO**

Ladraba a la perfección. Rugía como el rey de la selva. Relinchaba como un caballo de pura sangre. Su domadora, sin soltar el látigo, lo premiaba con un beso. Cuando terminaba el trabajo se iban a casa. El zurriago pasaba a manos masculinas. El trabajo del hogar a las femeninas.

### **SOLO EL MAR**

Le tenía miedo al mar. Lo veía siempre como un dios enfurecido. Le suplicó calma. Lloró arrodillada delante de esas aguas embravecidas. Quedó dormida y soñó que un mar manso como un cordero le besaba los pies. Despertó en medio del furor de olas gigantes. Gimió, gritó enloquecida. Una ola la abrazó, la besó otra ola. Una tercera la dejó suavemente en la playa. Se rindió ante el poderío del agua más prefirió mantenerse a prudencial distancia de las olas.

### **FOTÓGRAFO IMPERTINENTE**

El mismo día de su llegada vio cómo un enorme coche atropellaba a un hombre muy alto que quedó tendido en la calzada, estaba muerto. Corrió para tomar fotos. Tembló de miedo, el hombre se fue recuperando lentamente, terminó de pie y siguió su camino.

Alguien le hizo saber, que ese señor en adelante no tendría cinco vidas como los demás sino solo cuatro. Se disponía a entrar en un restaurante cuando unos pasos más allá un hombre y una mujer discutían acaloradamente. El primer puñetazo fue de ella. Los golpes siguieron y el hombre sangrando de la nariz terminó rindiéndose. Ambos contendientes debían tener estaturas cercanas a los tres metros. Ya instalado en el restaurante, un parroquiano hablaba solo, pensó que tenía un móvil en algún bolsillo. No. Descubrió que la propio oído era su teléfono y que todas las personas que estaban en ese local tenían la misma protuberancia en una de las orejas. Hallándose nuevamente en la calle y dispuesto a hacer fotos, quedó enormemente impresionado cuando un hombre joven y delgado, cambió bruscamente en señor maduro y grueso, y al poco rato, en anciano de gran vivacidad en la mirada. No faltó quien le informara que todo ser humano tenía la facultad de variar su imagen en el momento que quisiera, trocándola por la de su padre o la de su abuelo. Y se sorprendió aun más cuando vio un hombre también de unos tres metros, elevándose como globo relleno de helio. Tuvo la explicación, se estaba probando un nuevo invento que eliminaba la fuerza de la gravedad. Más se sorprendió cuando un grupo de niños, golpeaban inclementes con palos a una anciana y le robaban la cartera. Nadie intervino, a nadie le importó la pobre mujer sangrando y tirada en el suelo. Minutos después un médico la curaba en un santiamén y la mujer daba la impresión de no haber sufrido ninguna violencia Hizo algunas fotos de la gente. Temblaba como si estuviera muerto de frío. Veinticuatro horas después decidió abandonar el futuro.

### **A TODA VELOCIDAD**

**D**esde el comienzo imprimió gran velocidad. Cien, doscientos, trescientos. El no se atrevía a pedirle que disminuya, que no pise tanto el acelerador. Cuando supero los cuatrocientos por hora el paisaje era una centella que iba en dirección contraria. Le pidió que no corriera tanto, en voz baja primero, a gritos después. Pensó en saltar el auto pasara lo que le pasara. Imposible abrir la puerta. Clamaba piedad al piloto. Al llegar a mil sentía que sus palabras volaban hacia atrás. Decidió sujetarle las manos, empujar con sus pies los que hundían el acelerador. El vehículo salió del asfalto, ya no corría volaba. No había freno, no había final. Solo seguir a velocidad infinita.

## RECHAZO

Le dolió el desprecio del banquero. También el del capitán. La mirada displicente del play boy le arrancó algunas lágrimas. Tras cada decepción se miraba en el espejo y maldecía su fealdad. Al décimo desprecio pensó en el suicidio. ¿Una pistola, un edificio de 20 pisos, cicuta? Compró la pistola, la guardó en su bolso. Fue en busca de sus despreciadores.

## ESTUDIOSO

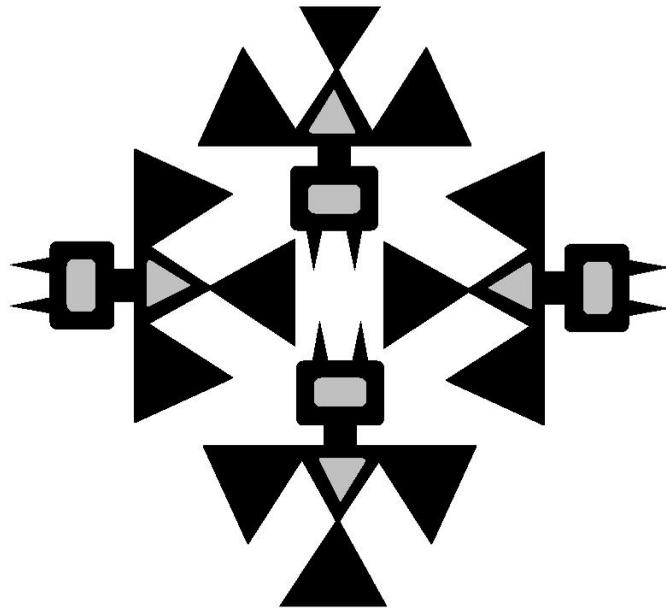
El final de sus estudios universitarios fueron iguales a los del colegio, laureles y aplausos. Ejerció su profesión entre elogios. Poco tiempo después cayó la decepción sobre él. Necesitado de mejores conocimientos volvió a los estudios de colegio y universidad. Le otorgaron premios y ovaciones. Ejerció su nueva carrera. La decepción llegó sin tardanza. Casado, con hijos, decidió la vuelta a los estudios.

## EL MUDO

Siempre le dijeron que saber guardar silencio era una virtud. Aprendió a callar contra su voluntad. Cuando el hermetismo era insoportable gritaba y maldecía hasta el cansancio en lejanos parques o en descampados. Volvía a la ciudad ligeramente aliviado y dispuesto a no abrir la boca. Llegó un momento en que se sintió tan mal en plena calle que habló hasta desvanecerse. Nunca más se levantó.

## DAMA DE COMPAÑÍA

Era excelente en su trabajo. Le obedecía en todo, lo conducía a donde él quería. Se amoldaba a sus gustos en comer y beber. Lo cuidaba con esmero para evitar que fuera a tener un resbalón. Cuando él tenía que hacer algún gasto le entregaba un fajo de billetes. Ella pagaba y devolvía el dinero sobrante. Una tarde lluviosa lo convenció para llevarlo a un sitio donde pudiera estar tranquilo. Tomaron un taxi. Ella dio la dirección. Nunca más regresó a casa el caballero ciego.



*otra voz* **OTRA VOZ**





# Libro de la manzana o De la muerte de Aristóteles y Prólogo de Manfredo, príncipe de Tárento

*Traducción y comentarios de Julio Picasso Muñoz*

## Resumen

Julio Picasso nos presenta una nueva traducción: el cuento del *Libro de la manzana* o *La muerte de Aristóteles*, que fue escrito en Mesopotamia durante el s. IX. Se trata de la primera traducción al español y, además, completa, de la traducción latina de Manfredo.

**Palabras clave:** Aristóteles, Manfredo, Mesopotamia

## Abstract

Julio Picasso presents us a new translation: *Libro de la manzana* or *Aristotles death's tale*, written in Mesopotamia on s. IX. It's the first Spanish and complete translation from the latin Manfredo.

**Key words:** Aristotle, Manfredo, Mesopotamia

El cuento del *Libro de la manzana* fue escrito en Mesopotamia por el s. IX. Redactado en Árabe, existen tres versiones con el nombre de *Kitab at-Tuffaha*. Cuatro siglos después se lo tradujo al persa y después al hebreo. El título persa fue *Tarjuma-i-Makala-i-Arastatalis*. De aquí fue traducido al inglés por Margoliouth (1892). La traducción al hebreo fue realizada por Abrahán ha-Levi ibn Chasdai de Barcelona (entre 1235 y 1240), quizá en la misma corte de Palermo, y llevó el nombre de *Sefer Hat-Tappuj*. Por 1255 Manfredo, hijo

del emperador Federico II, *stupor mundi*, vertió esta traducción hebrea al latín, añadiendo un prólogo propio. Esta traslación latina fue traducida parcialmente al francés (1844) por Huillard-Breholles. Hertz (1905) volvió a realizar otra traducción parcial al alemán. La nuestra es la primera traducción al español y, además, completa, de la traducción latina de Manfredo.

De la traducción hebrea de ibn Chasdai se realizaron otras tres traducciones modernas: al latín por Losius (1706), al alemán por Musen (1873) y al inglés por Kalish (1885).

Federico II y sus hijos pasaron su vida peleando con los papas, inquietos de que los Hohenstaufen dominaran en los territorios al norte y al sur de los Estados Pontificios. Llovieron de la corte papal las excomuniones y las campañas satanizantes contra Federico II y sus hijos. Esto explica que encontremos al emperador en el círculo de los herejes en el Infierno de Dante, mas el poeta trató de manera muy diferente a Manfredo. A pesar de haber muerto en la batalla de Benevento (1266) y excomulgado dos veces, Dante supuso en Manfredo una conversión *in articulo mortis*. Es así como aparece en el primer grupo de gente, los excomulgados, del Antepurgatorio con la misma descripción con que I Sam presenta a David: *biondo era e bello e di gentile aspetto* (Pg. III, 107): era rubio y bello, de noble aspecto. Este episodio de la *Comedia* dio más fama al desventurado joven que todas sus hazañas.

No es de extrañar que Manfredo supiese hebreo pues muchos doctos judíos y árabes, provenientes especialmente de España, poblaban sin problemas la corte palermitana. Es probable que Manfredo tradujera en 1255 el *Libro de la Manzana* en Lucera, protegido por los sarracenos de su padre, después de haber batido a las tropas pontificales en Foggia. Su prólogo y la traducción pecan por confusas y enredadas, como el lector podrá apreciar, pero el cuento en sí es traducible y podemos salvar su sana ingenuidad y su ternura.

Hemos utilizado la edición de Mazzantini (1990).

## PRÓLOGO DE MANFREDO

Como el hombre, la más digna de todas las criaturas, fue creado a imagen y semejanza de Dios, y como todo lo noble fue creado por lo innoble,<sup>1</sup> no hay nada más noble que él pueda hacer que conocerse a sí mismo y a su Creador, así como no hay nada más condenable que ignorar ambas cosas y entregarse únicamente a las cosas sensibles. Pues aunque (el hombre) recibe la iluminación con relación primera y última por el primero (Dios), que ilumina a todo hombre que viene a este mundo y nos ha marcado con la luz de su rostro, para que (el hombre) pueda llegar a Dios, fuente de la verdadera luz, fin suyo, a semejanza del sol, que nace y muere y regresa a su lugar, sin embargo es impedido por la oscuridad de su sometida cónyuge,<sup>2</sup> de la que se adquiere toda enfermedad de corrupción, de tal manera que, deformado por el vicio de la concupiscencia terrenal, semejante al asno, nada entiende y, con la memoria confundida en él de su propio honor, no admite el juicio de elección de las cosas honorables, sino que, extraviado por las tinieblas de la ignorancia, no alcanza el término de su propia perfección al que su voluntad tendía; así, pues, se está remoto o cercano de Dios según su propia ciencia o ignorancia. Por lo cual, para que se levante de este extraviado error y sea educado, para que (salga) de la densidad palpable de las tinieblas del cuerpo y encuentre el camino de la vida de la que se desvió miserablemente, y para que dirija sus ojos, acostumbrados a las tinieblas, hacia la luz de la diáfana verdad, conviene que (el hombre) sea ilustrado con los esplendores de las doctrinas humanas y, por medio de estas, conozca la sublimidad del sumo Creador del universo; que lo estudie con atención ininterrumpida; que se considere noble e innoble; que reprima sus vicios a fin de que, venciendo las fuerzas del cuerpo por medio de las ciencias, se haga, con el cumplimiento de las virtudes, semejante a su principio y beba sin cesar del consuelo de la eternidad.

En efecto, el camino de la vida sería impracticable a muchos si los sabios no hubiesen corregido los vicios de los hombres en las demostraciones de las doctrinas; si no les hubiesen prendido la lumbrera de la verdad en la cárcel de este cuerpo; y si, presentándose a sí mismos como ejemplos, no hubiesen conducido a muchos hombres —en nada diferentes de las bestias porque se encaminaban licenciosamente con apetito bestial hacia los placeres— a despreciar las cosas mortales, que no duran nada, y a honrar y a temer a Dios. Más bien, por esto, aplicados a las virtudes, aprendieron a castigar con el freno de la moderación la

lubricidad del cuerpo para que desearan ser liberados ya de la masa del cuerpo; para que no temiesen morir y, elevados de las borrascas del mundo, sostenidos con el gran privilegio de una comprobada seguridad y de una felicidad indubitable, se encaminasen a la perfección de su deseo con mucha vehemencia.

Por lo cual, Yo, Manfredo, hijo del Divino Augusto Emperador Federico, Príncipe de Tárento por la gracia de Dios, Señor del Honor del Monte Sant'Angelo<sup>3</sup> y Baile General del Rey Ilustre Conrado II en el Reino de Sicilia, estando postrado bajo accidentes de la fragilidad humana a causa de la discordia de los elementos concordes, de los que nos componemos como el resto de la gente; y estando tan demacrado nuestro cuerpo por la molestia de una grave enfermedad que ya no pensaba poder vivir en el cuerpo por más tiempo; y estando tan angustiados los que asistían a mi dolencia que juzgaban que yo tenía miedo de la inminencia de la muerte; pero considerando con atenta mente los documentos teológicos filosóficos que una muchedumbre de sabios venerables me habían enseñado en el palacio imperial del Divino Augusto Emperador Serenísimo, mi señor padre, sobre la naturaleza del mundo, el flujo de los cuerpos,<sup>4</sup> la creación de las almas, la eternidad y perfección de las mismas, la inconsistencia de las cosas materiales y la consistencia de las formas que no siguen al naufragio o a la deficiencia de su materia, no me lamentaba tanto a causa de mi disolución —como era opinión de ellos— cuanto a causa de que, para poseer el premio de nuestra perfección, no reposaba en la justicia por mis méritos sino únicamente en la misericordia del Creador.

En estas circunstancias cayó en mis manos un libro llamado *De la manzana* de Aristóteles, el príncipe de los filósofos, editado por él al dejar su vida, en el que prueba que los sabios no se duelen de la partida de su albergue de arcilla, sino que corren gozosos hacia el premio de la perfección, por el que huyeron totalmente de las cargas del siglo, no escatimaron esfuerzos en dedicar su tiempo y su vida a las grandes labores de sus estudios. A los presentes ordené que leyeran este libro para que aprendieran allí que yo no me lamentaba por morir de mi enfermedad. Como este libro no se encontraba entre los cristianos, porque lo leímos en hebreo, traducido al hebreo del árabe, lo traduje, al restablecerse mi salud, de la lengua hebrea al latín para la enseñanza de muchos. En él el compilador incluye algunos diálogos porque Aristóteles no escribió dicho libro, sino que existe escrito por unas personas que quisieron aprender la causa de su alegría al morir, como se trata en el desarrollo del libro.

## LIBRO DE LA MANZANA O DE LA MUERTE DE ARISTÓTELES

Como estaba cerrado el camino de la verdad para los sabios y obstruido el camino de la rectitud para los intelectos, unos sabios se reunieron en una casa y, unánimes, decidieron precisar y entender el camino de la rectitud por el que los hombres pudieran vivir; y solo encontraron un camino, que era: que el hombre quiera para el prójimo lo que quiere para sí mismo; que se sustraiga de cosas vergonzosas; que profese la verdad; que derive su juicio de sí mismo; y que tema a su Creador.

1. Hubo en aquel tiempo un grande, famoso e inteligente sabio cuyo nombre era Aristóteles; y todos los sabios de su tiempo escuchaban sus enseñanzas, atendían sus lecciones y aprendían de él. Y como se había acercado el momento de su deceso y sufría de la enfermedad que acarrearía su muerte, todos los sabios se reunieron y fueron a verlo y a conocer las causas de su enfermedad. Lo encontraron con una manzana en la mano a la que olía. Estaba muy demacrado por la vehemencia de la enfermedad, afligido por el dolor de la muerte. Ellos, al verlo así, se turbaron mucho y se acercaron a él, y al aproximarse, encontraron que su rostro estaba brillante, y él mismo, alegre. Él se adelantó a saludarlos, y entonces le dijeron:

—Oh señor y maestro nuestro, al comienzo cuando te vimos, el alma nos abandonó y nos turbamos porque nos dimos cuenta de la violenta enfermedad que te abrumba y de tu muy debilitada salud, pero al verte contento y tu rostro brillante, nuestro espíritu, que había partido, regresó a su sitio.

Aristóteles se burló de ellos diciendo:

—No penséis en vuestros corazones que yo me alegro porque espero librarme de la gran enfermedad que tengo, ya que bien sé ahora que estoy a punto de morir y que no puedo librarme (de ella) porque el dolor ha crecido mucho, y si no fuera por esta manzana que en mi mano tengo y cuyo olor me reconforta y prolonga un poco mi vida, ya habría expirado. Pero el alma «sensible», por la que somos comunes con las bestias, goza con su buen olor, y además yo estoy muy alegre porque me retiro de este mundo. Esto sucede con los contrarios,

ya que los cuatro elementos, de los que se crea todo lo creado que está bajo el sol, son contrarios entre sí; porque uno es frío, otro caliente, uno seco, otro húmedo. ¿Y cómo podría perdurar un cuerpo compuesto de tales elementos o permanecer en vida sino muy poco? Pero cuando todos estos elementos están en igualdad, y uno no contraría al otro ni domina a su contrario, entonces la vida es cómoda y se puede existir y vivir; y cuando uno domina a otro, disminuye y debilita a su contrario, entonces sobreviene la enfermedad. Y si se encuentra algún médico tan sabio que conozca la enfermedad como para que fortifique los elementos débiles y debilite los fortificados, entonces él reconduce el cuerpo a su salud y este puede convalecer de su enfermedad. Pero hay muchos de ellos que ignoran y no saben de qué se trata, y agravan la enfermedad y hacen que el cuerpo se deslice a su pérdida y a su muerte. Pero el alma «inteligible» tiene debajo de sí a las (otras) almas y las domina; y ella no es compuesta, sino que es de un solo elemento simple; y esta alma «intelectual» es la que conoce y discierne entre el bien y el mal, y entiende que todas las líneas que son iguales a otra, son iguales entre sí; y sabe que tres es un número impar, y cuatro, un número par; y esta alma solo se encuentra, entre los animales mortales, en los hombres. Otra alma es la «rememorativa»,<sup>5</sup> que hace que el hombre se acuerde de aquellas cosas que olvidó. (Esta tercera alma es la que muestra al hombre en su mente lo que, en cierto momento, está oculto de su presencia, como (cuando) alguien que vive en una ciudad se imagina estar en otra ciudad; y esta alma es la que ve sueños y muchas cosas que son parecidas a las futuras. La cuarta alma es la «excogitativa» de las técnicas, como tejer o urdir y cosas semejantes. Y si tuviéramos oportunidad de prolongar la discusión sobre estas materias, os declararía cómo es cada una de estas almas por sí mismas, sus ventajas y las necesidades de cada una.

2. Pero uno de los sabios presentes, llamado Simas, le respondió:

—Señor y maestro nuestro, siempre nos has hecho bien y nos has enseñado muchas ciencias; ahora también aumenta tu bondad con nosotros y conforta nuestros corazones así como has confortado tu corazón, para que aprendamos a no temer el día de la muerte y no estemos turbados como los demás hombres que se turban de la muerte, pues vemos que los que mueren, en su agonía están en grandísimo temor y agitación ya que ignoran adónde van y lo que sucederá con sus esperanzas; y entonces nos harías dos favores: primero, porque nos darías una enseñanza que conforte nuestro corazón; segundo, porque harías apaciguar las dudas de nuestro corazón sobre ti y nuestros lamentos sobre tu partida de nosotros, porque tu fin será paz y descanso perpetuos.

Aristóteles le respondió:

—Ea, os enseñaré y dirigiré en la manera cómo entender y conocer la verdad de mis palabras; y aunque tenga gran tribulación, oleré el olor de esta manzana para retomar mis espíritus conmigo, hasta acabar mi exposición, ya que sé que por ello tendré un buen premio, pues entenderéis un asunto tal que no es un asunto vano para vosotros.

Los discípulos se levantaron y cada uno le besó su cabeza. Y les dijo:

—Primeramente os preguntaré si confesáis que creéis en la ciencia de la filosofía, que contiene todas las ciencias, porque es verdadera; y quien la busca, busca la verdad, la rectitud y los pasos<sup>6</sup> más altos y divinos, y que por ella existe la diferencia entre el hombre y los demás animales.

Ellos dijeron:

—Lo queramos o no, confesamos que así es.

Dijo:

—Si es como decís, el bien que, para el hombre, proviene de las ciencias, y los grandes pasos que (el hombre) adquiere con ellas provienen para el hombre, en este mundo en que estamos hoy o en el otro mundo después de la muerte. Si decís que (provienen) en este mundo en que estamos antes de morir, no habéis dado los pasos convenientes de la ciencia. Ya que muchos hombres ignorantes, que no caminaron por la vía recta ni conocieron a su Creador, acabaron sus días en el bien y (acabaron) sus años conforme a sus deseos; y muchos sabios que se aplicaron mucho a las ciencias y a las especulaciones, aprendieron enseñanzas y conocieron a su Creador, carecen al mismo tiempo de bien y de paz. De igual forma, vosotros, si estáis turbados y teméis la muerte, que es el camino y el recorrido del alma que se separa del cuerpo ignorante para entender los grados divinos y para unirse con las almas sabias y alegres, no dais a la ciencia sus grados ni sus razones sino más bien estáis hundidos en el alma bestial con las otras bestias.

3. Además —dijo Aristóteles— todavía os cuestionaré sobre otro asunto: ¿Sabéis que la muerte no es otra cosa que la separación del alma del cuerpo?

Dijeron:

—Sí

Les dijo:

—¿Estáis contentos al entender y aprender la ciencia, y estáis afligidos por no poder aprenderla y entenderla?

Dijeron:

—Sí.

Les dijo:

—Si es como decís, ya veis que el cuerpo ignorante solo ve, oye y entiende mediante la potencia del alma, unida a él en su ser; y el cuerpo, que se deleita en comidas, bebidas y otros placeres contraría al alma para ascender por los grados buenos y rectos para ella, y cuando (el alma) se separa del cuerpo, se separa de lo que es contrario a la perfección de su deseo y de lo que es contrario a su bien. Ya os declaré que el hombre solo puede entender las ciencias nobles por los grados del alma, cuando esta es purgada, perfeccionada y santificada de sus impurezas, cuando se separa de la impureza, que está con ella encarcelada y proviene de la tierra, y no busca los deleites del cuerpo en comidas, bebidas y placeres, a semejanza de los otros animales que no tienen alma inteligente, que hace reprimir sus impulsos y deseos. Por estos grados un hombre es mejor que otro semejante en grado, cuando domina sus impulsos y reprime su naturaleza, tiene horror de los placeres del cuerpo que la ensucian, y más bien busca las delicias del alma con el aprendizaje de las ciencias de Dios —que creó con su sabiduría a su mundo— e investiga sus vías y entiende sus misterios; y entonces se abren los ojos del alma y gozan mucho y se deleitan con deleite diferente de los deleites del cuerpo, porque todos los atractivos del cuerpo acaban y terminan en la nada y destruyen su sustancia y lo hacen descender a la muerte; pero los deleites del alma son entender a su Creador, estudiar las obras de los cielos y su sabiduría, y el recorrido de los astros y sus formas, y (entender) que todo está afirmado y fundado en la sabiduría. Y si en su ciencia no puede abarcar estos grandes grados, que el hombre se estudie a sí mismo, la precisión de sus miembros, cada uno de los nervios que le dan movimiento e impulsan el cuerpo al descanso o al movimiento; las facultades connaturales de todos los miembros que sirven al cuerpo, en

el que nada se puede añadir o quitar; y por esto puede conocer en su mente a su Creador y sabrá cuán despreciable es la ciencia del hombre mientras está en vida. Y el alma que desea saber estas ciencias y aprenderlas, es perfecta y recta, y esta alma no se entristecerá ni se turbará cuando se separe del cuerpo, que contraría el logro de su deseo y de su búsqueda.

¿Y no sabéis que el filósofo puro y perfecto mortifica siempre todos sus deseos en este mundo en la comida, en la bebida, en el vestido y en los otros deleites, en los tesoros de oro y plata, y desprecia todos los deleites que lo conducen a la destrucción del cuerpo y del alma? Porque el que se aplica mucho a la comida y a la bebida y usa estos mínimos deleites, en que se deleita solo durante el momento que come, corrompe su cuerpo con enfermedades y tristezas, ya que por la demasiada comida y bebida, se desarrollan humedades que nacen en el cuerpo, de las que derivan la raíz, y la fuerza de la vida. Y una (de ellas) es la sangre, de la que deriva el origen de la vida, y es caliente y húmeda; la segunda es la melancolía, que es fría y seca; la tercera es la cólera, que es caliente y seca; la cuarta es la flema, que es fría y húmeda. Y cualquiera de estas es disminuida, aumentada y alterada en su naturaleza con una comida excesiva y variada. E igualmente el que usa mucho el placer venéreo, envejece su cuerpo y debilita su sustancia. Y el sabio memorioso, que siempre desprecia y odia tales cosas, y perfecciona su alma investigando la ciencia de su Creador, que de la nada hizo el mismo ser, él es quien siempre debe alegrarse en la muerte, que es la separación del alma y del cuerpo. ¿Qué ventaja, pues, tendría él en vivir si siempre mortifica todos los deleites que son despreciables y viles? Más aun, es siempre su deber alegrarse cuando su alma se aproxima a su Creador y se deleita en su resplandor, ya que no teme aproximarse a Él por no encontrar contradictor ni rechazador,<sup>7</sup> como las almas que han seguido vanidades y no se han aplicado a las ciencias ni han tomado su camino; y ellos son quienes no pueden aproximarse ni alcanzar aquel lugar, pues encuentran contradictor y rechazador. Y vosotros, si sois sabios e inteligentes como decís, que también odiáis todos los deleites del cuerpo — así se piensa que hacéis por el camino de las ciencias—, ¿de qué os turbáis o qué teméis? Si cogisteis la raíz, amad el fruto.

4. Respondió Simas:

—Señor y maestro nuestro, nos has hecho muy amantes de la muerte, que antes temíamos mucho.

Y después de él, respondió uno de los discípulos, llamado Melión:

—Hasta ahora mucho temía la muerte, y ahora me entristezco y temo por la duración de la vida.

Respondió Caritón y le dijo:

—¿Por qué te entristeces y temes por la vida y la duración de los días? Ya que si buscas la muerte o la investigas, la encontrarás y no habrá quien te contradiga.

Melión le respondió:

—Esta no es respuesta de varón prudente como tú, ya que si bien no temo la muerte, tampoco la busco antes de que llegue, porque la ventaja del hombre en la vida es para que suba hacia los grados más altos y aprenda las ciencias y tome los caminos de la filosofía, ya que por su medio conocerá a su Creador y (conocerá) que todas las obras tienen un operador, y todo móvil tiene su motor, hasta llegar por su ciencia al primer operador, que de la nada hizo el ser y es el iniciador de todos los inicios y el principio de todos los principios, y que el mundo no puede contenerlo; y el alma ignorante no lo conoce porque su ciencia (de Dios) construyó las esferas y, en todas las esferas, las estrellas brillantes; y les dio el poder de dominar en este mundo inferior y de hacer el bien y también el mal, la muerte y la vida, las riquezas y la pobreza, y todo esto, por virtud del gobernador y rectificador. Y los que contemplan las estrellas y contemplan el dominio de este mundo, dan el poder y el dominio a las estrellas y las hacen dioses y las sirven y las alaban y piensan que todo lo que hacen por sí mismas y por su poder, y que dominan por su poder; y en esto se engañaron los sabios antiguos, quienes hicieron muchas majestades semejantes con las estrellas, a las que servían, y se olvidaron de la raíz, y cada uno adoptaba para sí una de las estrellas como querían: unos, el sol; otros, la luna; otros, otras. Y si hubiera sido así como estos sabios lo entendían y conocían, habría sido necesario que las obras de las estrellas y el curso de ellas no siempre fuesen de una misma forma. Ahora bien, siempre están de una misma manera y no cambian los decretos y recorren su camino según la facultad que se les dio para obrar según su voluntad y sus deseos; y al recorrer ellas para arriba o para abajo, ora de oriente a occidente, ora de occidente a oriente, se mueven según su voluntad, sin contradictor; ya que todas las estrellas juntas son como un siervo a quien se le obliga a hacer una sola cosa y no tienen poder en sí mismos de variar o de mudar, y sus movimientos y recorridos no son por sí mismos ni por virtud de ellos, ya que la esfera superior es la que las hace mover a todas; y

esta virtud fue dada a la primera esfera por su Creador, como se demostró en el libro de la *Filosofía*, en el que se analizan todas las ciencias y sus fundamentos.

Y todos los hombres, primero se equivocaban en esto hasta la llegada de Noé, que fue el primero en conocer al Creador de las esferas; y él conoció que cualquier cosa tiene un principio, y que este principio tenía una ciencia y (diferentes) grados: mayor, alto, altísimo. Y después de Noé, nació Abrahán, que fue el más sabio de todos y añadió mucho a lo aprendido y entendió que toda su generación iba al error; y entonces Dios le ordenó inmolar a su único hijo, y quiso con esto hacerlo perfecto para el servicio de Dios; y conoció (Abrahán) que el sol y la luna y todas las estrellas tenían un primer motor, y no siguió el camino de su padre que adoraba los ídolos en Jarán, que eran los ídolos de la luna; y toda la generación sacrificaba a aquellos ídolos y los servía y echaba a sus hijos e hijas al fuego. Y aquel que haya llegado a este grado y entendido en el camino de la sabiduría como lo hizo él, está apto para buscar la muerte, como tú dices. Pero yo no he llegado todavía a este alto grado, por lo que no busco la muerte hasta que venga, porque no es posible, con poca vida, que yo llegue a esta ciencia y a grado tan grande.

Respondió Aristóteles a Caritón:

—Me agrada la respuesta de Melión; sus palabras nos han agradado mucho; respondió la verdad y yo profeso sus palabras y alabo su exposición

5. Uno de los discípulos, de nombre Arastárate, respondió:

—Maestro nuestro, sé más generoso con nosotros y enséñanos cómo aprender más la filosofía que tiene este elevado grado que lleva al hombre de la oscuridad de la ignorancia y de las tinieblas de la estupidez a la luz de la ciencia y a la claridad del intelecto.

Respondió Aristóteles:

—Quien quiere entender la filosofía y quiere ser sabio, lea y aprenda los ocho primeros libros que compilé, hasta llegar al libro *Del alma*, y de este aprenderá y entenderá en qué parte del cuerpo está la sede del alma y su naturaleza, y si ella está encarcelada en él, o si existe antes que esté con él o si es creada con el cuerpo, o si descansa en él, o si resucitará y se levantará, o por qué se oculta a los ojos de todos los animales después que se separa del cuerpo, o si acabará junto con él. Y cuando medite sobre estos eventos del alma, conocerá a

su Creador y caminará en la vía recta y no se apartará ni a la derecha ni a la izquierda; y este es el máximo grado y no hay otro más alto. Y yo ya os declaré la vía de la verdad y no me he salido del recto sendero, porque los que enseñan y dan doctrina no deben mentir ni falsear sus palabras. Y sabed que todo aquel que reprime los deseos de su cuerpo y proporciona a su alma la doctrina de la filosofía y conoce sus grados, si temiese o se turbase cuando se separe del cuerpo y cuando le sobrevenga la muerte, esto no sería el resultado de la ciencia perfecta, pues no habría llegado al final de la ciencia de la filosofía: todos los que lo escuchen, lo despreciarán. Mas el que no se aparta de la vía de los sabios, castiga su alma, reprime su naturaleza, confía en su Creador, reprueba el mal, elige el bien y no se asusta de la muerte, está apto para ser llamado sabio y para que se diga que ha llegado al final de la filosofía; mas no aquel que, habiendo entendido la vía de la ciencia, se turba de la muerte cuando el alma se separa del cuerpo, porque ¿qué ventaja tiene la ciencia sin fruto? Por esto siempre conviene que la filosofía se destine a instruir a los ignorantes en aquello que no entendieron con las ciencias y las doctrinas, pues no han conocido a su Creador, y su saber no abarca el bien y el mal, y solo saben del bien y del mal lo que aprendieron de niños; y el que les proporciona la doctrina de la vida de manera buena y recta, este es quien entiende y (ella) permanece firme en su alma y no se diluye ni se cambia; y similarmente aquel que les enseña una vía no recta; pero hay una gran diferencia entre estos y los que tienen la recta vía<sup>8</sup>. Los mencionados primero, aunque estén en el buen camino, son semejantes a las bestias que son conducidos por el freno del hombre en el buen camino; y ellos son los que no aprenden a saber por sí mismos. Y hay otra especie de hombres, cuyos sentidos e intelecto están preparados y capacitados para todo, y ven todo en sus almas

Y hay dos sectas entre ellos: los primeros dicen que el mundo no tiene principio ni fin, y que no hay nada nuevo bajo el sol, sino que una generación se va y otra llega; que la tierra permanece eternamente y no tiene sustentador ni gobernador; y estos son los que niegan la raíz. Los segundos son los que conocen naturalmente, los que dicen que el alma es creada junto con el cuerpo o del cuerpo, y que, mientras el cuerpo existe, también su alma permanece en su ser; y hacen demostración de esta proposición usando el ejemplo del niño, que, mientras es pequeño y tierno, no recibe las ciencias ni tiene intelecto porque su cuerpo es tierno y húmedo y no ha alcanzado su edad adulta; porque si sucediera que el alma fuese de otra creación que el cuerpo,<sup>9</sup> ¿por qué el cuerpo impediría que el alma entendiese, máxime cuando, al enfermarse el cuerpo, el alma se enferma y se engaña de tal manera que,

por la enfermedad del cuerpo, ve y habla cosas falsas y su inteligencia es disminuida? Estos entienden y comprenden la gran ciencia de Dios y sus obras a través de los miembros, la sustancia y los nervios del cuerpo. Y yo ya os declaré, en los libros que he compilado, tales cuestiones, y mostré sus imposibilidades y las destruí según la vía de la verdad de la ciencia.

6. Los escolares asistentes le dijeron:

—Señor y maestro nuestro, enséñanos cuál sea la ciencia recta que el hombre debe aprender y entender, y cómo sube por ella al gran grado de la ciencia de la rectitud.

Aristóteles les respondió:

—Ninguna ciencia es igual a la ciencia de la filosofía, que clarifica el alma y la hace deleitarse en este mundo en la perfección y en la rectitud, que es el principio de su felicidad; y por ella puede comprender y entender el bien del otro mundo, y quien la descubre, descubre la vida en ambos mundos. En efecto, en los ocho primeros libros se encuentran todas las vías de la ciencia, con las que el hombre puede comprender y poseer los principios para las vías de todos los métodos, y conocer sus propios razonamientos, que se aplican racionalmente a los asuntos disputables y aquellos (razonamientos) que no se aplican por carecer de la recta vía por la que se puede conocer algo verdadero. Y estos razonamientos son cercanos de la verdad, pero no son verdaderos ni útiles sino que existen para que, por ellos, se manifieste la audacia del hablante en su ciencia para debilitar las palabras de su interlocutor y para superar las palabras con la fuerza de su ciencia con razones ordenadas y maravillosas, con el objeto de que el interlocutor no tenga capacidad de resistir; y esta ciencia es útil como es útil el escorpión en la triaca<sup>10</sup> que, aunque sea tóxica, sin embargo si se la da a un paciente, el dolor disminuye y sirve de remedio. Y racionalmente conviene que el filósofo sepa todas estas razones para que no sea engañado sofísticamente ni sea enredado con las palabras y entienda los tópicos y proposiciones con las que se le hacen sofismas; y en estos libros se encuentra la verdad de todas las ciencias que no sean particulares. Y compilé otro cierto libro, llamado *Metafísica*, y en él declaré que el firmamento superior y las estrellas no pertenecen a las naturalezas que vemos existir debajo de la luna, y pertenecen a otra naturaleza que no tenemos poder ni facultad de conocer y entender. Y de allí, del superior, el alma inteligente se deslizó en el cuerpo; y no se compone de otra naturaleza; más bien, es simple, limpia y pura. ¡Feliz el alma que no está inficionada con las malas obras de este mundo y ha entendido a su Creador, pues ella regresa a su lugar con grandes deleites, no con los deleites

del cuerpo que son despreciables! ¡Y ay del alma pecadora que no tiene capacidad de poder regresar a su lugar y de poder ascender a su patria porque las torpes obras del deleite corporal le impiden subir!

Y cuando el sabio llegaba al final de estas palabras, empezaron a temblar sus manos, de las que cayó la manzana que sujetaba. Y cuando su rostro empezó a oscurecerse, expiró. Los escolares cayeron inclinados sobre él, lo besaron y elevaron juntos un lamento llorando con muchas lágrimas, y dijeron:

—Que aquel que recoge las almas de los filósofos, recoja la tuya y la coloque en sus tesoros, así como es digna de que sea colocada el alma del hombre recto y perfecto como tú eres.

## Notas

<sup>1</sup> Confieso no entender esta frase. Quizá debe entenderse que el hombre, noble, fue creado del barro, innoble. Más adelante se dice que conviene que el hombre se considere «noble e innoble». Puede ser que se refiera a la forma y a la materia del hombre.

<sup>2</sup> La interpretación de esta *subiecta coniunx* es problemática. Quizá se refiera al cuerpo o a la materia del hombre.

<sup>3</sup> Con el nombre de Honor del Monte Sant'Angelo se conoce la región del monte Gargano, a orillas del Adriático, frente al golfo de Manfredonia, llamado así en honor de Manfredo.

<sup>4</sup> Me es difícil precisar el sentido de *fluxu corporum*.

<sup>5</sup> Aristóteles habla del alma *sensibilis*, *intelligibilis* o *intellectualis*, *rememorativa* y *excogitativa*. Por eso pensamos que la *tertia anima* es la rememorativa.

<sup>6</sup> Los grados o pasos divinos o de la filosofía o del alma o de la ciencia habrían merecido mayor aclaración.

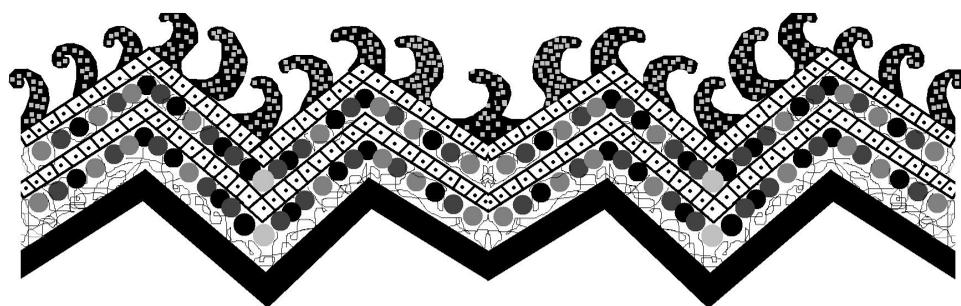
<sup>7</sup> La expresión *anima inuenit contradictorem et repulsores* parece bíblica.

<sup>8</sup> La expresión *inter hos et qui habet uiam rectam* parece referirse a los que enseñan o no la vía recta. Pero, después, el contexto nos indica que se trata de los que siguen la vía recta sin conocerla y de los que la siguen con juicio propio.

<sup>9</sup> La expresión *quod anima esset alterius creationis quam corpus* debe quizá referirse a la creación y existencia simultánea del cuerpo y del alma.

<sup>10</sup> La *tyriaca* debería escribirse *theriaca*, que es la triaca o teriaca, de la que habla Plinio, entre otros.





*decodificando* **DECODIFICANDO**





# Crítica, canon y tradición

## Diálogo con Ricardo González Vigil

*Rauf Neme*

### Resumen

El prestigioso y reconocido crítico literario Ricardo González Vigil dialoga con *Cuadernos Literarios* sobre el panorama de la crítica literaria en el Perú, los aportes de la reciente teoría dentro de los estudios literarios y los escritores al margen del canon.

**Palabras claves:** teoría literaria, crítica en el Perú, narrativa peruana

### Abstract

Prestigious and recognized literary critic Ricardo González Vigil talk whit us about peruvian literary critic's state and the new theory's contributions inside literature studies and non cannon writers.

**Key words:** literary theory, Peruvian critic, Peruvian narrative

Ricardo González Vigil conversa en esta ocasión con *Cuadernos Literarios* sobre la actualidad de la crítica y de los estudios literarios en el Perú, la formación del canon y la necesidad de una revisión constante de nuestra tradición.

***E**s muy conocida su labor en periódicos por su columna de crítica de libros. ¿Ha recogido o seleccionado sus artículos en alguna publicación?*

Tengo tres recopilaciones de artículos: *Retablo de autores peruanos*, que apareció en

1990; es una selección de gran parte de mis artículos que recogí y que llegaba hasta César Vallejo. Cerraba así un tomo, pero quedaba fuera una serie de autores posteriores a Vallejo y, como tenía tanto material, se me ocurrió recoger de un lado la vertiente que va hacia lo andino, lo indígena, y algunas

otras cosas que vienen con la vanguardia, la modernidad, porque la literatura peruana debe ser vista como ambas cosas, no eliminar la una por la otra. Entonces le puse de título: *El Perú es todas las sangres*, siguiendo el famoso título de Arguedas para representar precisamente la heterogeneidad.

Sin embargo, quedaron fuera otros artículos, y el año pasado saqué mediante la editorial San Marcos uno que se llama *Años decisivos de la Narrativa Peruana*, que recoge autores de la Generación del 50: Ribeyro, Zavaleta, Vargas



Archivo UCSS

Vicuña, etc., y después autores que aparecen en los años 70, algunos de ellos poetas de la Generación del 60, como Rodolfo Hinostroza o César Calvo, el grupo *Trilce* de Trujillo, del cual salen Morillo Ganoza, González Viaña y Díaz Herrera. Una figura aislada a la que no le dieron importancia en aquellos años fue Edgardo Rivera Martínez. El grupo de la revista *Narración* que empezó a publicar en 1966: Miguel Gutierrez, Oswaldo Reynoso, Gregorio Martínez... El

material es tanto y mi sueño es juntar otra gente que aparece a fines de los 60, pero que no eran del grupo *Narración*, como Bryce o gente independiente como José Adolph, autores que corresponderían a la generación del 70. En los tres tomos que he publicado hay al principio artículos de carácter más

general y algunas precisiones sobre lo que yo creo debe ser la crítica literaria, sobre todo en el volumen de *Años decisivos...*

**Justamente sobre este tema, ya que estamos partiendo de las recopilaciones que usted ha hecho, me gustaría**

**saber qué criterios sigue para preparar sus respectivas antologías. Pienso en este momento en las que preparó sobre el cuento peruano.**

Estos criterios los establezco en los prólogos. Sobre el caso de la antología del cuento peruano, salió de una manera no premeditada. Lo que sucedió es que cuando se crea el premio Copé, en la primera versión que correspondía al 79, fui parte del

jurado y conocí al jefe de relaciones públicas de Petroperú, Pedro Cateriano. A él le gustó el resultado y la acogida que había tenido el concurso, y en una conversación me dijo que hacía tiempo que no había una buena antología de cuentos peruanos. Era cierto, el intento más importante había sido realizado por Alberto Escobar, que ya era antiguo, y había algunas selecciones valiosas pero muy limitadas como por ejemplo la antología de Abelardo Oquendo que había salido por Alianza Editorial. Además tales trabajos se detienen en el 60 o 70. Entonces él me pregunta si yo podría preparar una antología que mostrara el buen momento que estaba pasando el cuento en el Perú. Así nació el proyecto de una antología que abarcara los años previos al Copé. Primero realicé una antología que va del 75 al 79. Él me comentó que le gustó el tomo a los miembros de Petroperú y me animó a realizar los siguientes. Por ello fuimos retrocediendo, hasta que llegué a los dos tomos sobre el origen del cuento peruano y luego preparé una que iba del 80 al 89 y después otra del 90 al 2000. Los prólogos en donde explico con detalle los criterios de mi antología son los que están en el cuento peruano del 75 al 79, y el 68 al 74 que son los primeros en salir, y quizá también en esos dos primeros tomos verdes del origen del cuento peruano. Yo explico que uno puede entender por cuento una forma narrativa muy peculiar, muy específica, si uno tiene un criterio muy

rígido, muy preciso de lo que cree que es el cuento. A mí me resultaba un problema: ¿cómo puedes incluir muestras orales, que algunos llamarían mitos, leyendas, fábulas, que no son en el sentido de Poe un cuento?

### **O también el caso de los cuadros costumbristas**

Exacto, hay variedad de formas breves de carácter narrativo o predominantemente narrativo. Si uno quiere aplicar la idea de cuento que tiene Poe o la definición Cortázar, no facilita las cosas. Por ejemplo, Luis Loayza es muy duro con las tradiciones de Ricardo Palma porque no cumplen con las reglas del cuento: tiene digresiones, ataca la peculiaridad de Palma como si fuera un desperfecto artístico. Yo creo que más bien es una originalidad dentro de nuestra variedad cultural. El mismo Palma, que conoce las teorías del cuento, afirma que la tradición es una novela en miniatura, así prevé ataques como los que realiza posteriormente Luis Loayza. Yo explico que esta es una antología amplia y dirigida para todo tipo de público y no estrictamente para especialistas. Aclaro en el prólogo que la palabra *cuento* es la que más entiende la gente y que yo uso el término *cuento* para significar un relato breve. Así empleo en un sentido muy flexible el término. Sin embargo, establezco distinciones porque la tradición oral, la etnoliteratura, el relato

mítico-mágico poseen un circuito distinto, el texto no es fijo; hay otra manera de trabajar el relato oral que se diferencia del tipo de cuento en donde el escritor quiere desarrollar un estilo propio y no acepta una modificación del texto. Por eso yo separo siempre en dos grandes partes: la sección de tradición oral y etnoliteratura y la sección de cuentos en el sentido de una literatura especializada. Después, en segundo lugar, está el problema que surge con la teoría literaria más moderna, la cual plantea que el cuento debe ser una obra autónoma, una obra que no sea parte de un conjunto, eso también plantea una serie de problemas. Si bien uno puede pensar en un libro de cuentos completamente autónomo, incluso hay libros en donde los cuentos suponen una correlación entre todos los cuentos, por ejemplo, *Huerto Cerrado* de Alfredo Bryce Echenique o *Tres historias sublevantes* de Julio Ramón Ribeyro (si tú lees cada cuento de manera autónoma, no captas todas las conexiones que existen si piensas que es un tríptico). Es tan relativo pensar que un cuento es completamente autónomo. Por otra parte, si uno pretende abarcar todas las formas literarias, te encuentras con textos como *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, o las novelas, sagas y crónicas que incluyen relatos. Tienes que ser flexible, no manejar una imagen estrecha. Porque es posible sacar un cuento de una crónica del Inca Garcilaso. Ahora, en un sentido estricto, estos relatos

no son plenamente autónomos y algunos no son siquiera de ficción en el sentido moderno. Yo preciso esta problemática en los prólogos, porque no he querido dar una imagen rígida que reduciría el cuento a un género que comienza en el Perú a finales del siglo XIX con Luis Benjamín Cisneros, los primeros modernistas, Mercedes Cabello y con los primeros libros de cuentos, en donde encontramos a José Antonio Román y, en el siglo XX, a Clemente Palma. Por otra parte, yo he tenido cuidado al seleccionar pasajes que pertenecen a novelas. El primer caso fue de Manuel Scorza. Yo le dije a Scorza si podía extraer como un relato autónomo la historia de Cecilio Encarnación. Él me autorizó, me dijo que era un cuento que estaba dentro de la novela. Hice lo mismo con la novela de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, donde escogí un radioteatro que funcionaba como cuento. En los dos casos conté con el permiso del autor. Entonces, desde el primer tomo se encuentran dos heterodoxias, en donde incluyo dos capítulos o dos partes de novelas que se pueden leer como estructuras en sí mismas, aparte de que adquieren otro valor en el tejido total. Esto fue más claro en el tomo que comprende el lapso 1990-2000. En aquel escogí un capítulo de *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco; lo pude hacer porque esta novela es episódica. También sucedió lo mismo con *La destrucción del reino* de Miguel Gutierrez, una novela donde

a partir de unas fotos surgen historias como árboles: un niño contempla una fotografía, la coloca en varios sitios, entonces arma un contrapunto, pero cada capítulo se convierte en una historia autónoma. Me parecería un poco más forzado extraer historias de otras novelas de Gutierrez, y al igual que los anteriores autores estuvo de acuerdo. Yo creo, te vuelvo a repetir, que a veces la gente cree en definiciones escolares fáciles y no es así, la realidad de los textos no es esa simplificación. No estoy tan de acuerdo con los criterios rígidos, y lo digo en los prólogos, porque estoy convencido de que la creatividad literaria es bastante amplia.

**Revisando sus artículos, uno puede notar que usted es un entusiasta difusor de la obra de Gamaliel Churata**

Ahora Gamaliel Churata interesa a mucha gente. Es un autor que empecé a leerlo a fines de los años 60 y encontré personas que también estaban interesadas. El propio Luis Alberto Sánchez habla bien de él. Me di cuenta de que Churata era un autor que planteaba un problema de recepción muy grande, porque no maneja la literatura en el sentido rígido que tenemos en esta época. Más se parece a Guamán Poma, debido a que produce unos textos que mezclan todos los discursos: lo lírico, lo narrativo, lo dramático, la filosofía, la historia... así crea un artefacto textual muy libre, a ratos

quiere aparecer como una escritura sagrada, como una Biblia, como una enciclopedia. Él dice que es un retablo o que es una especie programa radiofónico. Eso me resulta interesante: una masa textual extraña que Churata produce como una especie de Guaman Poma del siglo XX. Quiero precisar que no creo que el interés de Churata se reduzca a un interés para entender la cosmovisión andina, un interés como documento o como testimonio cultural de multiglosia. También creo que es una obra que toma en cuenta el idioma, pues es el instrumento central en la literatura. Churata tiene una pelea infernal con el idioma. Por eso pienso que hay una hazaña verbal, no solo sociológica. Da una sensación de algo que está en germen o en ciernes, es un borbotón... no te voy a decir que Churata tiene la perfección genial de Vallejo en *Trilce*, ciertamente no alcanza eso, pero creo que es un gran creador verbal, pues logra una síntesis muy compleja entre el mito y la vanguardia, logra una fusión de elementos entre el pensamiento revolucionario y una apuesta por las raíces. Por ello creo que es un escritor muy importante. Me parece además que, dentro de la propuesta que se conoce como lo real maravilloso americano, él debería ser visto como el primero, incluso temporalmente antes de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Ciro Alegría y José María Arguedas. En Churata hay una propuesta muy significativa en

todos los sentidos: literario, idiomático, antropológico, cultural. Riccardo Badini, un especialista italiano que se ha dedicado a estudiar la obra de Churata, está por publicar un libro inédito de Churata, un libro tan grande como *El pez de oro*, que se llama *Resurrección de los muertos*. Como ves, hay una gran cantidad de gente que está estudiando Churata, pues hay numerosos artículos dispersos en revistas. Yo habré ayudado un poco a divulgar el tema en periódicos, pero tenemos trabajos como los de Miguel Ángel Huamán y Manuel Pantigoso, cuyo padre conoció a Churata.

**Si bien nuestro canon tiene personajes fácilmente identificables, también tenemos autores que existen nominalmente pero que pasan desapercibidos tanto para los lectores como para los investigadores, como es el caso de Eleodoro Vargas Vicuña.**

Él está muchísimo más olvidado, injustamente. Mientras que Churata es un autor que está lleno de calor en la bibliografía, y se avecinan libros, Vargas Vicuña es un autor al cual no se lo ha trabajado con más profundidad, no se lo reedita, no se lo estudia. Yo creo que es uno de los mejores cuentistas de la Generación del 50, tiene una perfección en el lenguaje, una belleza rulfiana, es un prodigio junto con Juan Rulfo. A mí me da una pena porque yo creo

que junto a Ribeyro debería mencionarse siempre el nombre de Vargas Vicuña, pues es uno de los mejores cuentistas de esa generación. Pero, claro, Ribeyro tiene una obra más desarrollada, pues él logró ampliar su propuesta.

**Otro autor interesante es Carlos Eduardo Zavaleta, quien tampoco recibe la debida atención.**

Claro, Zavaleta es el más versátil, ha publicado más que Ribeyro y sigue en plena producción. Yo he escrito mucho sobre él. Tampoco entiendo porque no goza del reconocimiento que merecería. Incluso a nivel nacional no está tan incluido en la enseñanza y fuera del Perú casi no existe. Cuando pienso en los cuentistas del 50 inmediatamente digo Ribeyro, Vargas Vicuña y luego Zavaleta. Son los cuentistas que a mí me parecen más significativos.

**A Zavaleta más bien se le considera importante porque introdujo las lecturas de Joyce, de Faulkner, pero su obra narrativa carece de resonancia.**

Exacto, lo han ido reduciendo a eso. Yo, por ejemplo, incluso he hecho notar en mi edición de *Los ríos profundos* que Arguedas mediante cartas le pide a Manuel Moreno Jiménez que le mande libros norteamericanos. Eso demuestra que Arguedas lee a Faulkner

«Es bueno que siempre se realicen revisiones críticas, nuevas antologías, de esa manera se logra rescatar autores que no recibieron atención. Es necesario que cada generación, que cada nuevo grupo relea la tradición literaria para ir afinando errores, lagunas, descuidos»

en 1941, por lo que podríamos decir que hay un conocimiento de Faulkner antes de Zavaleta. Además, el interés por Joyce en nuestro contexto comenzó en los años 20. Entonces relativizaría yo esa afirmación. Pero más importante que eso es que es un escritor muy valioso, más en el cuento que en la novela, aunque tiene una novela formidable que se llama *Pálido pero sereno*. Él maneja más el relato breve y la novela corta, como *Los Ingar*, y sabe retratar el mundo rural y el mundo urbano. Es un autor con una narrativa muy compleja.

#### **Lo último que leí de él fue *El Padre del Tigre***

Es el texto vinculado con la subversión y llega hasta las experiencias actuales: los cambios de Lima y de la sierra. Es un hombre que junta las dos cosas: la parte andina y la parte criolla. No ha caído en simplificaciones, siempre ha creído más en un Perú complejo, ha defendido trascender la diferencia, ha hablado más de un Perú integrado. No entiendo por qué hay varios escritores que teniendo méritos no logran el

reconocimiento, no entran a los circuitos, ¿es cuestión de vínculos, de agentes editoriales? No sé. Es cierto que el reconocimiento es un factor que a la larga no va a ser el importante, pero hace sufrir a los autores mientras viven, porque un autor cuando es bueno 100 o 200 años después se impone; por ejemplo, Churata que fue ignorado tanto tiempo y murió como si no existiera, y ahora se ha despertado el interés por su obra.

#### **Lo mismo también ha pasado con Oquendo de Amat que en lo últimos años ha alcanzado cierta resonancia mediática.**

Y que ahora entusiasmo tanto porque es un gran poeta. El éxito está librado a tantos factores; por eso, es bueno que siempre se realicen revisiones críticas, nuevas antologías, de esa manera se logra rescatar autores que no recibieron atención. Es necesario que cada generación, que cada nuevo grupo relea la tradición literaria para ir afinando errores, lagunas, descuidos.

#### **Otro autor que si bien fue importante durante su tiempo, pero que ahora no**

**recibe mucha atención, es José Santos Chocano en los círculos académicos.**

Yo siempre he considerado que se ha cometido una injusticia con Chocano. Desde hace treinta años he hecho comentarios sobre ello, los cuales están recogidos en *Retablo de autores peruanos*. Incluso, me acuerdo que comenté una reedición de *Aladino, o la vida y obra de José Santos Chocano*, de Luis Alberto Sánchez, cuando comentaba en *Correo*. A ese comentario le puse de título «La poética de Chocano». La persona encargada de la sección cultural modificó el título, cosa que se puede hacer porque se juzga que el título no es periodístico, y le puso «Chocano tolerable». Yo me fastidié, porque era una imagen que mostraba esa recepción cultural que hay de Chocano. Como yo pedía una lectura más equilibrada, lo juzgaron como tolerable.

Yo creo que en el caso de Chocano han influido dos cosas: una es el desprestigio de su evolución ideológica, porque después de haber sido un hombre a favor del cambio, simpatizante de González Prada, de la Revolución Mexicana, se fue convirtiendo en amigo de dictadores, en un hombre de ultraderecha que llega incluso a cometer un asesinato donde la víctima fue un joven periodista. Además su comportamiento era muy desagradable. Entonces, estos factores extrapoéticos le fueron restando audiencia. Por otro lado, cuando empezaron

a realizarse estudios de mayor profundidad como los de Estuardo Nuñez y Luis Monguió, o los artículos de Jorge Basadre, estos autores estaban movidos por un buen objetivo, que era reconocer la mayor sutileza y calidad poética de Eguren y de Vallejo, por comparación se subrayó las carencias de Chocano. Quizá lo que se ha practicado mucho en la crítica literaria peruana ha sido comparar a un escritor que tuvo éxito con otro que no, para reconocer finalmente a este último como si fuera una especie de justicia tardía. Para poner las cosas en su sitio, al hacer la comparación se genera la percepción de que si uno reconoce a Eguren entonces tiene que negar a Chocano. Un poco también es lo que le ha pasado entre Ciro Alegría y José María Arguedas. Yo pienso que es injusto. Una cosa es que uno admita la mayor genialidad de Eguren y de Vallejo, pero de allí a que Chocano no interese, no es justo. Si uno compara a Chocano con los poetas modernistas de otros países, nota que estos son menos, pero los estudian, caso de Amado Nervo, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva que son autores también con limitaciones. Tampoco ellos son Rubén Darío, un poeta que ciertamente supera a todos los poetas modernistas. Chocano es importante, incluso reconociendo sus limitaciones; por ello Washington Delgado dijo, con toda razón, que es el primer poeta peruano que propone una poética, que desarrolla una

propuesta propia, que tiene un lenguaje, un estilo y, por ende, es influyente en toda la poesía hispanoamericana. Yo creo que no puede faltar en una antología de la poesía peruana. Pero en algunas lo excluyen y eso no puede ser.

### ¿Cómo observa el estado actual de la crítica en el Perú?

En primer lugar, habría que precisar, cuando se usa la palabra crítica hay una posibilidad de entender la crítica en el sentido más peculiar, más propio de la crítica. La crítica implica un acto de juicio valorativo, separar la paja del grano o ejercer el criterio para distinguir. Entonces un crítico si no juzga, si no arriesga, no es crítico, eso si lo tomamos en el sentido más estricto. Pero a veces se utiliza la palabra crítico en general para referir a alguien que estudia la literatura. Hay gente que estudia la literatura y evita los juicios valorativos, realiza más bien un trabajo académico, exegético, acumula información. Son eruditos, hacen

discusiones teóricas y creen que la valoración es un elemento tan subjetivo que depende de tantos factores que no es propio de un estudio serio. Es decir, quieren hacer ciencia de la historia literaria. Si uno quiere hacer ciencia literaria será un especialista, un gran conocedor del tema. Sin embargo, creo que también es posible hacer un juicio dentro de una obra especializada, como es el caso de Dámaso Alonso cuando reivindica el valor de Góngora. Por otro lado, otra percepción que hay sobre el crítico es que se piensa que un crítico debe ser un ensayista, es decir, una persona que, a partir de la lectura de un autor plantea toda una meditación, como intenta Vargas Llosa en *Historia de un Deicidio* a partir de su lectura de Gabriel García Márquez o en *La tentación de lo imposible* cuando lee a Víctor Hugo. Aquí, en el Perú, Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez, Luis Loayza y también Julio Ramón Ribeyro han practicado este tipo de crítica reflexiva, de vuelo, que marca un poco más. Mucha gente cree que eso es hacer crítica y se piensa en autores como Eric Auerbach, Ernst Curtius,

*«Hay gente que estudia la literatura y evita los juicios valorativos, realiza más bien un trabajo académico, exegético, acumula información. Son eruditos, hacen discusiones teóricas y creen que la valoración es un elemento tan subjetivo que depende de tantos factores que no es propio de un estudio serio»*

George Steiner. Incluso hay filósofos que intentan hacer crítica, como Ortega y Gasset que realiza *Las meditaciones del Quijote*, o el caso más significativo de Nietzsche que escribe *El origen de la tragedia* y propone un sistema filosófico donde expone su teoría

de lo dionisiaco y lo apolíneo. Sin embargo, yo siempre digo burlescamente que a mí Nietzsche me sirve muy poco para entender la tragedia griega. Claro que me sirve mucho para entender al ser humano, la lucha interna que hay en su propia naturaleza, pero no



Archivo UCSS

me da materiales para entender el texto, me sirven más otros trabajos filológicos... Soy consciente, planteo las cosas como lo complejas que son, porque yo tengo la suerte de ser profesor de la universidad, de haber realizado trabajos eruditos como mis ediciones críticas de Vallejo. Y, de otro lado, tengo la obligación de opinar inmediatamente sobre un libro que acaba de aparecer, y me arriesgo a dar una valoración. Entonces, yo juego entre lo académico y la divulgación, y trato de pensar en el público

al cual me dirijo. Si uno escribe a un público no especializado, es necesario orientarlo. Para tal fin, tengo que combinar lo didáctico y lo valorativo. Didáctico: uso todos mis conocimientos para que el lector comprenda y, además, allí está el riesgo, ejerzo el criterio.

Con ese balance, yo te diría que con todas las limitaciones, el Perú tiene una tradición crítica. Desde el punto de vista de la reflexión teórica y retórica, esta tradición empieza con el *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda.

En el caso de lo valorativo podemos

empezar con el *Apologético...* del Lunarejo. Como se puede notar, tenemos los mejores antecedentes coloniales, a nivel americano, para una reflexión sobre la poesía o una actitud valorativa. Quizá lo que ha habido mucho es historiadores de la cultura como José de la Riva Agüero, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, el propio Luis Alberto Sánchez, que estudia la literatura como un derrotero para entender la historia cultural del Perú. Hay un tipo de visión historiográfica que ha dado nombres como

Alberto Tauro, Aurelio Miro Quesada, Tamayo Vargas. Por otro lado, también tenemos filólogos como Luis Jaime Cisneros y Armando Zubizarreta. Desde los años 50 hacia adelante tenemos especialistas que realizan buenas ediciones de textos. También muchos se han interesado por la discusión teórica y metodológica, por intentar una teoría aplicada a nosotros, como Antonio Cornejo Polar o Enrique Ballón. Asimismo, surgen más actividades propiciadas por los jóvenes, como encuentros, coloquios y la publicación de revistas. Yo sí creo que hay un discurso crítico sobre la literatura peruana, el cual también ha generado muchas polémicas. Somos una de las áreas que más discutimos, para nosotros la literatura suscita pasiones.

**Actualmente el marco teórico para realizar un análisis de los textos literarios es bastante amplio: teorías de género, psicoanálisis, estudios culturales... En nuestro contexto, ¿cree que hay trabajos consistentes en la aplicación de estos modelos para analizar nuestra literatura?**

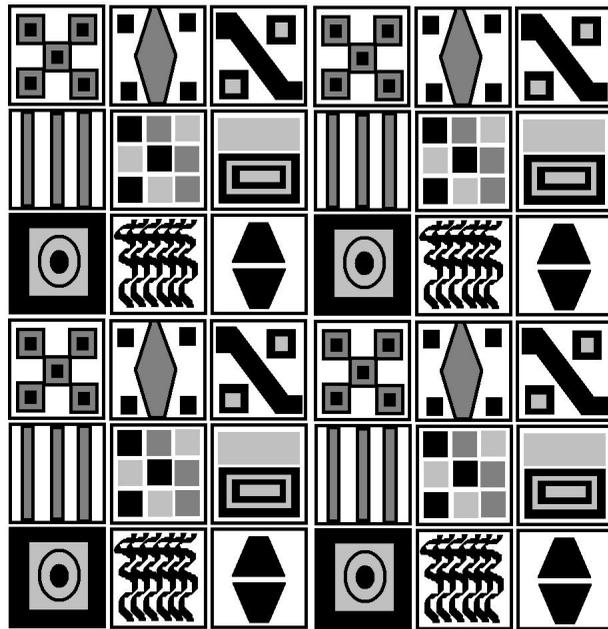
A nivel de tesis universitarias y ponencias existe una inquietud teórica. Yo creo que el riesgo de esas posturas es no darse cuenta de que es una manera de leer que no agota la obra. Bien aplicado, con rigor, es un aporte iluminador. Por ejemplo, yo terminé una amplia antología de la literatura peruana de

mujeres, en la cual incluyo noventa poetas. Mediante esta antología estoy tratando de ayudar a que se les dé a estas poetas el sitio que merecen. Por diversas razones no se ha investigado suficientemente en la producción de mujeres. Es más frecuente que la mujer no publique libros, así su obra ha quedado inédita o dispersa, por ello tuve que investigar más en revistas y en periódicos. También tuve que revisar los aportes del feminismo, que aunque puede caer en excesos, en parte tiene razón, porque hay un concepto de lo femenino que es una construcción cultural.

**Asimismo, en el contexto más reciente, también existe un interés en el discurso de la violencia a razón del conflicto político y militar que padecemos.**

El tema de la violencia, que siempre ha existido en nuestro país pero que se ha vuelto muy fuerte en los años 80 y 90, crea un clima que hay que saber procesar, que exige un trabajo interdisciplinario, no se puede realizar desde una perspectiva reducida. Me parece que nos es difícil procesar eso, porque no se ha logrado del todo situar las causas del conflicto, y se siguen manejando elementos que nos dividen, que nos llevan a posturas ideológicas contrapuestas. Es demasiado palpitante el problema. Antes era más complicado hablar sobre ello, como hicieron, en los años 80, los cuentos

de Luis Nieto Degregori o la poesía de Marcial Molina en Ayacucho. En aquel tiempo corrías el riesgo incluso de que te consideren subversivo o que los subversivos te mataran porque no les gustaba tu versión. El informe de la comisión de la verdad ha creado un cuadro, una referencia. Tenemos una literatura que se hizo durante los años convulsos y ahora, en esta década, hay más elementos de juicio y distancia que contribuyen a la producción de literatura referida a este tema.



*signos* **SIGNOS**





# ***Soy andina: melodía y ritmo de la migración en los Andes***

*Julio Noriega Bernuy*

## Resumen

El autor comenta el documental *Soy andina* primer documental de distribución y circulación internacional sobre el tema de la identidad, la música, el baile y la migración andinas.

**Palabras clave:** Soy andina, documental, identidad, música, baile, migración andina

## Abstract

Author talks on *Soy andina* documentary, the first one related with Andean identity, music, dance and migration issues.

**Key words:** Soy andina, documentary, identity, music, dance, Andean migration

El abuelo solía decir, apelando a un refrán popular, que él era un serrano de *angas y Emangas*. Muy consciente de su vieja estrategia como de lo que hacía y decía, no esperaba dar mayores explicaciones a nadie. Los refranes eran verdades absolutas, se pronunciaban como si fueran sentencias inapelables por lo menos en la casa y en el pueblo donde había nacido y se había criado, pueblo que, ubicado cerca de Llamellín, se baña en aguas de la misma cuenca y, como para protegerse mejor, se esconde también detrás de las montañas de la misma cadena. Por otra parte, lo que en el caso serrano es filiación orgullosa, en Lima y El Caribe alude en otro dicho a una descalificación sospechosa: *quien no tiene de dinga tiene de mandinga*. Hace tiempo que el abuelo se murió y que sus hijos y nietos, ilusionados por esto que la gente de hoy llama vida, se encuentran mucho más lejos de la casa, el pueblo, los

ríos y los cerros tutelares que vigilaron su niñez. La voz milenaria de todos ellos encuentra eco en *Soy andina* y, en cada ritmo de sus danzas, los serranos de *angas y mangas* llegan más allá de Lima, están de ida y de vuelta, bailando, cantando felices con esos viejos *Apus* igual en la sierra de *angas y mangas* que en la costa de *dingas y mandingas*, en la gran metrópoli de gringos como en los pueblos apartados de indios y mestizos: en inglés, español y quechua. El documental *Soy andina* es la realización de un proyecto que nació a principios de este milenio, como había nacido la salsa en sus tiempos, en Nueva York. Después de muchos años de filmación en todo el Perú, Nueva York y Nueva Jersey, la película está en circulación desde finales del año 2008, en formato de DVD, en versión bilingüe —inglés y español—, bajo el sello de Lucuma Films y bajo la producción y dirección de Mitchell Teplistky. *Soy andina* es el primer documental de distribución y circulación internacional sobre el tema de la identidad, la música, el baile y la migración andinas que, en todo sentido, debe su existencia al esfuerzo no solo independiente sino completamente individual, y por eso mismo monumental, que ha desplegado su director y productor. Se ha proyectado, en una gira auspiciada por la Embajada Norteamericana, en las ciudades más importantes del Perú y, en los Estados Unidos, en Nueva York, San Francisco y Chicago, aparte de algunas universidades que se esforzaron por ofrecer a sus estudiantes, a manera de primicia, la proyección de la película con la participación de su director y de una de sus protagonistas. Ha recibido el premio al mejor director, otorgado por Latin American Realities en Two River Film Festival y el reconocimiento oficial de los siguientes festivales: Latinbeat at Lincoln Center, New York Hispanic Film Festival, Boston Latino Film Festival, Chicago Latino Film Festival, Santa Barbaba International Film Festival, and Dance on Camera (Jacob Burns Film Center). Las protagonistas de la historia que se documenta en la película son dos mujeres avecindadas en Nueva York, Nélica Silva y Cynthia Paniagua. Nélica, danzante de música folklórica andina y peruana de nacimiento. Cynthia, bailarina de música moderna, nacida en Nueva York y cuyos padres son de Puerto Rico y Perú. La técnica narrativa en la que se organizan los acontecimientos sigue, en forma paralela, el hilo de la simultaneidad temporal y espacial para ambas protagonistas, quienes salen y entran en la pantalla cada una de manera alterna, actuando por lo general en diferentes ciudades; cuando aparecen juntas son en escenas cortas, más bien de encuentros y reencuentros claves, que sirven de conexión con el siguiente episodio. El discurso en la película apela tanto al lenguaje articulado como al del baile y la música. Algunos pasajes se mueven más allá de los límites de la comunicación

verbal. La experiencia que no halla su expresión apropiada o el sentido preciso en el lenguaje mismo lo tiene, si no es en el baile, en la música. Su aporte más significativo en el plano textual radica en haber rescatado y explotado al máximo la comunicación corporal en los bailes y el mundo musical que, por limitaciones obvias de tecnología, habían quedado fuera del alcance de los tradicionales textos andinos, tanto escritos como orales. Así, la actual generación de los pueblos andinos, que ya ha pasado de la radio transistor al televisor y a la computadora, con similar entusiasmo con que la anterior adoptó la radio, podrá ver y comprobar en *Soy andina*, que Nélica no se fue de Llamellín sino para quedarse bailando en sus calles y plazas.

La filmación de *Soy andina* se realizó a través de un largo viaje sin rumbo cierto y transitando distintos caminos de exploración creativa que, en el fondo, recogen una misma experiencia, la de vivir la migración en una doble dimensión: la interna o nacional y la externa o transnacional. La primera migración alude a la temprana edad en que uno abandona las entrañas de su pueblo para tratar de reubicarse en otro espacio ajeno, en este caso, los alrededores urbanos de la capital. Luego, cuando uno cree haber encontrado ya las estrategias de sobrevivir en ese nuevo ambiente y haber desarrollado hasta un cierto sentido de pertenencia, una especie de nacionalismo nostálgico, viene lo inevitable de la segunda migración, al trasladarse uno de nuevo a otro país, a otro mundo mucho más distante y desconcertante, donde no es posible sino terminar dividido de tanto multiplicarse a un mismo tiempo, tratando a contra corriente de ser y de estar siempre entre una triple categoría o dimensión espacial de desplazamiento existencial: aquí, ahí y allá. El migrante, en general, se construye como sujeto al traspasar fronteras. Por eso, la migración puede tanto integrar lo desintegrado, recomponer la memoria de espacios y tiempos múltiples, como acabar aislándole a uno de sí mismo. *Soy andina*, un documental en el que se baila la historia de encuentros y desencuentros en migración, se propone justamente establecer una comunidad transnacional que, contra todo provincialismo geográfico, étnico, social y cultural, mitigue el desarraigo del migrante. Propone, por ejemplo, formar un espacio común a «todas las patrias», en el que es posible y totalmente viable, mientras el hombre no se haya vuelto esclavo de sus propios prejuicios,<sup>1</sup> ser andina o gringa en Nueva York, Lima, Llamellín o la Cuchinchina. Esta propuesta introduce el paradigma espacio cultural

1 «Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias» (Arguedas 1983: 136).

del migrante como modelo de vida moderna: la legítima pertenencia de uno a múltiples espacios sin necesariamente renunciar a su propia identidad, a despecho de lo que con tono de nostalgia imperialista<sup>2</sup> se pensaba y esperaba que sucediera. Tampoco los pueblos andinos como Llamellín tienen que forzar sus tradiciones y, avergonzados, tratar de borrar sus costumbres para atraer gringos y parecerse cada vez más a Lima o Nueva York, muy de acuerdo con el ideal de los propagandistas de la globalización neoliberal; deben, por el contrario, cultivarlas con toda su riqueza y esplendor, hacer de ellas el signo vital de su diferencia e identidad. *Soy andina* no propone que se privilegie un lugar, un tipo de baile, una lengua o una cultura sobre la otra. Su mensaje implícito consiste en que el hecho de aprender otras lenguas, bailar otros bailes y vivir en otras partes del mundo que no sean el lugar de origen, no significa renunciar necesariamente a lo suyo y propio, ni cambiarlo ni perderlo. Alienta, más bien, a que por medio de esas manifestaciones culturales la gente no solo exprese su identidad (Nélida), sino que redescubra sus raíces y llegue hasta donde ellas se encuentran vivas, nutriéndose de la tierra a la que pertenecen (Cynthia). Introduce y fomenta un nuevo concepto de mapa cultural frente al territorial, en cuyo espacio el mundo andino se extiende desafiante, fortalecido con sus costumbres y tradiciones en migración continua, mucho más allá de los límites geográficos de la cordillera andina para formar nuevas comunidades, tanto dentro como fuera del Perú, y hacer que los *Apus* también se desplacen a otros horizontes más amplios que la sierra, viajen, bailen y hasta hablen inglés. La fuerte identificación de la gente migrante no andina con la película tiene, seguramente, algo que ver con este principio de identidad.<sup>3</sup>

### 1. SOY ANDINA DE IDA A LAS METRÓPOLIS (NÉLIDA)

Hay gente que al caminar pareciera estar bailando, moviéndose con un ritmo tan natural, como si hubiera aprendido a bailar antes de caminar. Negros peruanos, caribeños y estadounidenses bailan mientras trabajan o se dedican a cualquier otra cosa, haciendo de sus bailes una rutina o, al revés, poniéndole ritmo y dándole tono a la vida rutinaria. Es admirable esa capacidad de internalización rítmica. La admiración crece aún

2 Nostalgia imperialista es, según entiende Renato Rosaldo (1989: 87), «todo aquello que la gente anhela justamente después de haberlo destruido» (traducción mía, en éste y en todos los otros casos de traducción del inglés al español que no indiquen lo contrario).

3 Denise, una migrante brasileña, comenta en inglés después de haber visto una proyección de la película y confiesa: «No soy andina ni he estado en el Perú; pero, feliz, he visto la película en el Lincoln Center, con lágrimas en los ojos la mayor parte del tiempo» (Teplitsky 2007).

más si se tiene en cuenta que, para la mayoría de serranos, el baile todavía no ha perdido su sentido ritual. En la sierra, se baila en fiestas, plazas y calles en señal de celebración. Pocos son los pueblos que cuentan con un escenario para representaciones. Las actuaciones de danza y música folclóricas empiezan en las escuelas para continuar, en otro plano artístico, en los coliseos, teatros y contados programas en televisión. De modo que el contexto juega un papel importante en la producción, ejecución y recepción artísticas. En *Soy andina*, consciente de estas modificaciones o estilizaciones en la trasplatación del folclore fuera de su propio entorno, se hace un inventario detallado de los bailes en diferentes teatros y academias en ciudades adonde se han trasplantado —Nueva York, Nueva Jersey y Lima—, hasta finalmente llegar a los pueblos y ciudades de donde originalmente provienen: Puno, Jauja, El Carmen, Trujillo, Chiclayo y Llamellín. *Soy andina* es, en otras palabras, el documental de la aclimatación de una serie de bailes folclóricos peruanos que con la migración han salido de sus pueblos para instalarse en ambientes urbanos, fomentar la apertura de escuelas y academias de baile, donde seguir realizándose y transformándose sin dejar de ser, en esencia, la auténtica expresión cultural de sus pueblos de origen.

Cuando Nélica Silva dejó Llamellín para irse a seguir sus estudios, en realidad, se trataba de una embajadora artística que salía a otras ciudades. Durante la penúltima década del siglo anterior, mientras estudiaba en Lima una carrera no artística sino administrativa, ya que no podía ni siquiera plantearse la posibilidad de estudiar y hacerse profesional en el baile para ganarse la vida, pronto se unió a otros embajadores que como ella habían dejado su tierra natal y que formaban parte de la Escuela de Folklore José María Arguedas. Así empezó la larga travesía que terminó en el actual Ballet Folklórico Perú que fundara, junto con Amparo Soria y Luis Iturre, compañeros suyos en el escenario del baile y el de la migración, en Nueva Jersey, en 1991. Sin embargo, la vida, ni en Lima ni en el área de Nueva York y Nueva Jersey, pudo separarla de su Llamellín, aislarla por completo de su querencia. Nélica trasmite en sus actuaciones el espíritu de Llamellín y el mundo andino. Para aquellos que la conocen ella alterna, con la misma elegancia y comodidad, las formales reuniones de Nueva York, las de etiqueta, con las humildes papas con ají en chozas andinas que por todo mobiliario tienen un par de piedras y de luz nocturna, la luna llena. Baila, habla y canta en quechua, español e inglés, y, en su casa de Llamellín, ha hospedado tanto a peruanos como a extranjeros de visita. Nélica no solo mantiene intacto ese poder mágico en los bailes, sino que es capaz de transportar Llamellín y todo el cosmos andino al

escenario donde se presenta, no importa que este se encuentre fuera o dentro del Perú. ¿De dónde le viene esta capacidad de conmover? Claro que la procedencia de su nacimiento, la experiencia artística de tantos años y la cuidadosamente elaborada vestimenta típica, le permiten mantener la autenticidad y solemnizar el baile en su ejecución. Pero, ante todo, es importante señalar que la pasión por el baile a Nélida le nació de niña, allá en Llamellín, cuando apenas podía caminar y se perdía en las calles detrás de los bailarines, danzantes de fiestas patronales en quienes se encarna la figura literaria del danzак poseído por la fuerza y el hechizo de los dioses montaña como el Rasu Ñiti de Arguedas (1962). La sensibilidad de su compañera Cynthia capta de inmediato, en el mismo instante de conocerse y de bailar juntas en la película, ese extraordinario espíritu que trasciende el dominio puramente técnico en el baile de Nélida.

Nélida en Nueva York es también la Llamellina. En los teatros donde se presenta, los restaurantes de comida y música peruanas y en los comentarios que la gente de todas las nacionalidades hace sobre el mundo andino la conocen más como la Llamellina. La Llamellina, por tanto, no es un patronímico cualquiera. Alude a una identidad colectiva. Es un nombre clave con el que hay que empezar no a conocer, sino a vivir y a sentir el Perú andino. Representa a su pueblo, a la mujer andina que, salvando distancias del caso, evoca la memoria del término indio, que el Inca Garcilaso de la Vega adoptó como su nombre en España, y el de cholo, como cariñosamente le llamaban sus amigos peruanos a César Vallejo, en Francia. Haciendo eco de la historia que sentaron los dos grandes pioneros de la migración andina, los primeros que se fueron del Perú para vivir intensa y eternamente en él, la Llamellina vive y vivirá en Llamellín. La diferencia es que ni el indio cronista ni el cholo poeta pudieron volver en vida, debido a las dificultades de un viaje transatlántico, que en sus tiempos se multiplicaban en comparación a las que se experimentan hoy en día, y a la nefasta política gubernamental en el Perú de entonces y el de siempre. Se murieron ambos soñando con volver algún día a su tierra aunque fuera para despedirse. La Llamellina ahora va y viene con frecuencia de Nueva York a Llamellín, aprovechando los beneficios del moderno transporte aéreo y de las carreteras que en los Andes no existían sino hasta hace poco. Hay que recordar que si el Inca Garcilaso llegó a caballo del Cusco a Lima hace más de cuatro siglos, para después embarcarse en el puerto del Callao rumbo a Europa, César Vallejo, hace menos de un siglo, todavía entraba y salía de su querido Santiago de Chuco a lomos de caballo. Lima tampoco adquiere tanta relevancia en la memoria del migrante andino transnacional. Sigue siendo un punto de embarque, de tránsito hacia el exterior. El

Inca apenas la vio de paso y Vallejo, a pesar de haber vivido cinco años y medio de su vida y de haber publicado sus primeros libros, se sintió tan exiliado e incomprendido como en cualquier otro país de Europa. En Lima, tampoco la Llamellina dejó de sentirse forastera, una advenediza, a quien el racismo y el desprecio con el que todavía tratan al serrano en ciertas esferas de la sociedad limeña le indignaron y la empujaron a que corriera el riesgo de sentirse humillada mejor fuera que dentro de su propio país. Lima es ahora una escala necesaria en sus viajes, la ciudad en que baila de vez en cuando y, como su trabajo no se limita a lo artístico, realiza trámites en apoyo a migrantes y a la comunidad llamellina en general. De modo que a través de continuos viajes y cumpliendo con la responsabilidad para con su pueblo, inclusive con el compromiso del alferazgo en la fiesta patronal, Nélida o la Llamellina inaugura una nueva dinámica de desplazamiento andino migrante, la de entrar y salir de las metrópolis,<sup>4</sup> que también significa entrar y salir de la migración.

## 2. SOY ANDINA DE VUELTA A SUS RAÍCES (CYNTHIA)

Cynthia Paniagua es una joven revelación en Queens. Personifica a un sujeto migrante cuya identidad se manifiesta múltiple y simultáneamente. Ella se siente a la vez puertorriqueña, peruana y, sobre todo, estadounidense. Es posible que se mueva entre una y otra nacionalidad con la facilidad con que cambia de paso, la habilidad con la que se ajusta al ritmo de un tipo a otro de baile. Su versatilidad no quiere decir, en este caso, superficialidad. Por el contrario, la personalidad de Cynthia no conoce límites y tampoco es conformista. Cuestiona a menudo el entorno en el cual se mueve con la finalidad de encontrarle sentido a lo que busca. Para su edad ha viajado y vivido mucho. En Cynthia se encuentra la mujer excepcional, lista y preparada para la tarea de seguirles la huella a los bailes tradicionales del folclore peruano y buscarles su más íntima expresión posible. Su formación profesional en danzas modernas y la especial sensibilidad para hacer del baile una forma de comunicación con los demás y, de manera íntima, con ella misma le permiten emprender este «viaje a la semilla»<sup>5</sup> con éxito. En el extremo final, a la inversa, donde el punto de llegada en el desplazamiento cultural es su partida, empieza el viaje con una

4 García Canclini (1990) recrea el debate teórico entre lo moderno y posmoderno, el arte culto y el de los medios masivos, desde una perspectiva intercultural que es, a su vez, resultado de las migraciones masivas y del nuevo fenómeno tecnológico en constante dinámica de traspasar espacios.

5 Cynthia consigue hacer con el baile lo que en su conocido cuento hizo Alejo Carpentier (2001) con el tiempo: llevarlo al pasado y eternizarlo en el momento del origen, embrión o principio de la vida.

Valicha que, bailada en la estación del metro de Nueva York, deja caer algunos dólares más al magro plato de contribuciones que tienen puesto en el suelo intérpretes de música andina y termina en el extremo inicial, el punto de partida, llegando a las entrañas de la tradición de un Alcatraz que, mediante un meneo de contrapunto entre una nativa y Cynthia, se sacude el polvo de la esclavitud negra en una de las esquinas de El Carmen, en Ica.

Cynthia entra en contacto con la tradición de los bailes peruanos en Nueva York. La Llamellina, el Ballet Folklórico Perú y el ambiente musical de fines de semana en el restaurante Pío Pío le sirven de primeros enlaces. Una beca Fulbright le posibilita, después, viajar al Perú para realizar estudios de baile por más de un año. En Lima se matricula y examina en bailes de tradición afroperuana. También encuentra allí fiestas privadas, carnavales y algunas comparsas que los migrantes acostumbran a organizar en ocasiones especiales. Con el ánimo de experimentar el sabor de los bailes en su propio terreno, visita Jauja en el Centro, presencia la fiesta de la Candelaria en Puno, baila en El Carmen y, finalmente, se dirige al Norte buscando la marinera en Trujillo y el tondero en Chiclayo. Toma clases en estas dos últimas ciudades con instructores de reconocida trayectoria en cada género y, por recomendación de uno de ellos, participa inclusive en un concurso de marinera representando a los Estados Unidos, competencia en el que bailando entre los mejores de la región obtiene una mención honrosa y un pequeño trofeo. Al final de este periplo de profunda inmersión artística, vuelve a Nueva York, pasando de nuevo por Lima para un breve reencuentro con familiares y amigos.

Los viajes de Cynthia y Nélide o la Llamellina se entrecruzan en una dirección opuesta. Cuando una está de ida la otra viene de vuelta. Lima y Nueva York les posibilita intercambiar experiencias, bailar juntas, en pareja, abrazarse y estrechar lazos de amistad entre ellas. La ruta que toma Nélide es la de los migrantes de primera generación, la aventura de salir de los pueblos hacia las metrópolis. La que sigue Cynthia, en cambio, es la vuelta a las raíces que conduce a la gente de una segunda generación de migrantes al seno de la tierra de donde provienen sus ancestros. En ambos casos, el impacto en la vida y la personalidad de las protagonistas es grande. Les reafirma la identidad y refuerza el sentido de pertenencia cultural, pero también las descoloca existencialmente. Se altera de manera inevitable la relación que tienen con el medio en que se encuentran. Nélide cuestiona el machismo en la sociedad andina y, aunque sigue fiel a ciertas costumbres, se rebela contra otras normas tradicionales que le parecen inconcebibles. A Cynthia le molesta

quedar siempre al margen, fuera del círculo, que la traten como latina en Nueva York y gringa en Lima. Le cuesta adaptarse al caos limeño en un primer momento sin que a nadie, ni siquiera a ella misma, se le ocurriría pensar que un año después se sentiría igual o peor al volver a Nueva York, agredida por el absurdo laberinto de una ciudad que poco a poco va usurpando la tranquilidad. Lo más hermoso de todo esto es ver que entre las dos bailarinas no solo continúa la tradición andina fuera del Perú, sino que se consolida. Nélide no pudo realizarse como bailarina profesional en Lima, pero Cynthia en Nueva York lo consigue y logra complementar su formación técnica con la genuina inspiración, el hechizo, que Nélide y los bailes en los interiores del Perú le transmitieron o contagiaron.

### 3. EL CONVERSO ANDINO EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN (MITCHELL)

Mejor es ir, ver y conocer el lugar de donde vienen los inmigrantes que tratar de echarlos o de quedarse con ellos haciéndose el bueno, maravillado, escuchándoles manipular sus memorias, inventarse historias que en la nostalgia les parecen totalmente ciertas. Mitchell Teplistky conoció a Nélide, recién llegada a Nueva York, y pronto empezaron a mantener sesiones de conversación para intercambiar inglés con español. Las sesiones de intercambio terminaron en Llamellín, ya no con Nélide ni entre el inglés y el español, sino con la gente de Llamellín, entre el inglés y el quechua. Desde entonces, se habla de un converso andino, de un hombre que ya no podía vivir en Nueva York, si no andaba en tropa los fines de semana, con su cámara en la mano, buscando la escena perfecta en festivales, presentaciones, fiestas y parrandas latinas y andinas. Esas escapadas de fines de semana, sin embargo, no le bastaban. Tenía que pasar temporadas largas en Llamellín, en el Perú, para encontrarse a sí mismo y sentirse parte del mundo. Finalmente, de tanto andar confundido entre inmigrantes andinos y de haberse convertido en visitante puntual en las fiestas patronales de Llamellín, decidió dejar su trabajo y su profesión en mercadotecnia a principios de este siglo para, con la terquedad y la ilusión de un niño, entregarse completamente a la producción y dirección de un documental: *Soy andina*.

La primera oposición sería que encontró en la realización de su proyecto fue Nélide. A Nélide, la simple idea de un documental le parecía una locura, una locura que solo podía habersele ocurrido a Mitchell. Se sabe que fueron muchas las veces que se pelearon y las que luego, como buenos amigos, volvieron a amistarse. Es que si Mitchell era su amigo, la cámara, fuera de los escenarios y las actuaciones, era el peor enemigo de Nélide. No

soportaba que esa máquina se entrometiera en su vida familiar, en sus asuntos privados. Se sentía perseguida, acosada. Tampoco le era fácil acomodar su trabajo a las expectativas del proyecto de filmación o aceptar, como ocurrió al menos una vez, que le rescindieran contratos de trabajo por la sencilla razón de ser una de las protagonistas en *Soy andina*. Duro debió de haber sido para Mitchell ir convenciéndola y seguir trabajando bajo estas circunstancias.

El segundo impedimento, tanto o más serio que Nélidea, era la financiación. No había dinero, y menos para locuras de esa naturaleza. Mitchell recurrió a la subvención individual e institucional. Tal vez, como resultado de la formación profesional en negocios y la habilidad que tiene en relaciones públicas, pudo comprometer la modesta contribución de más de un centenar de individuos amantes del baile y la cultura andinas, de alguna institución, como la Dance Films Association, y de negocios deseosos —Lima Tours, Lan, Barsol Pisco, Ises, Pío Pío, entre otros— de difundir no solo lo suyo, sino también la herencia artística de su país. La aventura de buscar esta subvención monetaria suscitó una ligera controversia. Había gente que confiaba en el éxito del proyecto porque, se supone, lo respaldaba un gringo y no cualquier latino ni serrano, un charlatán de esos, sin garantía de competencia técnica ni un mínimo de seguridad en el cumplimiento de proyectos. Otra gente, por el contrario, desconfiaba que un gringo, recién aclimatado, supiera y entendiera lo suficiente como para hacer un documental que no terminara, contra su buena intención, distorsionando la realidad peruana. En estos días en que los contratiempos económicos, técnicos y de equipo en la filmación, montaje y edición han quedado atrás, ya en momentos de plena distribución de la película en su versión final, la gente asume que el director y productor es peruano y si, por alguna razón, se entera de que no se trata de un peruano se pregunta cómo un gringo con esa cara de asustado pudo haber hecho una película tan peruana como esta.

Mitchell Teplitsky no es un caso aislado de conversión andina. Sin ir muy lejos en el tiempo, el Perú del siglo XIX tiene una lista larga de conversos. Antonio Raimondi, tal vez el más admirable y admirado de todos ellos, llegó al Perú en 1850, a los 24 años de edad, para morir después de haber culminado una labor científica e intensa de 40 años, en 1890, y nunca volver a su tierra milanesa ni a su patria italiana. Durante esos años, se casó con una huaracina, tuvo hijos, recorrió quién sabe cómo 2250 leguas de territorio peruano y hasta contrajo la verruga. Dejó a su muerte una obra inmensa publicada y un legado invalorable en colección de materiales. El museo que a nombre suyo se creó después, el monumento

Raimondi erigido en la Plaza Italia de Lima, la Estela Raimondi que él mismo descubriera en Chavín y la provincia que lleva su nombre en Ancash, cuya capital es Llamellín, honran su nombre, su imagen y su trabajo.<sup>6</sup>

Pero, el ejemplo más cercano a Mitchell se encuentra en Xavier Albó. Catalán de nacimiento, de nacionalidad española; jesuita, lingüista y antropólogo de profesión, Albó llegó a Bolivia en 1952, se quedó y se nacionalizó. No hay un boliviano como Albó. Nadie se imagina la experiencia que significa vivir con Albó y su comunidad a orillas del Lago Titicaca. En apenas una semana te devuelve la esperanza. Nunca antes se había visto una hermandad tan estrecha entre blancos, indios y mestizos, bajo una sola bandera: la comunidad. Transportado por la fuerza de sus rituales, es posible sentirse más cerca del sol, la tierra y el lago. A diferencia de muchos bolivianos, encasillados a vivir ya sea como indio, mestizo, blanco o intelectual pequeño burgués, Albó vive todas las formas de vida que le ofrece ese país tan diverso a un jesuita, intelectual exiliado de la España franquista, defensor de los pobres, militante de la Teología de Liberación Andina y fundador del Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA). Su perspectiva para examinar cualquier asunto relacionado con el universo andino es, por tanto, original, distinta y, a veces, hasta fundacional. Cuando en la década de los ochenta del siglo pasado se debatía la adopción de un alfabeto, en medio de una guerra lingüística entre la propuesta de tres contra cinco vocales, para la supuesta escritura del quechua, se le ocurrió a Albó pasar un papelito a cada participante en el debate y pedirles a todos que escribieran algunas palabras sueltas que él les dictaba en quechua. El resultado del dictado fue una sorpresa. El número de variantes en la representación gráfica de cada palabra escrita era casi igual al número de participantes. Algunos de los que proponían la escritura solo con tres vocales usaron cinco y tres, los otros que proponían nada menos que cinco.<sup>7</sup> A todos los que con ferviente pasión buscábamos la lealtad de la escritura al quechua, se nos había olvidado que la escritura de una lengua no era un problema de elección de un perfecto alfabeto, sino que consistía en la implementación de una política educativa consistente. Aunque nada tiene que ver con la escritura del quechua, el documental de Mitchell responde a una perspectiva similar a la de Albó. Visión de otro converso, fuera de la óptica de un peruano o un andino, su originalidad

---

6 El escueto libro de Bustos Chávez (1962) es útil para seguir la obra y el itinerario de los viajes de Antonio Raimondi.

7 La anécdota completa de esta experiencia está contada con todos los detalles por el mismo Albó (1987: 463).

radica en haber cambiado el rumbo, la dirección de la interacción entre el mundo andino y las metrópolis. Ya no se trata de traer como José María Arguedas se imaginaba, con todo lo que tenía de intuitivo, uno de esos barcos modernos que observó en el Rin al viajar a Berlín en 1960 y anclarlo en medio del gran Pachachaca para ver cómo reaccionarían los indios.<sup>8</sup> A pesar de su entusiasta apoyo en esos años a la andinización de Lima, él no podía imaginar que pronto esa invasión iba a llegar tan lejos. De esto es lo que se trata en el trabajo de Mitchell, de irradiar la imagen de Llamellín y el Perú a las metrópolis, difundirla usando la tecnología moderna y también el inglés.

#### 4. LA OTRA SOY ANDINA DETRÁS DE LAS CÁMARAS

Como documental sobre la identidad y el folklore peruanos en migración, *Soy andina* cumple con su cometido. Cualquier espectador, bien versado o simplemente interesado en representaciones artísticas y culturales andinas, se encontrará con un material valioso y de primera mano. Aparte del documental en sí, el archivo adicional también ofrece reveladores documentos en el campo de la etnohistoria: una versión de la representación del encuentro entre Atahualpa y Pizarro, por ejemplo. El añadido de este archivo en el documental es un acierto que ha mejorado de manera sustancial las versiones anteriores que se proyectaron. Hay un sinnúmero de modificaciones que han resultado en grandes logros en el montaje y la edición final. Sin embargo, en comparación con la versión del 2007, se nota que la proliferación de correos electrónicos perturba un poco la secuencia de escenas en la estructura y que la eliminación de pasajes claves en la vida de Nérida, en Lima, le quita fuerza al impacto logrado con el tema de la migración. Con todo, al margen de esos detalles menores y sin tanta importancia, el balance general sigue siendo un éxito.

A manera de advertencia, al menos para espectadores no especializados en el área andina ni en el tema de la migración, vale la pena mencionar que el documental se enfoca única y exclusivamente en un aspecto: el artístico y cultural. En Lima como en Nueva York, hay otra Soy Andina migrante que se esconde detrás de las cámaras o que anda ocultándose en medio de los bailes y las fiestas. El ritmo y la melodía de esa otra Soy Andina denuncian una realidad trágica, dolorosa. Una muestra patética de tal situación es la servidumbre doméstica, el trabajo ambulante informal y la desocupación, propios de una ciudad como Lima, que recibe de distintos sitios de la sierra grandes contingentes de mujeres jóvenes,

---

8 José María Arguedas reflexiona sobre el tema en la entrevista que le hizo Sara Castro-Klarén (1975).

cuyo acceso a los engranajes de la sociedad capitalina y cuyo poder de sobrevivencia se ven amenazados por limitaciones de toda índole. Pero éstas son las mujeres andinas que no hace mucho solían llenar estadios, plazas y coliseos buscando a sus paisanos, conocidos y artistas de sus pueblos con quienes confundirse en uno solo, hablar en su lengua, cantar, bailar, llorar y, a ser posible, acortar la distancia cobijándose en la memoria.

La otra Soy Andina, la que vive escabulléndose dentro de los laberintos de la ciudad de Nueva York, podría ser nada menos que una indocumentada. La mujer desgarrada que aún, después de haber sobrevivido lo peor, no puede regresar a su pueblo natal, ni siquiera para enterrar a sus muertos ni, mucho menos, para celebrar fiestas patronales. Tal vez, algún día, las cámaras indiscretas de Mitchell la sorprendan por allí, escurriéndose entre la muchedumbre y la acompañen en otra aventura de buscar nuevas huellas y rutas hacia la oculta morada del abuelo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBÓ, Xavier

- 1987 «Problemática lingüística y metalingüística de un alfabeto quechua: una reciente experiencia boliviana». *Allpanchis* 19 (29-30), pp. 461-467. Cusco.

ARGUEDAS, José María

- 1984 «Razón de ser del indigenismo». En ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 1983 *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Obras completas*. Lima: Editorial Horizonte.
- 1962 *Rasu Ñiti*. Lima: Ícaro.

CARPENTIER, Alejo

- 2001 «El viaje a la semilla». En *Varona-Lacey. Contemporary Latin American Literature*. Nueva York: McGraw-Hill, pp. 96-107.

CASTRO-KLARÉN, Sara

- 1975 «Testimonio de José María Arguedas, sobre preguntas de Sara Castro-Klarén». *Hispanamérica* 4 (10), pp. 45-54. Takoma Park.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

- 1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Paidós.

MATOS MAR, José

- 1986 *Desborde popular y crisis del estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

MELIS, Antonio

- 1996 «Las muertes de José María Arguedas». En MILLONES, Luis y Moises LEMLIJ (eds.). *Al final del camino*. Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos (SIDEA).

BUSTOS CHÁVEZ, Cristóbal

1962 *La vida y la obra del sabio Antonio Raimondi Dell'aqua*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

ROSALDO, Renato

1989 *Culture and truth: The remaking of social analysis*. Boston: Beacon Press.

TEPLITSKY, Mitchell

2008 *Soy andina/I am Andean* [videorecording], produced and directed by Mitchell Teplitsky. New York: Lucuma Films.

2007 «Screening of *Soy andina* at La Peña in Berkeley (San Francisco)», 24 October. Disponible en <[www.soyandina.com](http://www.soyandina.com)>. Consulta hecha en 20/01/2009.



# *Senso*, de L. Visconti

Carlos Gatti Murriel

## Resumen

El autor comenta la película *Senso*, de Luchino Visconti, a la cual señala como una exaltación melodramática de la sensorialidad en sus diversos matices estéticos. Para el autor, en la película, el amor que se despierta a partir de la información que ingresa por los sentidos y genera pasión lleva a perder el sentido y se convierte en causa trágica de muerte. Así, eros conduce al triunfo de thánatos, lo cual es, de algún modo, un contrasentido o un sinsentido.

**Palabras clave:** *Senso*, Luchino Visconti, sentidos, amor, muerte, eros

## Abstract

The author talks on Luchino Visconti's *Senso* film as a melodramatic exaltation of sensory in different aesthetic ways. For him, love that wakes from sensorial information and creates passion ends in a lost of consciousness and become a tragic death cause. So, eros leads to thanatos' triumph wich is a contradiction.

**Key words:** *Senso*, Luchino Visconti, senses, love, death, eros

«Melodrama», «Visconti» y «*Senso*» son tres palabras de las que creo que conviene partir para disponernos a entrar en el mundo unitario y, en algún sentido, circular (redondo) de esta obra.

La primera de esas palabras, «melodrama», está referida a un género artístico que concentra gran poder de conmoción; la segunda, «Visconti», designa a un artista, un técnico, poseedor de una sabiduría capaz de revelar con maestría las profundidades del alma humana; la tercera, «*Senso*», nombra a una obra, una película, en la que el tema es el amor vivido trágicamente. Melodrama a lo Visconti (el reflejo de Visconti en el melodrama) y Visconti a lo melodramático (el reflejo del melodrama en Visconti) dan origen a *Senso*, producto, obra de arte cargada de visiones y experiencias especulares, y de reflejos, en la que los caminos del amor (el *eros*) conducen a la muerte (*thánatos*). En esta obra, lo estético (sensorialidad y

belleza) no lleva hacia lo ético (el bien), sino soporta a una serie de traiciones individuales y colectivas, personales y políticas, microhistóricas y macrohistóricas, todas ellas superpuestas.

Para desbrozar el terreno, me permitiré plantear algunas reflexiones sobre aquello a lo que remiten los tres términos anunciados: «melodrama», «Visconti», «*Senso*».

*Melodrama* es un término plurisignificativo, equívoco, que ha ido adquiriendo matices significativos variados con el transcurso del tiempo. Como ya saben, etimológicamente la palabra está formada con dos raíces griegas: μέλος (*mélos*), ‘canto con acompañamiento musical’, y δράμα (*dráma*), ‘drama’, ‘tragedia’, ‘suceso trágico’. Según señala Michel Brenet en su *Diccionario de la Música*, el melodrama es «género de espectáculo que consiste en un monólogo accionado y hablado, sostenido por la música discreta de una orquesta» (1976: 317). Menciona como primer modelo de melodrama, en esa acepción, al *Pigmalión* (1762) de Jean Jacques Rousseau, obra cuya partitura, salvo dos fragmentos que pertenecían al propio Rousseau, era obra de Horacio Coignet. El mismo Brenet anota también que «algunas de las primeras óperas italianas habían sido llamadas melodramma per música» (1976: 317). Y después destaca que «en nuestros días, el melodrama es un drama popular, del que ha desaparecido la música casi enteramente» (1976: 317). Brenet registra otras acepciones de la palabra. Así dice: «2- Breve obra instrumental que se toca en el teatro durante una escena hablada. 3- Vulgarmente se denomina melodrama al drama de acción complicada y espeluznante con escenas jocosas, destinado a despertar curiosidad y emoción en público de bajo nivel cultural» (1976: 317).

Si repasamos el DRAE, vigésima segunda edición (2001), también nos topamos con diversas acepciones que paso a enumerar.

- 1-Obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos.
- 2- ópera (obra teatral cuyo texto se canta con acompañamiento de orquesta).
- 3- Letra de esta obra.
- 4-Drama que se representa acompañado de música instrumental en varios de sus pasajes.
- 5- coloq. Narración o suceso en que abundan las emociones lacrimosas.

En las acepciones segunda y cuarta registradas en el DRAE para la palabra «melodrama» se conserva la referencia a la música; es decir, en ellas queda la presencia de lo

anunciado por la raíz *mélos*. En cambio, en las acepciones impares no se pone el énfasis en lo aludido en la primera parte de la palabra, *mélos*, sino en la segunda, *dráma*.

Si bien la música ha estado (o estuvo) asociada al género, ya no lo está necesariamente. Tal vez la palabra haya ido desplazando su significado mediante un mecanismo basado en el principio de la causalidad. Si la música era causa de efectos anímicos profundos en el espectador, el significado primero del término «melodrama» se pudo haber establecido teniendo en cuenta a tal causa. Luego el significado del término pudo haber pasado a aludir o a centrarse en la referencia a los efectos emocionales y ya no a lo que los causaba. Es normal que la música se asocie a lo emocional e incluso que afecte y modifique las emociones; pero cabe señalar que no solo la música puede lograrlo: hay otros medios. En el caso de la película *Senso*, podríamos notar que diversas acepciones de la palabra se superponen y funcionan efectivamente. De hecho, es una obra cinematográfica en la que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos; es un drama que se representa acompañado de música instrumental generadora de climas intensos, y capaz de comentar efectivamente las situaciones por las que atraviesan los personajes. La obra se presenta con la teatralidad de una ópera, más aún, es el relato de una historia que empieza en una función de ópera y que convierte al melodrama operístico de *El Trovador* de Verdi, la obra que se representa en el fastuoso teatro de La Fenice de Venecia, en el modelo de un melodrama trasladado a la vida de los asistentes a dicho espectáculo: la vida es espejo del teatro y el teatro musical es espejo de la vida.

Es interesante resaltar cómo al principio de la película la cámara se dirige horizontalmente a lo que está aconteciendo en el escenario del teatro. Mientras se presentan los créditos de la película asistimos al final del acto tercero de *El Trovador*, ópera de Giuseppe Verdi inspirada en un drama del mismo título, obra de Antonio García Gutiérrez. En el escenario, mientras se oye la música delicada del órgano de una capilla vecina, Manrico habla a su amada Leonora de un amor sublime.

Él dice:

*L'onda de' suoni mistici*  
*Pura discende al cor!*  
*Vieni; ci schiude il tempio*  
*Gioie di casto amor.*

*¡La onda de los sonidos místicos  
Pura desciende al corazón!  
Ven; nos abre el templo  
Júbilos de casto amor.*

Este clima idílico es interrumpido por la aparición de Ruiz, quien informa a Manrico que han tomado prisionera a la gitana y que ya han encendido la pira para quemarla. Manrico se altera y revela a Leonora que es hijo de la gitana. Conmovido por la situación entona la famosa aria «Di quella pira». Ahora vemos la escena desde arriba, en una toma en picada. Manrico ha avanzado a la parte delantera del escenario y dirige su canto airado y rebelde hacia el público.

*Era ya hijo antes de amarte,  
No puede frenarme tu martirio.*

Son palabras que aluden a la amada Leonora y que anuncian un cambio dramático respecto a las dulces expresiones de amor pronunciadas poco antes. Hay que postergar a la novia por acudir en auxilio de la madre:

*¡Madre infeliz, corro a salvarte,  
O contigo por lo menos corro a morir!*

Como consecuencia de todo ello, los compañeros de Manrico se sienten incitados a la acción y cantan con él lo siguiente:

*¡A las armas!, ¡a las armas! Henos prestos  
a empuñar contigo, contigo a morir.*

Esta escena operística surte un efecto especial en los espectadores del teatro, a los cuales vemos con la cámara desde el escenario horizontalmente y verticalmente (en contrapicada). La madre prisionera por la cual buena parte de los asistentes al teatro siente

que debe empuñar las armas contra el opresor es Italia. En 1866, en la época del *Risorgimento*, de la unificación de Italia, Venecia y su región aún formaban parte del Imperio Austro-húngaro, y los patriotas venecianos conspiraban y luchaban por su incorporación al reino de Italia y su liberación del dominio extranjero. Pero volvamos al teatro de La Fenice. Acabado el tercer acto de la ópera *El Trovador* con la brillante aria mencionada, desde la galería alta del teatro se lanzan octavillas, papeles rojos, blancos y verdes, y ramilletes de flores con esos colores de la bandera italiana, y se escuchan gritos de apoyo a la liberación de Venecia. El episodio de la ópera ha generado un efecto de rebote: del escenario de la ficción se ha proyectado el drama, o la conciencia del drama, hacia los espectadores, hacia la vida real de la historia, de la historia nacional italiana.

En el marco de este incidente, una veneciana patriota, movida por razones pragmáticas y altruistas, busca conversar con un oficial austriaco a fin de evitar una situación difícil para la causa de la integración de Venecia al nuevo reino de Italia; pero, con ello, abre la puerta a una tragedia que no podía prever: termina enamorada del militar austriaco y traicionando a la causa nacional. Así surge un melodrama que refleja en alguna medida, en el terreno de la pequeña historia personal, la situación que en la citada ópera de Verdi se creará entre Leonora y el Conde de Luna, aunque en tal obra la heroína no se enamora del Conde enemigo, sino que ella lo usa con engaños y luego se suicida por no traicionar a su amor y su ideal. De este modo, entre unos asistentes a la representación teatral del melodrama verdiano nace una situación vital de carácter melodramático trágico.

*El Trovador*, la ópera de Verdi, compositor italiano, caracteriza a la parte inicial de la película, en la que Visconti presenta al heroísmo romántico movido por ideales que pueden llevar a la renuncia y hasta la muerte por un fin noble. Al respecto, cabe destacar que Verdi fue una figura emblemática de la unificación de Italia. Lo fue tanto, que su apellido era usado como acrónimo asociado a la propaganda de la causa del nuevo reino que aspiraba a unir a todos los italianos. Las letras del apellido de Verdi se escribían en las paredes de las ciudades porque eran las iniciales de la frase «Vittorio Emmanuele Re d' Italia». En efecto, la monarquía que aspiraba a construir la unidad de Italia tenía como cabeza al rey Víctor Manuel II.

El melodrama de la condesa Livia Serpieri, patriota italiana que traiciona a su causa por la pasión que le suscita el teniente Franz Mahler, lleva como comentario musical a pasajes de la séptima sinfonía del compositor austriaco Anton Bruckner, autor de sinfonías que encarnaba el espíritu musical germano. En cuanto la condesa Serpieri cae en las garras del

cínico teniente Mahler, el italiano Verdi queda atrás, y la música germánica e instrumental es la encargada de perfilar las profundidades de la psique humana y de comentar la tragedia del alma en proceso de desmoronamiento. Bruckner puede ser considerado un compositor epigonal del sinfonismo romántico y uno de los músicos asociados al crepúsculo del Imperio Austro-húngaro. Si en la ópera de Verdi puesta en el escenario era necesario que Manrico se separase de la amada para ir en defensa de la madre, liberarla o morir por ella, en los palcos del teatro, una hija fervorosa de la madre Italia inicia una vinculación amorosa con uno de los dominadores y abandona la causa de la lucha por la libertad de su patria, incluso traicionando a sus compañeros de ideales, los cuales tienen su representante más visible en el marqués Roberto Ussoni, primo de la condesa Livia Serpieri. Si Ussoni es el fiel a la causa, el héroe romántico dispuesto a morir por rescatar a la madre Italia como Manrico del *Trovador*, la Serpieri es la traidora que antepone la sensorialidad de un amor no casto a los ideales nacionales y a la fidelidad conyugal. Ganada por la pasión, su historia de decadencia moral es comentada por la música del austriaco Bruckner.

Con el desarrollo de la acción se ve cómo la aristocrática condesa Serpieri vaga por las callejuelas oscuras de la decadente Venecia, cómo pierde su condición de superioridad social y pasa a convertirse simplemente en Livia para el militar austriaco. A partir de entonces, y luego de un breve período de encuentros apasionados, Livia, ya muy enamorada, descubre que Franz no corresponde a su amor con la misma intensidad con la que ella lo vive, lo que la destruye moralmente y la rebaja a una condición humillante en la que cobra plena conciencia de la pérdida del pudor. Pero no solo ella desciende. También Franz Mahler sufre una degradación moral. Ante la inminencia de la guerra entre los austriacos y las fuerzas del nuevo reino de Italia, aliado a Prusia, rival de Austria, él traiciona a su propia patria y soborna a unos médicos a fin de que lo declaren inapto por razones de enfermedad. Para ello vuelve a buscar a Livia, a la cual convence para que le consiga el dinero necesario para concretar el soborno. Ella le entrega las joyas y monedas que su primo Ussoni le había dado en custodia para financiar la campaña de los patriotas italianos. De este modo, si Livia ha traicionado a su patria, Franz también traiciona a la suya, a Austria; pero luego de aprovecharse de Livia, también a ella la traiciona. Ante ello, la mujer, ofendida y rebajada a niveles abyectos, traiciona al amante mediante una denuncia ante sus jefes militares. La película concluye con el fusilamiento de Franz Mahler, acontecimiento que es encuadrado por la cámara verticalmente en picada, como en aquella escena de los comienzos de la película cuando desde lo alto se ve el melodrama del *Trovador* en el momento en que

Manrico entona el aria «Di quella pira» con la que se define su compromiso guerrero e incita a tomar las armas.

¿Cómo y por qué se conocieron Livia y Franz? En la revuelta producida en el teatro al final del tercer acto de la representación del *Trovatore*, el teniente Franz Mahler, presente en la platea del teatro, pronuncia palabras de desprecio por el patriotismo de los italianos. A ello responde el primo de Livia, el aristócrata veneciano Roberto Ussoni, quien desafía a duelo a Mahler ante la mirada de quienes ocupan la platea y los palcos inmediatos, donde se encuentran las autoridades militares austriacas asentadas en Venecia. El marido de Livia está con ella en el palco del jefe militar austriaco. Si bien Livia es una patriota, su marido, un noble italiano que hace su aparición hablando en alemán, se siente un súbdito del Imperio Austriaco. Él trata de excusar lo sucedido y pretende dejar en claro que Ussoni es un pariente lejano y poco allegado a su casa. En cambio, Livia, que está preocupada por la suerte del primo y por la causa nacional italiana, busca el modo de ayudar al pariente. Pide conversar con el teniente Mahler a fin de evitar el duelo, y el jefe militar hace llamar al teniente a su palco. Livia se quita el velo. Luego, se mira en un espejo y en este se refleja el telón que sube para dar inicio al cuarto acto del *Trovador*, el melodrama que se representa en el escenario. Noche oscurísima, una alta torre donde se encuentra prisionero Manrico, el que había intentado rescatar a su madre. Leonora, la amada de Manrico, intenta obtener gracia del Conde de Luna y le promete entregarse carnalmente a él a cambio de la libertad de Manrico y su madre. Al melodrama de Verdi se superpone ahora el de la vida real. El encuentro entre Livia y Franz se produce en el palco. En el fondo, entre ellos, en el encuadre cinematográfico, aparece la figura de Leonora, el personaje de la ópera, que marca la superposición de los dos melodramas.

Curiosamente, Livia, en conversación con el teniente Franz Mahler, sostiene poco después: «*Si, a me piace l'opera, non mi piace quando si svolge fuori scena né che ci si possa comportare come un'eroe da melodramma senza pensare alle conseguenze gravi di un gesto impulsivo...*». Con tales palabras, ella está tratando de impedir el duelo entre el patriota Ussoni y el teniente Mahler, consecuencia grave de gestos impulsivos; sin embargo, con este diálogo buscado por ella ha iniciado su propia tragedia y la de Mahler.

Luego Livia pregunta: «¿Puedo hablar francamente?»; y Franz responde: «Ciertamente, es la única manera que yo aprecio». El diálogo franco sobre el duelo se suscita cuando Leonora, personaje del *Trovador* aparece encuadrada detrás de los futuros amantes.

Leonora encarna al personaje que engañará al Conde de Luna con la promesa de la entrega sexual a cambio de la libertad del amado y de la madre de él.

Después de intentar que Mahler desista del duelo, Livia se retira del teatro; pero ya lleva en sí la semilla de su propio melodrama. En verdad, tratar del duelo era inútil porque, como se descubrirá después, Mahler ya había actuado para que Ussoni, el noble que lo había retado, fuera desterrado: el poder del extranjero había hecho valer su fuerza.

## Visconti

La segunda palabra de nuestra exposición es *Visconti*, el apellido del director de cine italiano que entre 1942 y 1976 creó películas notables basadas, en muchos casos en textos literarios como *Los Malavoglia* (de Giovanni Verga), *Senso* (de Camillo Boito), *Las noche blancas* (de F. Dostoiewski), *El Gattopardo* (de Tomassi di Lampedusa), *El Extranjero* (de A. Camus), *Muerte en Venecia* (de T. Mann), *El Inocente* (de G. D'Annunzio).

Luchino Visconti nació en Milán en 1906 y murió en Roma en 1976. A lo largo de 70 años disfrutó de las ventajas de una posición social alta y de una formación cultural riquísima que aflora en todas sus obras. Fue gran conocedor de música (interpretaba el violonchelo), de ópera, de teatro, de literatura, de artes plásticas y de cine. En todas sus obras cinematográficas se puede observar la maestría con la que combina las artes y elabora mundos cargados de riqueza estética y de sutilezas que envuelven al espectador en un nimbo poético inagotable y de gran potencia sugeridora.

Después de haber sido asistente de dirección de Jean Renoir, en sus inicios como director, cultivó el neorealismo. *La terra trema* incluso fue filmada en lengua siciliana con pescadores de la localidad de Acitrezza para lograr una mayor aproximación al mundo popular de los pobres de la isla de Sicilia.

A partir de *Senso*, primera película que filmó en color, en 1954, abrió una tendencia esteticista centrada en su interés por presentar la decadencia del mundo aristocrático al cual él pertenecía por origen familiar. *El Gatopardo* y *Ludwig* son películas que, como *Senso*, tratan de episodios históricos relativos a la pérdida del sentido y la decadencia de los viejos ideales aristocráticos.

En *Senso*, Visconti presenta una relectura crítica del *Risorgimento*, el proceso de unificación italiana; pero también presenta el ocaso del viejo Imperio Austro-húngaro. En efecto, hacia el final de la película el teniente Mahler comenta que si bien los austriacos

han ganado a los italianos en la batalla de Custoza, sabe que Austria perderá la guerra y el viejo orden será reemplazado por un nuevo mundo que surgirá. En ese contexto de miedo y de pérdida de sentido de un mundo centrado en el gozo del presente (mentalidad estética), el teniente Mahler se hace desertor y traiciona a su patria. Ante la inminencia del fin, Visconti, como sucede con el crepúsculo o el otoño, exagera los sentidos con la riqueza de sus matices sensoriales. Como el cisne canta solo antes de morir, así Visconti se entrega al culto de la belleza movido por la conciencia de la proximidad de la muerte. El teniente Mahler solo creía en el gozo del presente y en la contemplación de su figura reflejada en el espejo, en una actitud narcisista e inmediateista propia de quien no está bien dispuesto para el verdadero amor ni para el compromiso con una causa; es decir, estaba ganado por la mentalidad estética y era ajeno a la mentalidad ética.

Si bien Visconti era un aristócrata por su origen familiar, su formación y sus gustos, él en un momento de su vida abrazó la ideología marxista. Sus películas son testimonio de esta paradójica combinación.

Se ha dicho que poco antes de dedicarse a filmar la película *Senso*, Visconti estaba preparando el montaje de la ópera *El Trovador* para presentarla en Florencia, pero lo vetaron por sus ideas políticas. También se comentó que *Senso* no ganó el premio del Festival de Venecia porque Visconti, con su visión decadente y crítica, había dañado de algún modo la imagen ideal del proceso del *Risorgimento* y la unificación de Italia.

## **Senso**

La tercera palabra sobre la cual quisiera reflexionar corresponde al título de la película *Senso*. Este es un término plurisignificativo y muy sugerente. Visconti lo tomó del nombre de la novela en la que se inspiró. En efecto, *Senso* es la última novela (relato corto) que integra la segunda colección de *Storielle vane*, aparecida en 1883, obra de Camillo Boito, hermano de Arrigo Boito, el libretista de las últimas operas de Verdi y compositor de ópera.

En *Senso*, de Camillo Boito, el relato se plantea a partir del diario de la protagonista, la cual, a los 39 años de edad (al borde de concluir la cuarta década), se cuenta a sí misma la relación que a los 22 años había mantenido con un teniente austriaco, del cual entonces se había enamorado. La pasión la había llevado al adulterio, luego a la desesperación y, finalmente, a la humillación, cuando descubrió que su amante, Remigio, solo estaba

interesado en conseguir de ella el dinero para desertar. Traicionada y ultrajada, Livia denuncia al teniente a las autoridades austriacas, las cuales lo condenan a muerte junto al médico que, por dinero, lo había declarado inapto para el servicio.

Pienso que Visconti ha recogido el carácter de diario que Boito ha dado a su narración mediante el recurso de la voz en *off* de Livia. Nótese en la película, por ejemplo, el momento en que ella sale de la sala del teatro La Fenice a buscar a su primo, el marqués Ussoni.

En Boito, Livia se siente una filósofa movida por el deseo de conocerse a sí misma. Por eso recurre al diario, la memoria, el autoanálisis. En su diario recuerda al amante austriaco como una mezcla de Adonis y Hércules, bello y vigoroso, pero vil. En sus páginas, abundan las descripciones pictóricas, y una sensorialidad intensa, muy bien recogida por Visconti en la película. Ella cuenta cómo a los 22 años se casa y va de viaje de bodas a Venecia, ciudad que le hablaba más a los sentidos (*sensi*) que al alma: el esmeralda de las aguas de la laguna, los crepúsculos dorados, el negro de las góndolas, las callejuelas oscuras.

Si bien el argumento de la película de Visconti se aparta de la novela en diversos detalles, el cineasta ha sabido aprovechar lo mejor del relato de Boito y desarrollarlo con la solvencia de un artista inteligente y sensible.

Entre otros aspectos de la novela que pueden haber influido en la película de Visconti, podrían mencionarse el sensorialismo de Livia y del amante, que da título tanto al relato de Boito como a la película, y algunas frases concretas que debieron de atraer especialmente la atención del director. Hay un pasaje en la novela en el que la protagonista menciona que no encuentra otra confortación, o consuelo, que su espejo. En la película la presencia de los espejos es permanente, y no solo como elemento formal de la decoración de interiores. Ellos sirven para la construcción de la narración, para superponer acciones y para presentar el carácter de reflejo que se suscita entre lo que sucede en el escenario y lo que pasa en la vida. En ellos se retratan los personajes. En ellos los personajes pueden observar lo que sucede detrás, y con ellos también el espectador de la película puede percibir espacios más amplios, acontecimientos periféricos y reflejos que lo involucran. Así, arte y vida se corresponden y se reproducen una en otra. Un detalle de la película que merece destacarse, a propósito de lo mencionado, está relacionado con el fragmento de espejo que Mahler encuentra en una plaza de Venecia, el cual sirve para poner en evidencia a la personalidad narcisista de ese personaje.

En otro momento del relato de Boito, Livia habla de la inconstancia de los hombres y la falta de solidez de las pasiones pues se ha enterado por la criada de que un joven abogado, que la asediaba y le juraba amor eterno, ha decidido casarse. Estas son las palabras que Livia pone en boca de ese joven y que en alguna oportunidad él había dicho: «Condesa Livia, muero, me mato; su imagen desaparecerá de mi pecho con la última gota de mi sangre; píseme como a un esclavo, pero permítame adorarla como a una diosa». Ella añade: «Frasas de melodrama. Pocos meses, y todo se desvanece. Amor, furor, juramentos, lágrimas, sollozos, ¡no queda nada! Asquerosa naturaleza humana».

Con su película, Visconti elevó lo que anuncian estas palabras a niveles de gran altura dramática. Deseo destacar cómo el carácter melodramático de la ópera y el lujo del teatro veneciano de La Fenice, con que empieza la película, se traslada a los escenarios de la vida real donde se interpreta, como reflejado en el espejo, un nuevo melodrama. Y esos escenarios están recargados de objetos de arte y espejos (reparemos en la villa Aldeno ubicada en el campo, donde se refugian Livia y su familia desde el momento en que está por empezar la guerra, o fijémonos en el departamento que ocupa el desertor Mahler en la ciudad de Verona). El carácter melodramático del que expresamente habla el diario de la Livia de Boito está acentuado por el modo de comportarse de los personajes de la versión de Visconti, quienes más parecen estar sobre un escenario teatral que en la vida cotidiana.

Un rasgo que considero muy sugerente y que aparece en varios momentos de la película es el modo de desplazarse de Livia por corredores o callejuelas. Podemos verla buscando apoyo en las paredes o los muros, a modo de evidencia del descentramiento en el que ha caído y de la debilidad que le ha generado la pérdida de rumbo por el abandono de los ideales y la entrega a una pasión descontrolada.

Otro rasgo de esa vida convertida en realidad teatral podría percibirse en la presencia de espectadores reales (como la mucama, Laura, que husmea en la vida de su patrona, la mujer que alquila la habitación usada por los amantes para sus encuentros, los compañeros de milicia de Franz que son testigos de las visitas de Livia y de sus búsquedas del amante esquivo) o también de espectadores ficticios (como las figuras pintadas en las paredes de la villa Aldeno, o las representadas en los cuadros colgados en las paredes). También cabe destacar cómo Franz Mahler parece buscar la mirada de los que espectamos su hipócrita actuación cuando, recostado sobre el regazo de Livia, pronuncia palabras de amor; pero está más interesado en recoger del suelo y llevarse las monedas y las joyas caídas del cofre

que Livia había recibido en custodia y que debían servir para financiar la causa patriótica italiana.

Volvamos al carácter plurisignificativo del nombre de la película. La palabra *sensò* proviene del latín *sensum*, forma derivada de *sentire* ‘percibir’. En castellano la palabra italiana *sensò* equivale a ‘sentido’. Tanto en la palabra italiana, como en la correspondiente castellana, se da una polivalencia de significado. *Sensò* puede entenderse con valor asociado a la sensualidad, a los impulsos ligados al instinto; a la percepción de estímulos externos, o internos; a la actividad sensorial asociada a la vida; a la sensibilidad; al significado en tanto valor semántico; a la dirección que toma alguien o algo; a la razón de ser y la finalidad de algo.

En la película, Livia y su amante son personas en proceso de entrega (ella) o ya ganadas (él) por la sensorialidad. Franz Mahler muestra esa condición desde que llega al palco y mira descaradamente el pecho de la condesa que lo ha hecho llamar a fin de interceder para evitar el duelo entre el teniente y su primo Roberto Ussoni. La condesa se percató de la mirada y se cubre el pecho con el velo y, luego de haber dicho lo que tenía que decir, alega un malestar y se retira del teatro cuando se está representando el cuarto acto del *Trovador*. En ese momento quien sale de La Fenice aún es una mujer comprometida con un ideal, una patriota italiana dispuesta a apoyar la causa política de la unificación. Su vida tiene una razón de ser, una dirección: encierra sentido (*sensò*). Es una mujer que piensa en el futuro, con mentalidad ética, según el criterio de Kierkegaard. Es una mujer con visión emprendedora, a pesar de estar casada con un italiano atado al poder austriaco, lo que podía asegurar a ella una vida cómoda y mantenerla en una actitud conservadora. Como Dido en la *Eneida*, Livia trabaja en la construcción de una empresa política: tiene una misión que implica a otros. Pero, como sucedió a la reina Dido con el extranjero Eneas, la figura de Mahler la ha inquietado y en ella se empiezan a encender los fuegos del amor. El encuentro casual con Mahler en las calles de Venecia, días después del episodio del teatro, inflama a la pasión. Así, Livia se va desviando de su misión y de la acción que le correspondía como patriota comprometida y consecuente. El yo ideal de Livia, vinculado con su compromiso patriótico, es vencido por las pulsiones de la sensualidad, por el «ello». La acción cede paso a la pasión y la empresa de construcción de la patria (Cartago en el caso de Dido; Italia en el de Livia) queda olvidada.

En la *Eneida* se dice que el pudor había mantenido a la reina Dido fiel a la memoria de su difunto marido Siqueo; pero con la llegada de Eneas a las playas de Cartago y como

consecuencia de los consejos de Ana, hermana de Dido, en esta reina cesó la voz del pudor, se entregó al extranjero y abandonó la construcción de su ciudad, su empresa política. De igual modo, Livia, fiel hasta un momento a su casi ausente o casi difunto marido, por decirlo con imágenes que buscan destacar la distancia existente en diversos terrenos entre los cónyuges, no solo pierde su pudor, sino que lo reconoce y lo declara en la casa de campo de la localidad de Aldeno. La diferencia entre ambas mujeres reside en que después de seducida y abandonada, Dido se suicida, mientras que, después de pasar por parecida situación, Livia denuncia al amante y es él quien muere a manos de sus compatriotas y compañeros de armas.

Mahler era un sensorialista, entregado a los sentidos (*sensi*) que vivía cínicamente solo en el goce del presente (personalidad estética). Él desvió a Livia de su condición ética (orientada al futuro y la acción) y la enredó en una pasión sin futuro. Así, pues, ella desembocó en una situación trágica, infeliz, en una vida sin sentido (sin finalidad). Podríamos resumir esto en la siguiente formulación. Livia, la protagonista del melodrama, abandonó el sentido de su vida para convertirse a una vida centrada en los sentidos, la sensorialidad y el goce inmediateista de una pasión. Ella terminó viviendo un sinsentido ya que su vida perdió finalidad.

La película de Visconti es una exaltación melodramática de la sensorialidad en sus diversos matices estéticos (no olvidemos que la palabra *αἴσθησις*, de donde viene el término *estética*, encierra un valor equivalente al de *sensación*, *sensio*). En la película, el amor que se despierta a partir de la información que ingresa por los sentidos (*sensio*) y genera pasión lleva a perder el sentido (*sensio* en tanto rumbo, dirección y seso) y se convierte en causa trágica de muerte. Así, *eros* conduce al triunfo de *thánatos*, lo cual es, de algún modo, un contrasentido o un sinsentido.

Podría concluir esta exposición apelando a una sugestiva figura retórica aplicable a este melodrama: *Sensio senza sensio* (sentido sin sentido, sensorialidad sin rumbo). ¿Era esa, tal vez, la visión de Visconti respecto a la antigua aristocracia de la segunda mitad del siglo XIX que propició la unificación de Italia?

## BIBLIOGRAFÍA

BRENET, Michel

1978 *Diccionario de la música*. Barcelona: Iberia.

VISCONTI, Luchino

1954 *Senso*. Italia. 117 min.

# *Tren bala*, de Pablo Guevara

Paulo Peña Puyo

## Resumen

Esta reseña nos presenta el poemario *Tren bala*, que recoge parte de la obra inédita del poeta Pablo Guevara. Con la poesía de Guevara, sostiene el autor de este texto, somos testigos de una de las últimas obras poseedoras de una cualidad que, con el transcurrir de los años, se ha ido debilitando entre los escritores más recientes, marchitándose irremediabilmente entre tanto ego descontrolado: la preocupación del poeta por su comunidad y su entorno.

**Palabras clave:** poesía peruana, Pablo Guevara, *Tren bala*

## Abstract

This note presents *Tren bala* poems book, where we can find part of the non edited Pablos Guevara's works. With his poetry, says the author, we are witness of one lost poetic quality, weak on recent writers because an excessive ego: the concern of the poet about his community and context.

**Key words:** Peruvian poetry, Pablo Guevara, *Tren bala*

La poesía —como el arte, en general— que logre sacudirnos de nuestro letargo será la que nos salve la vida. Aunque ello, la mayoría de veces, nos lleve al desconcierto más oscuro antes que a cualquier tipo de satisfacción pasajera. Con la poesía de Pablo Guevara (1930-2006) nos hallamos ante una obra que provoca esa misma experiencia. Impacta directamente contra nosotros, gracias a su tono lacerante y corrosivo. Su actitud crítica, junto a la apabullante sinceridad que está impregnada en ella, deja a nuestra conciencia cubierta de cicatrices. Cicatrices, que tras cada lectura, toman la apariencia de dudas, sospechas y desengaños. Y es que con la poesía de Guevara somos testigos de una de las últimas obras poseedoras de una cualidad que, con el transcurrir de los años, se ha ido debilitando entre los escritores más recientes, marchitándose irremediabilmente entre tanto ego descontrolado: la preocupación del poeta por su comunidad y su entorno.

Una mirada mezquina y superficial reduciría la obra de Guevara solo a las evidentes intenciones de denuncia y cuestionamiento que incontenibles se desbordan entre sus versos. En su caso, sin embargo, aquella preocupación por los otros se ha afianzado a partir de una profunda indagación en el lenguaje. La fuerza con que abruma a su lector la obtiene del lenguaje, pues consigue que este último se convierta en un espacio inclusivo, donde confluyen los diversos registros y tonos procedentes de la vida diaria. De ese modo, en una sola operación, celebra el dinamismo de esa misma vida mientras la desgaja de manera inmisericorde, hasta lograr hallar parte de su sentido. Guevara busca superar las rígidas barreras que impiden restablecer el ideal que sostuvo a la poesía en un principio: ser otra vez la síntesis de la *comunión* y la *comunicación* entre los hombres. Y es que solo así se podrá superar el estéril aislamiento que algunos cuantos han pretendido instaurar y mantener alrededor de ella. Es la necesidad, más que el deseo, de demostrar que la poesía no es un terreno prohibido para todos los hombres, y que ella no tiene una única apariencia ni una sola dirección. Octavio Paz ya lo señalaba en *El arco y la lira*: «A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión. Y aun en este caso extremo no se rompe la relación entrañable que une al lenguaje social con el poema. El lenguaje del poeta es el de su comunidad, cualquiera que ésta sea».

Como se hizo evidente desde un principio, la poesía de Guevara tomó distancia con la del resto de sus compañeros generacionales. Hecho que derivó en que el mismo Guevara se considerara un «patito feo». Su trabajo llegó a tener como señas particulares un estilo oscilante entre lo brusco y lo confrontacional, aunque, en ocasiones, rayando lo épico. Un estilo siempre atraído por incursionar en las entrañas de la historia colectiva y personal y, especialmente, entusiasmado por combinar distintas formas discursivas en su desprecio de los moldes típicos. En una nota de 1999, aparecida en la revista sanmarquina *Escritura y Pensamiento*, Marco Martos dijo de su obra: «Pablo Guevara trabaja sus poemas bajo el supuesto de que existen vasos comunicantes, corrientes secretas, entre las distintas formas literarias, que solo muy aproximadamente podemos llamar géneros, aun cuando esa proteica masa literaria ostente todavía el pabellón de la lírica». La poesía de Guevara es desacralizada, pues se manifiesta, no desde lo más alto de un pedestal, sino frente a frente con cada individuo. El estilo de Guevara caló con más fuerza en las siguientes generaciones, ya que encontraron en él a un importante referente que funcionó como alternativa a los patrones vigentes en la tradición peruana. Podemos mencionar así, tanto a los Hora Zero,

en los setenta, como al movimiento Kloaka, en los ochenta, verdaderos seguidores de la propuesta de Pablo Guevara, en muchos de sus aspectos.

\*\*\*

Tuvo que llegar un año lúgubre, como lo fue el 2006 (negrísimo año de la poesía peruana, pues no solo fallece Pablo Guevara, sino también Jorge E. Eielson), para que la atención de la escena literaria local, alrededor de la figura de Guevara, se reanime súbitamente. Ese será el punto de partida de una infatigable labor de rescate y difusión de la obra inédita del poeta. Es así que se sacan a la luz los libros que Guevara había dejado concluidos, y tan solo esperaban su ingreso a la imprenta; además de un conjunto de manuscritos que permanecían en total incertidumbre hasta que se diera su corrección definitiva. Su obra ingresa a un período donde una inusitada vitalidad se apodera de ella. Gracias a esa labor se publican: *Hospital* (San Marcos, 2006), *Hacia el final* (San Marcos, 2007) y *Mentadas de madre* (Ediciones del Vicerrectorado de Investigación UNMSM, 2007). Además, se logra editar un volumen en homenaje a Guevara, el cual tiene como compiladora a Gladys Flores: *Totalidad e infinito* (San Marcos, 2007).

Llama la atención la celeridad —atípica, si se sigue los parámetros del medio literario local, donde la publicación suele darse de forma más espaciada— con la que se presentaron estos poemarios póstumos. Más aún, si también consideramos la trayectoria del mismo Guevara, que entre sus libros *Hotel del Cuzco* (1971), el que concentra su peculiar estilo, influenciado por lo que fue llamado el «británico modo», y *La colisión. Ópera marítima en cinco actos* (1999), merecedor del Premio Copé, permitió que trascurrieran casi treinta años. Otro aspecto que hay que tener en cuenta con estos poemarios, es que cada uno se halla emparentado con una situación específica de la vida de Guevara. Es, quizá, otra jugada calculada por el poeta para desestabilizar la engañosa barrera entre las figuras del autor textual y el autor real. Un bastión de los estudios literarios más preocupados por el texto y su forma. Así como *Hospital* se asocia con las últimas semanas de Guevara, cuando estuvo internado en el Rebagliati Martins de Jesús María; *Mentadas de madre* nos remite a los recuerdos de infancia del poeta, en una mirada que abarca a su familia, enfocándose principalmente en su madre.

*Tren bala* (AECID y San Marcos, 2009) viene a ser el nuevo resultado de aquella labor a favor de la obra inédita de Guevara. Gladys Flores, quien desde un principio ha

estado a cargo de dicha tarea, tuvo que iniciarla a partir de un conjunto de manuscritos, entre inacabados y correcciones de correcciones, para realizar la revisión y selección final que permitiese la preparación de *Tren bala*. Flores sostiene en la nota aclaratoria ubicada al final de libro: «*Tren bala* no es otro poemario inédito más de Pablo Guevara: su estado inconcluso y los distintos manuscritos sobre un mismo poemario hacen de este un libro excepcional». Es aquí cuando se presenta la duda que siempre se genera alrededor de los libros póstumos: ¿hasta qué punto es la actitud del poeta y hasta qué punto es la actividad del editor? Tras una primera revisión, nos podemos dar cuenta que la fuerza del lenguaje de Guevara no se ha extinguido. Motivo suficiente para que vayamos a su encuentro.

\*\*\*

*Tren bala* está conformado por dos secciones: «Montañas», grupo de siete poemas, de variada extensión; y «Tren bala», el poema que da título al libro, compuesto de cinco partes. «Montañas» se presenta como el conjunto de los grandes problemas que acosan al hombre, la mayoría de ellos provocados por él mismo. Mientras que «Tren bala» nos revela como la respuesta desesperada del hombre para revertir esa situación. Se trata, más bien, de la búsqueda de aquel factor que así lo permita. Como ya lo hemos dicho, la poesía de Guevara enfatiza su vínculo con una comunidad y un entorno, no se aísla ni se encierra en sí. De allí que haya que prestar mayor atención a las situaciones donde la voz del poeta se refiera a los demás hombres, pues al ser motivo de su discurso y oyentes del mismo, adquieren un papel de mayor relevancia. De igual manera ocurre con los lugares desde donde se manifiesta. El entorno, el ambiente que lo rodea, influye directamente sobre su discurso, sobre todo cuando *Tren bala* no es un canto, tampoco una crónica, es tan solo el registro de una voz desencantada que quiere encontrar un pedazo de sosiego entre tanta devastación. En estos poemas las imágenes se suceden con vehemencia. El poeta actúa como si fuese un ebrio descontrolado, a solas en una sastrería, recogiendo y reuniendo, sin aparente sentido, los esparcidos retazos del lenguaje, tan solo llevado por su propio ímpetu.

## LA COMUNIDAD

Uno de los epígrafes que abre el libro es parte de un diálogo extraído de la televisión alemana. En él se hace referencia a un grupo de enfermos mentales, afirmándose contundentemente que su padecimiento tiene origen en la desorientación. No son capaces

de regresar a su camino. No hay opción, pues cualquier movimiento que realicen solo los confundirá más. Pero si nos fijamos en lo que ocurre a nuestro alrededor ¿no podríamos decir, acaso, que son todos los hombres unos enfermos mentales? La humanidad, bajo el signo más despiadado de Occidente, representado en un capitalismo degenerado, se halla extraviada. Ha dejado de lado la búsqueda de su esencia, y en su olvido le busca sustitutos, duda de ella o la niega celosamente. La desorientación, como toda enfermedad, traspasa las barreras sociales y contagia a todos de un consumismo exacerbado, que más allá de rodearlos de vislumbrantes objetos triviales, les obliga a consumirse los unos a los otros. Por eso, el desencanto del poeta ante los ideales colectivos se hace más patente. El individualismo reina sobre las civilizaciones modernas. Todas las utopías, todos los proyectos ya no son dignos de creerse, son menos que simples habladurías, así en el poema «Gimnasias» encontramos expuesto ese desencanto: «muchas gimnasias para no llegar o llegar a ver jamás la Tierra Prometida / ¿Prometida por quién? ¿Ah? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde? / (A mi nadie me ha prometido jamás nada ni me ha dicho nada / yo habría sido feliz acaso pero no recuerdo nada / la existencia es muy corta / toquen entonces esas músicas por otros lados)» (p. 24). Y aunque recorra el mundo como si no quedara solución a la vista, como si fuese un personaje de los cuadros de Alfredo Alcalde, rodeado de calaveras coquetas y bien vestidas, entre tanto turbio gris que enceguece de la pena; el poeta sabe que si se recupera y se rescata el vínculo con los demás, aún habrá oportunidad, pues los hombres recordarán y reconocerán su secreto parentesco: «cada ser humano / navega aún después de nacido en sus propios líquidos amnióticos / en un mundo de relaciones pantanosas heredadas en parte y en parte / recibidas por condicionamientos del medio ambiente» (pp. 32-33). De allí, que la preocupación por los demás se haga evidente a través de una actitud contestataria frente a esos grande sistemas que solo sirven para deshacer los sentimientos de solidaridad entre los seres humanos. Atacarlos es defender a los más desamparados. Aquellos que son recriminados por no poder cumplir con las reglas, aquellos que son discriminados por la gran diferencia que representan. Como es el caso de los suicidas, desechados de la sociedad por no poder ser parte de las típicas transacciones de la oferta y la demanda. Más aún, si se considera que para el tipo de *viaje* que ellos han de realizar: «no existen en plaza o en el comercio agencias de viaje establecidas ni boletos de libre disponibilidad [...] Además como es un viaje de una sola vez en un solo sentido viaje sin retorno no hay por lo menos hasta ahora agentes y agencias autorizadas legalmente constituidas para proporcionar suicidios» (p. 37). Cuando el desconuelo se apodera del poeta, éste no verá más alternativa que el

completo abandono, buscar la libertad, huir, pues «la Sociedad se muere por matarlos» (p. 43), y en su desesperación tan solo podrá gritar: «Hombres del mundo suicidaos» (p. 45). Porque ésa también es una manera de desestabilizar al sistema.

## EL ENTORNO

Una forma de llegar a la reconciliación es reconocer nuestros propios límites como especie. El poeta, entonces, se enfrenta a la tarea de recomponer la imagen que tiene el hombre de sí mismo. Se trata de aceptar que solo se es una parte más del inmenso orbe. Que la humanidad, con toda su historia a cuestas, no es superior a la naturaleza. La presencia de las montañas, inmensas e imponentes, provocan en el poeta la toma de conciencia de su humilde rol: «Por eso tampoco fui el fanfarrón de las montañas / nunca me reí de ellas ni dije que sería como ellas» (p. 15). Para que de esa manera también se diluyan los falsos supuestos que sostienen y mantienen la vacua soberbia del hombre: «porque Naturaleza es un adversario indiferente y no un adversario astuto / como el hombre a ella nada puede importarle este y ella nunca / sabrá que el hombre se proclama por muchas partes su conquistador / él lo cree y vive de acuerdo a ello» (p. 16). Desde la mirada del poeta, las ciudades, que en alguna ocasión fueron una representación del poder de los hombres sobre la naturaleza, ahora no son más que esos sitios donde se hacen más evidentes —más crueles— las desigualdades. No se logran tender puentes entre los hombres debido a la intolerancia y a la miseria que dominan sus ciudades. Y ellas actúan como puños que no cesan en oprimir lo que llevan en su interior. El poeta elige separarse de ellas, como un embrión asqueado del vientre que lo albergó: «No quiero volver a pasar por esas altas bóvedas de los / claustros maternos esos nacimientos partos sin dolor partos / con dolor partos prematuros partos fuera de cuenta no / no quiero pasar por esos templos-palacios-edificios-iglesias / hoteles-cuevas-covachas-madrigueras en ciudades embudo / ciudades máquinas de moler / toda clase de carnes infestadas ciudades de bandidos / ergástulos burdeles monasterios» («Mediaciones», p. 25). Las ciudades devienen en máquinas destructivas, herramientas de los grandes sistemas (gobiernos o transnacionales, da lo mismo) para desmenuzar a su antojo a todos sus habitantes. El poeta decide llevar a cabo un viaje, y no cualquiera. Se trata de atravesar, ya no regiones geográficas, sino espirituales. Y pretende conseguirlo con el *tren bala*, que es la vida en su continuo fluir, un viaje que oscila de un extremo a otro de las emociones: «marchando por vías que de pronto parecen tener solo dos estaciones finales /

Nacimiento/Muerte-Muerte/Nacimiento / las mismas siempre con un único itinerario Ida o Vuelta / Ilusión-Desesperación/Desesperación-Ilusión» (p. 54). Los trenes son el medio por el cual se puede desestabilizar el orden. Sea desde adentro, siendo controlados y vigilados, pero aun causando zozobra; sea desde afuera, tomando la ruta del desquiciamiento: «a los Gobiernos del mundo / no les preocupan en lo más mínimo los trenes de la Imaginación / ellos los tienen muy superobservados y muy secretos [...] los mejores de la Cultura en el mundo están extrañamente descarrilados» (p. 55). El constante contacto al interior de los trenes llevará a que los límites entre unos y otros pasajeros se deshaga: «Todos son el mismo Nadie y Nadie es Nadie» (p. 58) o «este es el tren de Todos y este es el tren de Nadie» (p. 59). Todo con tal de dejar atrás el individualismo.

#### EL POETA

En *Tren bala* la palabra no solamente acusa, reclama o exige, la palabra se quiere hacer oír con la mayor potencia posible, sino quedaría opacada ante la bulliciosa maquinaria de los sistemas opresores: «Si la realidad de ustedes canta la mía grita / por eso me callo y se calla todo mi ser / si la de ustedes es voz de tenor de barítono de *mezzosoprano* o de bajo / *mia voce* es de papagayo en medio de la selva oscura / de esta gran ciudad de mierda / —la ciudad no me sirve de casa—» («Tarsos y metatarsos/Carpos y metacarpos», p. 31). Es gritar los horrores que rodean a los hombres, pero que la mayoría de ellos prefiere ignorar. La Poesía (con mayúscula), se transforma en el gran elemento catastrófico, pues, si bien no tiene la efectividad de un verdadero huracán, o no produce la misma devastación que una guerra, cuando azota a los hombres en lo más íntimo de su ser resulta más peligrosa que cualquier otra cosa antes vista: «algo que sin duda será catastrófico para tantos humanos / pero solo tú ;no lo serás Poesía?» (p. 66). El poeta se ve a sí mismo como un sujeto desenfocado, exiliado de todas partes, debido a la ruindad que lo rodea (y de la que incluso él puede ser parte). No se siente un iluminado, ni un visionario, es tan solo alguien que ha decidido abrir los ojos. Valga citar a Guevara, que en una «Advertencia» aparecida en la revista *Harauí* en 1983 sentenciaba: «No, no voy a salvar al Perú con palabras (ni lo pretendo) yo mismo no me salvo (y temo no poder hacer gran cosa con ellas: p. e. ayudar a soportarlo mejor...) pero escribo... escribo... escribo...». La posición del poeta es clara: la palabra por sí sola es inútil. Lo que está detrás de ellas, lo que ellas quieren insuflar, es lo realmente valioso. Por ello, su actividad creadora no puede quedar estancada, ni ser etiquetada cual si fuese una

mercancía más. Aunque por momentos se sienta como «un artista iluso». El poeta cumple con su tarea solo cuando hace explotar al lenguaje y logra que la onda expansiva impacte en la conciencia (o el espíritu) de su comunidad haciéndoles reaccionar.

La inmersión realizada por Guevara, desde su escritura, en la historia colectiva y personal le ha permitido revelar —sino de manera total, siquiera algunos de sus vestigios— la decadencia absoluta a la que nos dirigimos los hombres, debido al desequilibrado e implacable ritmo que nos domina, que nos empuja al abismo y que advertimos cada vez con mayor fuerza, pero que no somos capaces de deshacer.

GUEVARA, Pablo. *Tren bala*. Lima: AECID-Editorial San Marcos, 2009.

# ***En octubre no hay milagros,* de Oswaldo Reynoso**

Ramón Trujillo Carreño

## Resumen

El autor comenta la novela *En octubre no hay milagros*, del escritor peruano Oswaldo Reynoso. Nos dice que todo el interés de esta novela radica exclusivamente en su forma o estructura idiomática y, en ese sentido, se trata sin duda de una verdadera obra maestra. Pero esto significa, además, que entraña dificultades sin fin, pues el arte conlleva esa dificultad de que hablaba G. Steiner.

**Palabras clave:** En octubre no hay milagros, Oswaldo Reynoso, estructura idiomática, literatura peruana

## Abstract

The author talks on Oswaldo Reynoso's *En octubre no hay milagros*. He says that interest on this novel is based exclusively in the language structure and, in that way, is a real master piece. But this means a difficulty related with one kind of difficulty analyzed by G. Steiner.

**Key words:** En octubre no hay Milagros, Oswaldo Reynoso, Language structure, Peruvian literature

No quiero hablar aquí del *contenido* de esta novela en el sentido de lo «novedoso» o de lo «interesante». Lo primero que debemos hacer, para entendernos, es intentar distinguir entre dos aspectos que no suelen tenerse comúnmente en cuenta. En primer lugar, que eso que llamamos *textos* no constituye una clase única, sino, como mínimo, dos. Y dos clases muy bien diferenciadas, aunque tales diferencias se ignoran con frecuencia en el uso común del lenguaje. Quiero, pues, hacer una división en el conjunto de esas cosas que llamamos *textos*, poniendo la atención en la forma o estructura del significado. Cuando se trata de un texto literario no hay más remedio que distinguir entre dos realidades

totalmente diferentes, aunque denominadas en general de la misma manera. Yo creo que se debe hablar de texto o de «**texto en sí**», frente a «**informe**» o «**relato**», por ejemplo. Si hablo aquí de «texto en sí» solo quiero diferenciar el objeto lingüístico *como forma*, es decir, *como algo que no se puede traducir ni expresar de una manera diferente de la que tiene*. Digamos que cada «texto en sí» es diferente de cualquiera otro, en tanto que cada *informe* o *relato* pueden decirse, sin daño, de mil maneras, o traducirse a otras lenguas, pues lo que interesa en ellos no es la *forma* sino el *referente*; es decir, ‘lo que se cuenta’, ‘la supuesta realidad contada’. El *Hamlet* de Shakespeare, por ejemplo, no se puede traducir, en el buen sentido de esta palabra, porque cualquier traducción no será nunca más que una simple interpretación del traductor. Y no digamos nada de la poesía: ¿quién se atrevería a traducir un poema de César Vallejo, sin aclarar, de camino, que aquello es «lo que él ha entendido o creído entender», pero no el significado del original, que es, sin duda, ese *texto mismo*? En las traducciones de textos literarios lo que leemos no es nunca el original —«el texto en sí»—, sino la versión del traductor, mejor o peor hecha. Y ¿quién se atrevería a traducir a otra lengua *En octubre no hay milagros*, con la pretensión de lograr su significado idiomático propiamente dicho? No hay duda de que esta novela se traducirá —y seguramente muy pronto—, pero ya no consistirá en este mismo texto que tenemos aquí, sino en lo que haya visto el traductor, inteligente o no. No se tratará ya de una novela de Oswaldo Reynoso, sino de lo que ha entendido tal o cual lector. Y, además, en el caso particular de esta obra, la traducción resulta tan difícil como es la traducción de la poesía, en la que solo encontraremos lo que el traductor cree haber visto y no lo que realmente hay allí, que es la palabra en su estado prístino. La sinonimia no existe y lo que así suele llamarse es la coincidencia de dos palabras distintas señalando un mismo objeto real. Y así, dos palabras como *perro* y *can*, consideradas siempre como sinónimos no lo son ni pueden serlo por el simple hecho de que no pueden alternar en todos sus contextos posibles: *llevar una vida perra*, pero no *llevar una vida can*.

Nos encontramos en esta novela de Reynoso con un verdadero texto, con un texto *que solo puede ser como es*, por lo que naturalmente será imposible de traducir a cualquier otra lengua. *En octubre no hay milagros* es un «texto en sí», un fruto natural de la lengua y no un informe periodístico de la famosa procesión del Señor de los Milagros o un simple relato de la misma.

Todo el interés de esta novela de Oswaldo Reynoso radica exclusivamente en su forma o estructura idiomática y, en ese sentido, se trata sin duda de una verdadera obra

maestra. Pero esto significa, además, que entraña dificultades sin fin, pues el arte conlleva esa *dificultad* de que hablaba G. Steiner<sup>1</sup>. Solo el lenguaje banal es ajeno a la dificultad del «texto en sí», del texto que exige del lector un nuevo, un renovado esfuerzo, para cada nueva lectura. Los textos que no poseen esta propiedad no son verdaderos textos, sino simples informes o relatos, siempre traducibles porque solo son los nombres o los retratos de cosas o situaciones conocidas.

Pero las dificultades no están solo en la inmensa cantidad de vocabulario coloquial y popular de Lima que el texto contiene y que requiere un apéndice léxico explicativo<sup>2</sup>, sino —y en la misma medida— en el uso del vocabulario común del español general, que el autor emplea aquí con una originalidad creativa que explora todos los sentidos posibles de las palabras, más allá de los usos comunes o vulgares<sup>3</sup>. Y esa exploración de la variación semántica, llevándola más allá de los usos habituales, que es la principal cualidad de lo poético, es uno de los valores más apreciables de la novela de Reynoso. A mí, como lingüista, me interesa en especial esta dimensión de su obra, y como no puedo hacer un comentario de todos y de cada uno de los usos ejemplares que encuentro en ella, dedicaré estas notas a una pequeña selección entre algunas de las infinitas muestras que el libro ofrece. Como no soy especialista en Literatura Hispanoamericana no hablaré de la ubicación literaria de las obras de Reynoso: a mí me interesa, y mucho, lo verdaderamente esencial, que es la forma del lenguaje en que está escrita *En octubre no hay milagros*. Un texto literario solo es forma;

- 1 «¿A qué nos referimos al decir “este poema o este pasaje en este poema es *difícil*”? ¿Cómo puede el acto de lenguaje, cargado al máximo con el intento de comunicación, llegar a tocar al oyente o al lector en lo más íntimo, ser opaco, resistente a la inmediatez y a la comprensión, si esto es lo que queremos decir con “*dificultad*”?» La dificultad está en la esencia del texto y no, como creen algunos, en la transparencia de sus posibles referentes. El trabajo citado aparece en *Sobre la dificultad y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 37-81.
- 2 La lingüista Luisa Portilla Durand, catedrática de la Universidad de San Marcos, ha trabajado muy seriamente sobre los aspectos léxicos de la obra de Reynoso y, asimismo, ha publicado trabajos importantes sobre el léxico peruano y, además, ha desarrollado, a lo largo del 2009, un estudio de las definiciones de todo el léxico de la novela *Los Inocentes* y otro, a lo largo del 2010, sobre el léxico de *En octubre no hay milagros*.
- 3 Entiéndase aquí *vulgar* como lo propio del vulgo, de la gente no educada, de la gente común. Hago esta precisión porque, en general, en América, las variantes semánticas de *vulgar* son negativas. Particularmente, en el Perú, la acepción más generaliza de *vulgar* equivale a *soez*, ya sea para referirse a una palabra o a una persona. Compete a los profesores de Lengua explicar detalladamente estas diferencias de uso y hacer ver cómo en las lenguas la variación semántica es siempre explicable y, sobre todo, aceptable; partiendo, claro está, de un principio fundamental de la lingüística: una palabra puede tener múltiples y diversos usos, pero solo un único significado.

es decir, «texto en sí». Todo lo demás son opiniones y solo opiniones, seguramente útiles, pero siempre formalmente ajenas al texto en sí.

De todas maneras, hay que tener siempre presente que el autor marca tipográficamente los dos puntos de vista esenciales que dominan en el texto. Hay, en efecto, una separación física entre el punto de vista del narrador y los puntos de vista de los personajes, que aparecen como monólogos interiores. El punto de vista del narrador se encuentra siempre en redonda, como se verá en los ejemplos que uso para mi análisis. Lo que piensa, siente o sueña cada personaje, aparece siempre en cursiva.

Y lo que me parece no ya interesante, sino esencial, es la sabiduría «idiomática» con que el autor distribuye y combina los sentidos habituales de las palabras —es decir, la variación semántica propiamente dicha— y, sobre todo, cómo relaciona entre sí esos matices en busca de nuevas posibilidades expresivas. Por ejemplo, en el comienzo de la novela, nos encontramos con una variada y atractiva distribución de las variantes semánticas del adjetivo *morado*, que, además de señalar el color de las vestimentas de los devotos de la procesión del Señor de los Milagros, se repite insistentemente en los primeros párrafos de la novela: ¿qué sugiere, por ejemplo, ese «morado dulce en alfombra»? ¿Qué remolino de connotaciones se reúnen en ese brillante inicio del texto?

«*Morado*. Ácido *morado* sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida en pescado. *Morado* dulce en alfombra. *Morado* turbio y ondulante en cuerpos morenos. *Morado* tibio en mañana fría: mojada.»

*Morado* lo abarca todo en ese párrafo para, marcar luego, el color de lo que hay «sobre» ese «cielo de ceniza» y no «bajo él», marcando así la especial y absoluta relevancia del *morado* y del espacio en que se manifiesta. La suciedad está por encima y es también aquí, como hemos visto, *morada*, de color clerical, pues estamos ante la imagen de una procesión. Y, luego, ese *morado dulce* que se extiende por el suelo sucio y que, turbio —turbiamente—, marca los cuerpos. Luego, el *morado* de las personas, sensual escalofrío tibio en el frío de la mañana mojada. Hay en esos usos de *morado*, sin embargo, no solo el colorido, eclesiástico o no, sino también un cierto «sentimiento de atracción», un innegable regusto sensual. El libro está escrito con un fuerte sentido crítico; pero, al mismo tiempo, con un llamativo sentimiento afectuoso —diría yo *amoroso*— que se oculta bajo la capa de lo feo o de lo siniestro. Esa afectuosidad se expresa siempre negativamente —por contraste—, como vemos cuando pone el *morado* seguido de esa «sucia la niebla podrida en pescado»,

justamente antes de un nuevo y sensual *morado* que vamos pisando: «morado dulce en alfombra».

## MIGUEL

Y de ahí se pasa al «punto de vista» de Miguel, el hijo de don Lucho, a su pensamiento, naturalmente en cursiva: «¿Por qué se vestirán de morado? El morado es triste y más aún bajo el cielo nublado. Blanco o rojo sobre rostros morenos: mejor en cielo gris, bonito. Pero ese morado, ese morado, morado de pena, de muerto: da ganas de llorar. Uno se siente triste. Sufrido: ¡ya comienzo con lo mismo! Pretextos no faltan para llorar cuando estoy borracho. Ahora será el color morado el que me dé pena.»

De vuelta al *morado*, que sigue dominando toda la escena. El *morado* es eclesiástico y caracteriza, naturalmente, el espacio en que transcurre todo. Pero, para ese Miguel que se rebela, el *morado* es malo —ese morado, ese morado, morado de pena, de muerto: da ganas de llorar— y sobre todo, ese «ese» que nos sitúa patéticamente ante el *morado*, señalándolo directamente y haciendo sentir su presencia: es el *morado* que Miguel ve, el *morado* que le angustia y que hace que se sienta triste. Y, para colmo, Miguel ha sido rechazado por Mery y quiere beber: «sufrido: ¡ya comienzo con lo mismo! Pretextos no faltan para llorar cuando estoy borracho. Ahora será el color morado el que me dé pena». Toda la pena de Miguel se refuerza a través de ese *morado*: desearía un escenario menos lúgubre: «Blanco o rojo sobre rostros morenos: mejor en cielo gris, bonito». Sería mejor un cielo «blanco o rojo sobre rostros morenos»; pero ese *morado* sucio —lleno de connotaciones sensitivas— le resulta molesto. El pobre *chibolo*<sup>4</sup> se siente solo y se culpa y avergüenza de sí mismo en un reiterativo pasaje en el que se encadena una expresiva y patética repetición del *porque* —la verdad, es que lloro porque soy cobarde. Cobarde: porque corro, porque tengo miedo de cumplir veinte años, porque tengo miedo de estar solo, porque ya no creo en mi collera<sup>5</sup>, porque lloré cuando me jalaron<sup>6</sup> en el examen de ingreso a San Marcos, porque ese tal Pocho me la quita a Mery y yo no le pego—. Cobarde, solo, sin su grupo —su collera—, y para colmo jalado en el examen de ingreso a la Universidad. Pero lo peor, cobarde, porque otro muchacho le ha quitado a su Mery y él no ha sido capaz de vengarse. La cobardía es la peor mancha posible para los miembros de

4 El chiquillo.

5 Grupo de amigos.

6 Desaprobar un examen. De *halar*, naturalmente.

una auténtica collera, formada siempre por muchachos, por delincuentes inocentes que no tienen otra ocupación que el robo o el vicio, jugando a ser esos «hombres mayores» a los que temen y admiran. Pero, en su soledad, es capaz de enternecerse y de dar rienda suelta a sus sentimientos reales, a su natural ternura de niño: *«desde chibolo era cobarde. Tenía pena de las moscas. En verano, cuando mi vieja mataba moscas, no podía contener el llanto. Cuando en las noches los muebles, los libros, los cubiertos, los vasos se quedaban solos quería acompañarlos. Me encariñaba de las piedrecitas que encontraba en la calle. Las metía en el bolsillo y en la noche me acostaba con ellas, les daba calor con mi cuerpo para que no sintieran frío, para que no estuvieran solas. Un día traje de la calle un perro. Mi vieja lo botó. La casa es muy chica para perro...»* Todo ternura; un sentimiento que no cabe ya en la cabeza de esos hombres mayores que admiran los chicos de la collera: *«de todo lloraba. Todo me daba pena. Pero nunca nadie se dio cuenta de que yo estaba solo. Ni yo mismo»*. El sentimiento de ternura hacia los jóvenes débiles, perseguidos o marginados es una constante en las dos primeras novelas de Reynoso.

### LAS MUCHACHAS

Las niñas, las chicas, presentan siempre las dos caras habituales en una sociedad pobre en que se sienten fracasadas y humilladas: la desgana que produce un ambiente familiar que no coincide con sus ideales de muchacha moderna y, por el otro lado y para sí, el gusto de vivir, el placer de ser joven; así, sin más; solo el placer: estas niñas de las barriadas no tienen otras oportunidades vitales y solo el sexo o el alcohol puede llenar sus vidas o sublimar sus ilusiones. Veamos primero lo que le dice Bety, la hermana de Miguel, a su madre, y luego, lo que siente, piensa y calla:

«—¡Siempre pescado con cebolla! ¿Ya no te he dicho mami que no me gusta?— dijo Bety.  
—¡Cómo me gustaría que fueras a la paradita para que tú misma te convencieras de lo cara que está la carne!

La madre infeliz no entiende ni puede entender qué es lo que le sucede a su hija, ya en plena pubertad y llena de sueños lúbricos y de naturales ambiciones. Pero Bety sueña:

*»Que si como pescado todo el santo día tendré ese maldito aliento en la boca y esta noche tengo que oler rico: a Coqui le gusta olerme: está que se muere de ganas, primero iremos a la procesión,*

*luego le diré que me lleve al Embassy: bailaré pegadita a él, después que haga lo que quiera conmigo: y mañana seremos novios y dejaré esta casa que ya me tiene aburrida.*

En realidad, no sabe lo que es el amor, pero está dispuesta a irse con el chico rico y entregarse a él; eso sí, en un ambiente lujoso, su gran sueño de niña pobre y desheredada:

»—Pero mami no te digo eso, compréndeme, es que... no sé cómo decirte, tú no me comprendes.

»—Lo que gana tu padre no alcanza para más —dice doña María sirviendo el pescado de una fuente a los platos.

La madre, infeliz, formada en otro tiempo y en otro medio, no entiende y no logra salir de su sentido común habitual. Pero la niña sigue con la miel de su ensueño:

*»—Coqui tiene que sacarme de este infierno: me llevará a comer a la Pizzería de Miraflores, me traerá pasteles de la Tiendecita Blanca, nos iremos a un departamento de esos elegantes de edificio, con teléfono y todas las comodidades: tele, lavadora, aspiradora, refrigeradora y todas esas cosas eléctricas que son una maravilla; seré íntima de sus hermanas y me vincularé con la gente decente de Miraflores, ya me veo hecha toda una señorita de sociedad.*

La niña, en la inocencia de su sueño, quiere vivir las ilusiones que le han enseñado el mundo, el cine o la propaganda comercial. Es una víctima verdaderamente lastimera.

»—Seguro que esta noche se ve con el blanquiñoso, y no quiere ir apestando a pescado —comenta Miguel echando limón a su guiso.

»—Sí, sí: ¡para lo que te importa!

Miguel sabe muy bien quién es Coqui: un señorito con dinero que quiere divertirse en el goce amoroso. Pero Bety está harta de su hermano.

*»—Ya no tendré que soportar al borracho de mi hermano: ¡lo odio!, sucio que no le gusta lavarse los pies, todos en este barrio son sucios y apestosos: por eso lo dejé a Julio, antes yo también era cochina: no me importaba que el Julio viniera a verme con olor a cebolla en la boca, apestandole*

*los pies, y con la camisa hedionda de sudor<sup>7</sup>: hasta creo que me gustaba, pero Coqui me enseñó a ser limpia: mi Coqui anda siempre como recién salidito de la ducha.»*

Bety quiere verse «fina» y diferente de los que, como su hermano, son sucios y apestosos.

Bety es muy representativa de los niños o muchachos que aparecen en esta novela. Se sienten castigados por la vida e, insensiblemente, se deslizan por el placer sin detenerse en las consecuencias, porque, al fin y al cabo, es lo único que pueden alcanzar. Los jóvenes de Reynoso están vistos como inocentes explotados que se dejan ir por la pendiente del placer, del sexo, de la pandilla, etc. Por eso he señalado ya esa sensualidad atractiva y atrayente, que se respira y —¿por qué no?— que se disfruta en toda la novela: me he sentido niño, leyendo estos cuadros en que se cruzan dos puntos de vista diferentes. En ese mundo sucio y mísero que pinta, los jóvenes, que son inocentes por naturaleza, aunque estén absolutamente maleados o pervertidos, los sentimos siempre como revestidos de una tierna e incluso exquisita cualidad sensual. Y no es que haya perversidad en el relato, sino todo lo contrario, solo hay amor. De eso se trata: del gusto que da sentir, intuir, a esos jóvenes que solo pueden encontrar refugio en el sexo, en la bebida o en la pandilla. En la novela se contrastan dos puntos de vista opuestos y que acaso no resulten fáciles de ver para el lector. El hedonismo juvenil de aquellos inocentes —jóvenes desdichados— se hace contrastar con el nauseabundo comportamiento moral de los personajes adultos viciosos y homosexuales, como el rico y poderoso don Manuel<sup>8</sup>, dueño de empresas, fincas y casas y hombre de «peso» en el gobierno de la Nación. Pero esa inocencia de Bety, dispuesta a prostituirse sin sentir ni poder sentir amor en realidad, no pone reparos a la práctica sexual, en la que se refugia su fracaso infantil. En esta niña se halla una de las claves estéticas de la novela. Porque Bety no es mala: se limita a escapar de aquel infierno *morado* en que vive. En un mundo vacío de bienes del espíritu —lecturas, educación, afecto, formación—, esos jóvenes son modélicos, pues han encontrado una salida a sus males. ¡Claro que una salida provisional! Luego, la suerte, mejor o peor, los puede llevar a eso que ellos mismos considerarán en su momento como una vida honrada, honesta y normal. Bety no sabrá jamás qué es el amor y habrá de casarse seguramente algún día con un desgraciado como ella y será una madre

7 En América he oído construcciones con *hediondo* o *jediondo*, tanto con *de* como con *a*: *jediondo a negra*, 'oliendo mal por haber andado con alguna negra'.

8 Por eso, don Manuel es un personaje clave: representa la esclavización de los jóvenes y la ideología más reaccionaria que pueda imaginarse.

conservadora y siempre asustada de que sus hijos caigan en la porquería callejera. Al fin y al cabo, estas Betys son luego, las honestas madres de otras Betys. Se pinta con estos niños del relato, igual que con los de la otra novela *Los Inocentes*, la inocencia infantil prostituida, sin que las víctimas lleguen a tener clara idea de su miseria. La inocencia violada, la inocencia prostituida, no puede ni podrá rehabilitarse jamás. El ideal de todas estas desdichadas Betys es, como ella misma dice, «ser unas señoritas»: ¡qué menos para lavar su *pecado de inocencia!*

### EL ZORRO

Miguel Colmenares tiene un hermano un tanto «descarriado» que se llama Carlos y que es conocido como *El Zorro*. Un personaje novedoso en la novela: nos encontramos de pronto en la lectura con las genialidades de este muchacho, que de tonto no tiene un pelo.

«El Zorro vuelve a tocarse la curita adherida al dorso de su mano derecha:

»—*Y usted, Colmenares, ¿qué tiene en la mano?, siempre lo veo con esa curita.*

»—*Nada, profe, es una cóbula.*

»—*¿Cóbula?, esa palabra no existe<sup>9</sup>, dirá usted, cábala.*

»—*No, profe, cóbula.*

»—*¿Y qué significa?*

»—*El único que en el mundo sabe su significado soy yo, profe.*

»—*¿Me lo puede decir?*

»—*No, profe, si se lo digo ya no es cóbula.*

*Y el profesor de castellano, riendo, se fue del corredor del segundo piso de la Unidad Escolar.*

Toda esta magistral secuencia es de un valor incalculable. Humor, crítica, sensatez y, sobre todo, verdad... Verdad y ternura, como siempre, con los niños. En realidad se trata de un sabio comentario acerca del «concepto de significado» y sobre la estupidez academicista generalizada que reina, cada vez con mayor fuerza, sobre las ideas que se manejan cada día acerca del significado y sobre el malentendido general del concepto de corrección, que nada tiene que ver con la esencia del lenguaje, como sabe muy bien el autor. Es algo que se ve todos los días y cada vez con más frecuencia: las ideas del necio sobre el lenguaje. El

9 ¡Cuántas veces seguiremos oyendo la tozudez de muchos profesores y maestros!

profesor dictamina pedantemente que *cóbula* «no existe» y que es seguro que se trata de una confusión con *cábala*, que, para él sí existe, pues está en el Diccionario. Lo primero que se le ocurre es el cantar de siempre: «no está en el Diccionario». Una respuesta que significa la más absoluta ignorancia de lo que es una lengua. Y así, el maestro le pregunta al Zorro qué significa *cóbula*, pero el muchacho, sabiamente, le recuerda al profesor que el único que en el mundo sabe su significado es él mismo, a lo que el profesor insiste en que se lo explique, en que se lo diga. Pero, el muchacho, con la sabiduría natural del que habla su propia lengua, afirma que, si se lo dijera, ya no sería *cóbula*. ¡Qué hermosa lección para los que creen que la verdad está en los diccionarios! La palabra, como decía Wittgenstein, *es un hecho* y nada más: el que esté en el diccionario o no, el que solo lo use una persona o varias o todas, es siempre algo absolutamente irrelevante. En rigor, El Zorro acaba de crear una nueva palabra ignorada por aquel profesor.

»El Zorro recuesta la cabeza en la carpeta y cierra, indolente, los ojos:

»—*¿Qué herida te has hecho en la mano?*

»—*No, mamá, no es nada.*

»—*Entonces, ¿para qué te pones esa curita?*

»—*Por gusto, es mi cóbula.*

»—*Ya estás loco como tu hermano Miguel.*

Ya en su casa, Carlos vuelve sobre la «curita» que usa caprichosamente y se la pone porque es su *cóbula*. ¿Hay algo más característicamente infantil que las invenciones particulares de palabras para uso propio y a veces secreto? La madre, naturalmente y con la inmadurez de la madurez, no entiende.

»El Zorro, sin levantar la cabeza de la carpeta, se queda mirando minucioso, el uniforme verde oscuro con botones dorados del instructor.

la victoria requiere el esfuerzo de gobernantes y gobernados de patrones y obreros de militares y civiles del comercio la banca la industria el clero y todas las fuerzas de la nación.

Sebito levanta la mano:

- »—Profe, profe, una pregunta.  
»—El instructor deja de leer, levanta la cara y mira sostenido a Sebito.  
»—Profe, ¿quiénes son las fuerzas vivas, ah<sup>10</sup>?  
»—Los elementos representativos.  
»—¿Y esos quiénes son, ah?  
»—No haga preguntas tontas, atienda la lectura:

»la educación patriótica militar de la juventud estudiosa cumple sus fines primordiales al inculcar y exaltar la importancia y trascendencia moral de las virtudes militares.»

Otro niño, Sebito, escucha el típico discurso fascista de siempre y pregunta por «las fuerzas vivas»: ¿quiénes son? Pues según parece son los «elementos representativos» y el muchacho vuelve a preguntarse, naturalmente, quiénes son estos. Y, lo de siempre, la respuesta autoritaria y estúpida: «no haga preguntas tontas».

No conozco otro retrato tan preciso de la estupidez humana, de la necedad oficial.

### LA SENSUALIDAD

La vivencia inocente del sexo llega a extremos increíbles con palabras dignas de la más alta poesía amorosa. Miguel recuerda exasperado a su Mery: «sus ojos abiertos, sus labios abiertos, agitados, y mis manos en sus piernas... Y su lengua alocada en mi boca y alocada en mis brazos...» Fuera del placer, nada bueno existe para todos estos jóvenes destruidos por la vida urbana.

«Miguel levanta la cabeza: Bety y Mery —serias, con el cuello estirado y los ojos bien abiertos, sin voltear la cara— pasan rozando la mesa. Miguel les dice:

»—¡Putas! ¡REPUTAS!

---

10 Según el DRAE, que cree estar siempre en posesión de la verdad, en el uso americano se usa *¡eh!* «preguntar, llamar, despreciar, reprender o advertir». Pero, en general, yo he oído ese *¡ah!* del libro de Reynoso en el uso americano. Habría que ver cuál es la verdad.

»Toma de un solo trago la cerveza de su vaso. Se queda mirando a las dos muchachas que, apuraditas y serias, se pierden entre la gente que transita por el portal.

«—*Ya no la quiero, sí, de verdad, franco, sin mentira. A mí nadie me hace cojudo. Ya me viene el vómito, pero no por la cerveza; es ese maldito olor a pescado podrido: mejor huelo mis manos: tiene olor a mar, pero a mar limpio de verano con olor a Mery: de Mery tirada en la playa con los brazos abiertos. Bonita. Bonita. De verdad. Con los cabellos despeinados y relucientes de arena de Agua Dulce: fue el mejor verano de toda mi vida. Bonita que me daba miedo de mirarla, de mirarle sus ojos negros. Y aquí en el pecho, no: mentira, mas adentro, sentía fuego, candela, de alfileres encendidos en las venas. Y la sangre quemaba, hervía como arena. Y Mery reía en las olas, reía en las carpas de colores, reía mirando, mirándome. Reía a lo largo de todo ese verano. Y ahora está de puta, de puta, reputa, como mi hermana. Y tanto cuidarlas. Y tanto hacerlas vigilar con la collera de mi hermano el Zorro.*

El olor a mar, contrapuesto al olor a pescado podrido, es un bonito elogio sensual y sensitivo de la mujer. Mery olía a mar y Miguel «sentía fuego, candela, de alfileres encendidos en las venas». ¡Qué pureza de sentimientos, qué bien sentido el sentido del amor y del deseo en aquel pobre muchacho!

### DON LUCHO<sup>11</sup>

«**V**erde gris, brillante: los árboles. Cristalino. Resplandor mojado. En negro: el asfalto; en colores: autos y avisos comerciales. Plaza San Martín: ploma, luminosa, como bomba de jabón. Aire maloliente a pescado podrido».

El paisaje y la perspectiva luminosa —*en escalera descendente*— de los tonos de luz: a) luminoso: verde, gris, brillante, cristalino; b) mate: resplandor mojado; c) neutro: negro, asfalto, «en colores»: autos, avisos comerciales, ploma<sup>12</sup>, luminosa, bomba<sup>13</sup> de jabón. Don

11 Un infeliz empleado del poderoso don Manuel.

12 *Ploma, plomas*, etc. Femeninos de *plomo*, en el uso adjetivo de este nombre.

13 ¿*Bomba* por *pompa*? Y ¿por qué no? Al fin y al cabo, la oposición *sordo* / *sonoro* no ha tenido verdadera vigencia en el español general. De acuerdo con estudios diversos, en los que he participado, la diferencia entre [b] y [β] funciona de hecho en nuestra lengua como *tensa* / *floja*, de manera que abunda la confusión entre los sonidos de /b/ y de /p/, por lo que, para un alemán, por ejemplo, nuestra /p/ se oye frecuentemente como [b]. Cf. Ramón Trujillo Carreño, «Sonorización de sordas en Canarias», en *Anuario de Letras*, de la

Lucho Colmenares, infeliz empleado del poderoso don Manuel se encuentra, en la mañana, con la imagen de una calle y de la Plaza de San Martín. El día está luminoso: los árboles, *verde gris brillante* y el día, *crystalino* y la humedad se ve ahora mate o no-brillante: *un resplandor mojado*. Y, en contraste con esto, surge lo neutro; *el asfalto, autos y avisos comerciales* y lo desagradable: se respira un *aire maloliente a pescado podrido*.

Lee la prensa: el cielo nublado. Ceniza. Y San Martín, gris verdoso, sobre su caballo brillante de lluvia tenue, fina. Don Lucho lee la prensa: «Disturbios de ayer dejan más de cien heridos y cuatro muertos», «Presidente anuncia nuevo gabinete», «EE. UU. envía cohetes a Vietnam», «Campesinos de Puno se alimentan con tierra. Hambruna en el sur», «Invaden hacienda en el Cusco». No hay más que malos augurios, cuyo carácter hemos señalado ya en la percepción de este relato.

#### **DON MANUEL<sup>14</sup>: LOS CRUZADOS Y LOS SALVADORES**

Don Manuel se reúne con la gente importante: con los políticos, los banqueros y un general. ¡Se prepara un golpe de estado justamente este día del Señor de los Milagros!

»—Queremos ponerte al tanto del plan que pensamos emplear para traernos abajo al gabinete.

»—Perfectamente —contestó el general. El político sentándose al filo de la silla y moviendo sus manos de araña informó.

»—En un caserío de una hacienda de Cajamarca la policía sorprende a un extranjero sin documentación, con dólares, armas y cartas dirigidas a conocidos comunistas, después de hábiles interrogatorios este extranjero confesará que viene desde Cuba a tomar contacto con una supuesta guerrilla comunista.

»—Excelente —dijo el general.

»—Inmediatamente nuestros diarios destacarán la noticia, la Cruzada Nacionalista para el Desarrollo del País...

»El general lo interrumpió:

»—Y esa cruzada?

---

Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. xviii, 1980, pp. 247-254.

14 Don Manuel, que es homosexual, es además una persona de gran poder económico y de gran peso político en el gobierno del país.

»—Don Manuel la ha organizado con gerentes amigos, servirá para despertar el sentimiento nacionalista, el amor al país, la protección a los productos nacionales —y moviendo nerviosamente las manos, concluyó—: en fin, para atacar al comunismo internacional y solapadamente al capital americano.

»—El jefe del partido en esto tiene mucha razón, pero no tanta —anotó el general—, en el fondo los gringos nos ayudan.

»—Como decía, esa cruzada exigirá al gobierno una acción enérgica, publicará varios comunicados contra esas doctrinas extranjeras que envenenan el espíritu de nuestra juventud, que siembran el caos, que destruyen a la familia peruana, en fin, todo lo que se dice en estos casos.

»—Pochito es todo un genio para esta clase de comunicados, un genio —dijo don Manuel moviendo su enorme cabeza calva.

»—Pondremos pues al gobierno en una peligrosa alternativa: o suspende las garantías y manda al Sepa a todo dirigente sindical o estudiantil con tinte rojo creando intranquilidad y desasosiego en la masa, o no hace nada y entonces tendrá que soportar el ataque frontal de las fuerzas democráticas y sobre todo del ejército por permitir y alentar la subversión comunista —concluyó el político acomodándose en la silla de playa.

»—De ésta sí que no se escapan —comentó el general tomándose de un solo trago su whisky.

Este pequeño fragmento es una pintura fiel de los abusos de las clases privilegiadas y de la intervención constante en el poder político y económico. Casi no necesita comentario, aunque, sin embargo, sí que tiene un interés especial, gracias a ese estilo que nada tiene que ver con el criterio estilístico seguido en la construcción de la novela. Su función es de nuevo *una función de contraste*; un poner a la vista y ante la inteligencia del lector la infinita diferencia que hay entre los «verdugos» y el pueblo que los padece, unas veces sufriente y otras, y como reacción, hedónico.

\*\*\*\*

He intentado hasta aquí llamar la atención sobre los aspectos formales o lingüístico-formales de este magnífico texto de Oswaldo Reynoso. Es cierto que su interés va mucho más allá de los aspectos que a mí me interesan, pero yo me he detenido en lo que me llama más la atención, que es el lenguaje. He dicho ya al principio que esta novela me parecía, antes que nada, una obra maestra «de lenguaje», con independencia de lo que

pueda interesar a otros en relación con las fuentes literarias, con los aspectos típicamente gramaticales, con la literatura peruana o hispanoamericana en general, con las cuestiones relativas al léxico urbano de Lima, con las cuestiones de tipo sociológico, ético, etc. Yo he escrito estas cuartillas sobre el lenguaje de *En octubre no hay milagros* atendiendo al material con que está construido el texto, que es el castellano y su gramática, el castellano que usaron César Vallejo o Juan Ramón Jiménez. En mi opinión, no se puede estudiar la literatura sin conocer a fondo las estructuras lingüísticas del idioma en que esté escrita. No se pueden analizar las características lingüísticas de un trabajo rigurosamente idiomático, como es siempre una novela, sin tener los conocimientos lingüísticos que tienen que ver directamente con la estructura o forma en que han sido organizados los textos. Cada texto contiene su propia teoría<sup>15</sup>; es decir, su propia forma, que es idiomática. Y no se puede analizar un texto lingüístico dejando de lado los aspectos estrictamente idiomáticos, porque eso supondría desdeñar lo esencial, el material léxico y las reglas que ordenan y organizan el objeto literario. La idea de *forma*, a la que dio un especial empuje Ferdinand de Saussure, se ha transformado en la clave para el entendimiento completo de lo «poético», es decir, de lo creado con una lengua determinada. Porque la individualidad de una obra literaria no está en eso que se llama fondo, asunto o argumento sino en su forma idiomática. Nociones como esas de fondo, asunto o argumento son conceptos que se refieren a las realidades que suponemos narradas en los textos; pero que nada tienen que ver con la esencia de ellos, sino con realidades que están fuera de ellos. Cuando hablo de *forma*, lo hago en el sentido de los formalistas rusos y, particularmente, de las ideas básicas de Saussure<sup>16</sup>, según el cual los signos están constituidos solo por diferencias: «la lengua es una forma y no una sustancia. Nunca nos percataremos bastante de esta verdad, porque todos los errores de nuestra terminología, todas las maneras incorrectas de designar las cosas de la lengua provienen de esa involuntaria suposición de que hay una sustancia en el fenómeno lingüístico»<sup>17</sup>. Saussure inaugura la modernidad del pensamiento sobre el lenguaje al distinguir entre

15 En el Prólogo de su *Gramática*, decía don Andrés Bello, el más grande de los gramáticos, americanos o españoles, de todos los tiempos, que «cada lengua tiene su teoría particular, su gramática [...]. Esta misma palabra *idioma* está diciendo que cada lengua tiene su genio, su fisonomía, sus giros». Cf. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Edición crítica y Estudio de las variantes, de Ramón Trujillo Carreño, Instituto de Lingüística «Andrés Bello», Santa Cruz de Tenerife, España, 1981, p. 124.

16 Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, Losada, decimosegunda edición, Buenos Aires, 1945.

17 Saussure, *op. cit.*, Segunda Parte, cap. 4.

*forma* y *sustancia*: la *forma* pertenece a la lengua; la *sustancia*, a la realidad extralingüística. Por ello, eso que llamamos argumento, fondo o asunto no representan el significado de un texto, sino las cosas que imaginamos como representadas en el texto y que, de acuerdo con las opiniones de los lectores, nunca son iguales. Por eso no me cansaré de repetir que los textos literarios no «quieren decir», sino que, por el contrario, «dicen». Una cosa es lo que yo piense de *En octubre no hay milagros* y otra cosa «lo que ese texto es como tal texto». En uno de los fragmentos de la obra de Nietzsche que se han ido publicando después de su muerte, se leen estas luminosas palabras: «se es artista al precio de sentir como *contenido*, como *la cosa misma*, lo que todos los no artistas llaman *forma*»<sup>18</sup>. Una idea fundamental para aclarar esta cuestión del fondo frente a la de referente o argumento, tan mal comprendidos por la mayoría de los estudiosos, tanto lingüistas como críticos literarios. Es una idea que representa el único punto de vista válido en una indagación sobre el lenguaje, pues enseña a) la confusión vulgar entre *contenido* o *significado*, de una parte, y *fondo*, *asunto* o *argumento*, de otra; es decir, entre lo que «se dice» (*significado*, *forma*) y lo que «se quiere decir» (*asunto*).

Por eso no he querido entrar aquí en lo que podríamos llamar «argumento» o «asunto» de esta magnífica novela *En octubre no hay milagros*, sino señalar algunos de los aspectos más interesantes desde el punto de vista del texto mismo, sin otras consideraciones sociológicas, históricas o psicológicas, que, aun siendo importantes, no tienen nada que ver con este texto en tanto que tal texto. No se trata aquí del argumento o asunto, sino del texto propiamente dicho, que no es una sustancia sino una forma.

REYNOSO, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Buenos Aires (Argentina): Ediciones El Andariego, [1965] 2008.

18 Cf. *Sämtliche Werke, Kritische Studien Ausgabe*, Deutscher Taschenbuch Verlag / De Gruyter, München, 1988, Vol. 13. *Apud* Agustín Izquierdo, Prólogo del libro *Estética y teoría de las artes*, en el que se recogen, clasifican y estudian fragmentos de la obra de Friedrich Nietzsche, Tecnos, Madrid, 1999, p. 26.

# Una lanza por Martina Vinatea

Jorge Wiese Rebagliati

## Resumen

El autor reseña la publicación *Epístola de Amarilis a Belardo*, edición, estudio preliminar y notas preparadas por Martina Vinatea Recoba. Se trata de un trabajo en el que destacan el nivel de solvencia intelectual, de talento investigativo y de dominio de fuentes de la investigadora peruana.

**Palabras clave:** Epístola de Amarilis a Belardo, literatura epistolar, Siglo de Oro español

## Abstract

The autor notes the new *Epístola de Amarilis a Belardo* edition, with preliminary studies and notes prepared by Martina Vinatea Recoba. Vinatea's intellectual solvency level, investigative talent and mastery on the sources are the main virtues of this edition.

**Key words:** Epístola de Amarilis a Belardo, epistolary literature, Spanish Golden Age

No solo la ignorancia, también la amistad puede ser osada. No tengo más títulos que el ser amigo de Martina Vinatea que justifiquen el referirme a su edición de la *Epístola de Amarilis a Belardo*, recientemente publicada por la editorial Iberoamericana-Vervuert dentro de la Biblioteca Indiana, prestigiosa colección cuidada por el Centro de Estudios Indianos de la Universidad de Navarra.

Sin embargo, desde otro ángulo, la amistad —y una amistad tan dilatada— podría otorgarme alguna ventaja y podría justificar también algunas omisiones. Empiezo por las omisiones. En efecto, no cabe aquí una impertinente *laudatio* (aunque evidentes, no sería de buen gusto que yo —su amigo— pondere los amplios méritos humanos y académicos de Martina). No me corresponde, tampoco, comentar detalladamente las excelencias de su edición, pues no soy especialista en el tema.

Sigo con la ventaja. En realidad, más que ventaja, se trata de un privilegio: el haber asistido como testigo al proceso de creación intelectual que precedió y que, hasta cierto punto, aún envuelve con su aura a esta obra. Como es un proceso que nos interpela, en tanto humanos y en tanto universitarios, me permitiré no solo reseñarlo, sino reflexionar brevemente a partir de él.

Puede ser que el germen de esta obra haya surgido del gusto de Martina por la poesía, y, más específicamente, por la indeclinable materialidad de la poesía, que es el sonido. Martina gusta de recitar, hace recitar a sus hijos y a sus alumnos y les enseña que lo oral y lo auditivo no están reñidos ni con el ingenio ni con la belleza. Su pasión por la poesía del Siglo de Oro español y sus correlatos indianos pudo haber tenido que ver con la elección del texto de la *Epístola* para trabajarlo a profundidad. No puedo dejar de pensar en que las clases de Carlos Gatti, Juana Truel y Enrique Carrión debieron reforzar en ella afinidades largamente sentidas. De esa época, 1984, es su estudio sobre el plano de la expresión (o sea el plano sonoro) de la *Epístola* que terminó en una elogiada memoria de Bachillerato. El patrón cuantitativo, acentual, tonal y tímbrico del texto, así como la determinación de la estrofa (no era una silva, como la había clasificado Menéndez y Pelayo en el siglo XIX, y varios luego de él, sino una canción, una canción petrarquista, como lo sugirió, pero solo lo sugirió, Aurelio Miró Quesada en el siglo XX) ya estaban claros para Martina desde ese tiempo. Martina, además, revisó y corrigió la puntuación para que el sentido del texto quedara absolutamente claro. Finalmente, resolvió con criterio los problemas de hiper- e hipometría que presentaban algunos versos (en este último caso, notó que se trataba de versos en los que aparecía la /h/ aspirada, lo que impedía la sinalefa, y por lo tanto, agregaba una sílaba al verso).

Más de 20 años después (con perdón de Dumas), Martina Vinatea retoma el texto de Amarilis. ¿Por qué? La respuesta más obvia, la *lectio facilior*, podría ser que estaba en medio de su doctorado y quería acudir a un texto conocido que no le daría mayores problemas. Sin embargo, la diferencia entre memoria y edición comentada es tal, el nivel de solvencia intelectual, de talento investigativo y de dominio de fuentes es tan patente en esta última, que me animo a otra explicación: durante más de 20 años Martina Vinatea se preparó para este trabajo; se preparó anímica, vital, volitivamente para este trabajo. No es un fenómeno extraño en las actividades del espíritu: como para negar los tiempos cortos y mezquinos que a veces se imponen a la creación, en ese testimonio excepcional titulado *Cuaderno de notas a las «Memorias de Adriano»*, Marguerite Yourcenar relata cómo, en un lapso de 27 años (de

1924 a 1951), entre idas y vueltas, estímulos y decepciones, días y noches febriles y largos tiempos muertos, concibió y ejecutó su novela. Como lo dice la misma Yourcenar, y —sin temor a la infidencia, esto puede aplicarse a Martina Vinatea—, hay libros que solo pueden escribirse luego de los 40 años.

Es un poco difícil explicar la fascinación que puede ejercer la investigación de un tema a alguien que está fuera de él o cuyos intereses no lo incluyen, pero algo hay en ella de novela policíaca, de crucigrama resuelto, de poema cumplido. Al final, se trata en todos estos casos, de resolver un enigma. Como el arqueólogo que descubre a punta de pinceles y cuadrículas el secreto diseño de una ciudad enterrada o como el restaurador de telas que reconstruye los hilos deshilvanados para encontrar una figura perdida, el investigador debe reconstruir, pero reconstruir es a veces sinónimo de crear. Y siempre, de ver, de contemplar. Probablemente el problema más frecuentado de la historia literaria del Perú sea el de la identidad de Amarilis. El texto daba algunas informaciones: mujer, de familia huanuqueña, monja, descendiente de conquistadores, hermana casada. Con esas informaciones, la crítica trató de identificar a la autora de la *Epístola*. Y fatigó archivos y genealogías. Martina Vinatea, en cambio, miró a otro lado, miró al texto. Y las hilachas se transformaron en tela. Las que propone son, ciertamente, solo «hipótesis verisímiles», como le gustaría decir a Cervantes, pero me seduce la idea de que uno de los problemas más intrincados de la historia literaria peruana pueda resolverse sencillamente oyendo al texto y haciéndolo hablar. Ya la estructura petrarquista de la *Epístola* es un índice al que no se había dado mucho valor, pero la verdadera protagonista de la argumentación de Martina es la estancia XV de esta, pues los topónimos citados en ella coinciden casi puntualmente con los que aparecen en el canto X de la traducción de *Los Lusíadas* de Camoens realizada por el minero perulero-portugués Enrique Garcés (quien también tradujo el *Cancionero* de Petrarca). ¿No habrá sido alguien del entorno de Garcés quien compuso la obra? Garcés no podía ser, pues la *Epístola* se refiere a obras de Lope de Vega aparecidas después de la muerte del minero. ¿No podría ser alguien vinculado familiarmente con Garcés, su hija Ana, por ejemplo, que fue monja y, según Lohmann y Monguió, escritora?

Bien por la hipótesis. Para llegar a ella, aunque no sea esta el único mérito de su edición ni mucho menos, Martina debió revisar y contrastar bibliografía, desempolvar legajos en archivos, viajar, a veces para certificar un solo dato puntual. Viene ahora la gran pregunta: ¿vale la pena todo esto?, ¿vale la pena sacrificar tiempos de familia, de amistad, de amor, para dedicarlos a una actividad que, desde fuera, parecería solo satisfacer un gusto

exquisito, aunque probablemente inútil? ¿No es esta una forma más bien ociosa y hasta irresponsable de la existencia? Puede ser. Pero la pregunta merece una respuesta un poco más demorada. Me gustaría empezar a desarrollarla citando un texto de Constantino Carvallo sobre el ocio, la creación y sus productos recogidos en su libro *Diario educar*:

El ocio es la creación, la actividad libre que reconcilia libertad y naturaleza. Y su resultado no es el producto, sino la obra. Un trozo de mundo que es como debe ser, un extraño ente de infinito lenguaje que apela al mismo tiempo al entendimiento y a la imaginación. Sin utilidad, como la de una herramienta o unas monedas. Y que, sin embargo, nos comunica con los otros, y nos ayuda a crear un mundo común cuyo sustento es el gusto semejante, la comunidad que la obra reclama. El ocio es la atmósfera que la libertad requiere para mirar las cosas como si fueran nuevas, con asombro y con amor. Un amor que engendra, que actúa. Y que, al hacerlo, hace nacer una obra —un cuadro, una danza, una canción— capaz de mostrarse y formar un mundo de espectadores unidos en la contemplación y en su deleite plural. (Constantino Carvallo Rey, *Diario educar*, pp. 156-157)

El ocio es el perfume de nuestra existencia y las actividades ociosas, como la investigación de Martina —una investigación cuya utilidad no puede medirse de la misma manera que la de las monedas o la de las herramientas—, nos envuelven en una atmósfera, en un ámbito (para usar el término de López-Quintás) en el que lo humano resulta más humano. Ciertamente, no hay que confundir el discurso primario de la *Epístola de Amarilis* con el discurso secundario que Martina ha creado para interpretarla. Pero todo esfuerzo para comprender mejor, para gustar mejor, para apropiarse mejor de una obra gratuita, es también una forma de gratuidad y al final, no es inútil, pues se incorpora a una comunidad, precisamente la comunidad de gozadores de la obra en cuestión, que se sentirán solicitados por la humanidad de esta y deberán responder con su humanidad a ella. Como afirma George Steiner:

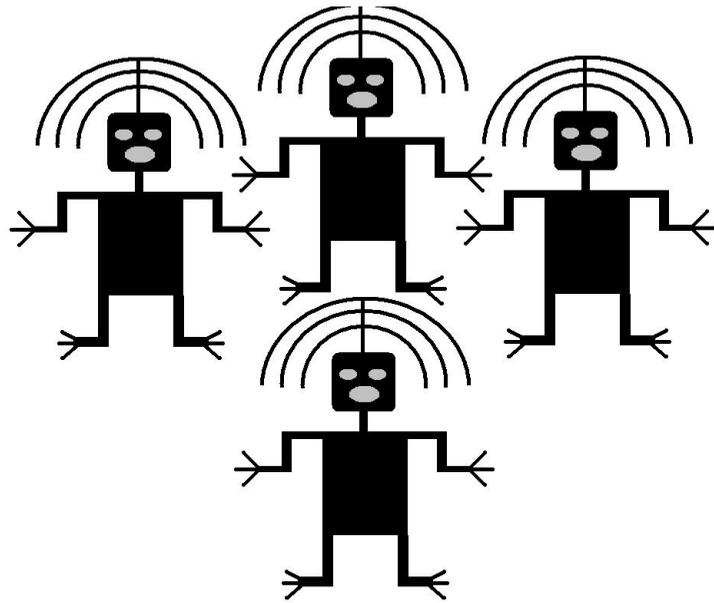
En mi opinión, salta a la vista que el estudio, el argumento teológico-filosófico, la música clásica, la poesía, el arte, todo aquello que es «difícil porque es excelente» (Spinoza, santo patrón de los poseídos) son la excusa de la vida. Estoy convencido de que el mero hecho de ser miembros, comentaristas, instructores o guardianes secundarios de algunos de estos elevados lugares nos convierte en seres privilegiados. (George Steiner, *Errata*, p. 151).

## UNA LANZA POR MARTINA VINATEA

Martina Vinatea se ha acercado a uno de esos lugares elevados y ha vuelto posible que muchos también lo hagan. Nos ha convertido en privilegiados. En este sentido, también es maestra de gratuidad, de generosidad, de amor, de ocio transformado en obra.

Anónimo. *Epístola de Amarilis a Belardo*. Edición, estudio preliminar y notas de Martina Vinatea Recoba. Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana Vervuert, 2009, 172 pp.





*identidades* **IDENTIDADES**





### **ANTONIO GONZÁLEZ MONTES**

Es Jefe del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana y maestro en Educación. Es miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Es autor de numerosas publicaciones entre ellas *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer* (Lima: Universidad de Lima, 2010) y tiene una prestigiosa experiencia docente.

### **MAURO MAMANI MACEDO**

Ganador del Premio Copé Oro, de la II Bienal de Ensayo «Premio Copé Internacional 2010» de PETROPERÚ. Estudió literatura en la Universidad de San Agustín (Arequipa, Perú), ha hecho su maestría y doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde es profesor. Ha publicado un libro de poesía y varios ensayos, entre los que destacan los libros *Manuel Scorza. Homenaje y recuerdos* (2008) y *Poéticas andinas, Puno* (2009).

### **GONZALO ESPINO RELUCÉ**

Poeta y crítico literario. Es especialista en literatura latinoamericana, en especial amerindias y andinas, cultura popular y

escuela. Doctor y magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y maestro en Ciencias Sociales con Mención en Lingüística Andinas y Amazónica por FLACSO-Escuela Andina de Postgrado. Es profesor principal del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre sus publicaciones destacan *Los textos escolares y la interculturalidad* (2009) y *Efraín Miranda indios dios runal/ Antología del poeta del fuego* (2008).

### **DOUGLAS J. RUBIO BAUTISTA**

Es licenciado en literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tiene una especialización en Comunicación y Lengua en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle. Ha escrito artículos, reseñas y relatos de ficción en revistas de crítica literaria de Perú; asimismo, ha participado en diversos congresos literarios realizados tanto en Lima como en el interior del país. Ha publicado el libro de cuentos *Paul Newman y otros relatos* (Andesbook, 2006). Actualmente se dedica a la docencia y a la redacción de un nuevo libro de relatos de próxima publicación.

### **ROBERTO RODRÍGUEZ SAONA**

Catedrático del Department of Spanish, Portuguese and Latin American

Studies de la University of Leeds (UK). Ha participado como expositor en distintos eventos internacionales, recientemente en las V Jornadas Internacionales de Literatura Comparada «Escribir la violencia: ciudades, sujetos y lenguajes en la literatura contemporánea» (Lima, Perú, 2010). Sus investigaciones y traducciones han sido divulgadas en Inglaterra, España y Perú.

### **GLAUCONAR YUE**

Escritor peruano. Licenciado en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha ejercido la docencia en la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Universidad Marcelino Champagnat y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente se encuentra en Ruhr-Universität Bochum estudiando un doctorado en Literatura Comparada.

### **ROSSINA LECETA GOBITZ**

Estudió Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tiene amplia experiencia en la edición de libros. Es docente en la Facultad de Educación y Humanidades en la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

### **JAVIER MORALES MENA**

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente de Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias

Humanas de la misma casa de estudios; asimismo, de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Es autor del libro *La trama teórica. Escritos de teoría literaria y literatura comparada* (Lima: Escuela de Literatura UNMSM-Editorial San Marcos, 2010). Es codirector de la revista de literatura y cultura *Lhymen* y editor del periódico *Mnemósine*. Ha publicado artículos de literatura y teoría literaria en revistas especializadas.

### **AYMARÁ DE LLANO**

Desarrolla su actividad como docente e investigadora en el CE.LE.HIS. (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Dicta *Literatura y cultura latinoamericana II* en las Carreras del Departamento de Letras y Seminarios de Posgrado sobre Literatura Latinoamericana y Escritura Académica. Se doctoró en Universidad de Buenos Aires. Tiene publicaciones sobre literatura latinoamericana en revistas académicas y en capítulos de libro, así como participaciones en encuentros congresos nacionales e internacionales. Actualmente es Directora del Departamento de Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es coautora de *Navegación por la palabra* (2000) y de *Saberes de escritura* (2000); autora de *Pasión y agonía. La escritura de José maría Arguedas* (2004), reformulación de su Tesis de Doctorado. Es coeditora de *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (2006). Su último libro es *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del*

*Siglo XX* (2009), en el que reúne trabajos críticos y dos entrevistas a personalidades de reconocida trayectoria.

### **SANDRA PINASCO ESPINOSA**

Magíster en Estudios Teóricos de Psicoanálisis, licenciada en Educación para el Desarrollo y Bachiller en Literatura Hispánica todos los grados por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se desempeña como Coordinadora Académica del Programa de Humanidades en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y como docente en la Universidad de Lima. Es miembro de la *Asociación Peruana de Literatura Comparada* (ASPLIC) afiliada a la *Asociación Internacional de Literatura Comparada* (ICLA). Sus investigaciones están centradas en los estudios autobiográficos, tema sobre el que ha presentado diversas ponencias en congresos nacionales e internacionales, tales como la conferencia de la Asociación Internacional de Auto/Biografías (IABA) en Hawai (2008) y la Conferencia de Escritura Autobiográfica en Londres (2009).

### **EDUARDO CHIRINOS**

Se doctoró en Estados Unidos con la tesis «El silencio en la poesía hispanoamericana contemporánea». Desde entonces ha ejercido como profesor en universidades de Nueva York y

Pennsylvania. Actualmente, reside en Missoula (EE.UU.) y enseña Literatura Hispanoamericana y Española en la Universidad de Montana. Es autor de *Cuadernos de Horacio Morell* (1981, reeditado por el Fondo Editorial UCSS en el 2005), *Crónicas de un ocioso* (1983), *Archivo de huellas digitales* (1985), *Rituales del conocimiento y del sueño* (1987), *El libro de los encuentros* (1988), *Canciones del herrero del Arca* (1989), *Recuerda, cuerpo...* (1991) o *El equilibrista de Bayard Street* (1998). Recientemente ha sido galardonado con el Premio Internacional de Poesía Generación del 27, convocado por el Centro Cultural de la Generación del 27, con sede en Málaga, España.

### **CARLOS MENESES**

Periodista y escritor peruano. Estudió Filosofía y letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Ciencias de la Información en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid. Sus escritos periodísticos se difunden en Santiago de Chile, Lima, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Francia y España. Autor de las novelas *Edén Moderno* (Algar editorial, Valencia, 2004), por la cual obtuvo el Premio Ciudad de Valencia 2002; *El héroe de Berlín* (Lima: Editorial San Marcos, 2006), presentada en Lima, Madrid, Barcelona, Múnich y Viena; entre otras obras que han sido reconocidas por la crítica peruana e internacional. Sus piezas teatrales han sido estrenadas en Lima, Madrid y Mallorca. En

1958 obtuvo el Premio Nacional de Teatro del Perú por *La noticia*. Vive en Europa desde 1961.

## **JULIO PICASSO**

El humanista peruano es ampliamente conocido por sus artículos y traducciones de Petronio (*Satiricón*, Madrid: Cátedra, 1984), los *Cinco opúsculos teológicos* de Boecio (Lima: Fondo editorial de la PUCP, 2002) y la *Eneida*, de Virgilio (Lima, Fondo Editorial UCSS, 2007) y *San Ambrosio. Los deberes y los himnos* (Lima: Fondo Editorial UCSS, 2009), primera traducción al español. Es un especialista en lenguas clásicas —latín, griego y hebreo— formado en la Universidad de la Sorbona en París. Es miembro de la Dante Society of America (Universidad de Harvard), del Instituto Riva-Agüero, de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos (Granada, España) y miembro fundador de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. Como docente universitario ha dictado cátedra de Literatura Medieval en la Universidad Católica Sedes Sapientiae, cátedra de latín, griego y hebreo en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima y en la Universidad de Lima. Recientemente ha publicado *Cómo el joven debe leer los poemas/A los jóvenes sobre la manera de sacar provecho de la literatura griega*, de Plutarco y San Basilio, respectivamente (Lima: Fondo Editorial UCSS, 2010), y prepara *Boecio. Tratado de música*, volumen que editará el Fondo Editorial UCSS.

## **RAUF NEME**

Estudió Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es coordinador del Área de Comunicación y Producción del Lenguaje de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Asimismo dicta la cátedra de Literatura (teatro) en la misma casa de estudios. Es miembro de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC), afiliada a la Asociación Internacional de Literatura Comparada (ICLA). Ha publicado «Guerrillas y caudillos. El discurso de la violencia política en la narrativa de Juan Rulfo y Javier Viana» en *Conferencias e intercambios. La Literatura Comparada en el Perú hoy* (Lima, 2006). Es director del periódico cultural *Mnemósine* y editor del Fondo Editorial UCSS.

## **JULIO NORIEGA BERNUY**

Investigador y catedrático del Knox College de Illinois, Estados Unidos. Es especialista en literatura quechua, peruana y latinoamericana. Se graduó de Bachiller y de Licenciado en el Programa Académico de Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtuvo la Maestría y el Doctorado en la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. Ha ejercido la docencia universitaria en el Perú y en distintas universidades norteamericanas tales como Indiana, Notre Dame, Wisconsin, Denison. Entre otros libros y artículos de su

especialidad, ha publicado la antología *Poesía quechua escrita en el Perú* (1993) y el reciente ensayo *Caminan los Apus: escritura andina en migración* (2011). Su trabajo intelectual ha sido reconocido internacionalmente con el Premio Letras de Oro, otorgado al mejor ensayo estadounidense escrito en lengua castellana.

### **CARLOS GATTI**

**M**aestro peruano y reconocido estudioso de Dante. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se graduó con una tesis sobre la poesía de José de Espronceda. Ejerce la docencia desde 1962. Es profesor ordinario en la Universidad del Pacífico, donde dicta Literatura Universal y Lenguaje III; es, también, profesor ordinario de la Pontificia Universidad Católica, donde dicta Literatura Italiana, y de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, donde ha tenido a su cargo los cursos de Literatura Clásica Grecolatina y Literatura Medieval. Ha sido profesor de la Universidad de Lima y de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón. Ha ocupado cargos académico-administrativos en la Universidad del Pacífico, donde fue Secretario General, y en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde fue Secretario del Instituto Riva-Agüero y Director universitario. Es miembro de la Sociedad Filarmónica de Lima, miembro ordinario del Instituto Riva-Agüero, miembro fundador de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas y miembro vitalicio de la Dante

Society of America (Cambridge, Massachusetts). Ha recibido distinciones de sus alumnos, de sus colegas y de instituciones, entre ellas, el Premio Procter and Gamble «Honor al Éxito Docente» de 1999. Ha escrito diversos artículos tanto para revistas especializadas: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, *Lexis*, *Riesgo de Educar* y *Coiné*, como para revistas periódicas o divulgativas: *Punto de Equilibrio* y *El Dominical* de *El Comercio*. Con Jorge Wiese Rebagliati, es codirector de *Coiné*, el boletín de temas lingüísticos del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico y coautor de los libros *El lenguaje. Dos aproximaciones*, *Elementos de gramática española* y *Técnicas de lectura y redacción* (Lima, Universidad del Pacífico). Ha publicado recientemente *El eslabón del día. Reflexiones sobre la educación* (Lima, Fondo Editorial UCSS). Desde 1985, conduce una *Lectura Dantis* con alumnos y exalumnos de diversas universidades.

### **RAMÓN TRUJILLO CARREÑO**

**E**s Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de La Laguna (España) y profesor Emérito de la misma institución. Es miembro Correspondiente de la Real Academia Española; miembro de Honor de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español; Doctor Honoris Causa por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; profesor Honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú) y profesor Honorario de la Universidad Ricardo Palma (Lima, Perú).

Ha sido director de la Academia Canaria de la Lengua (Islas Canarias, España). Entre sus numerosas publicaciones destacan los siguientes libros: *Elementos de semántica lingüística* (Cátedra: Madrid, 1976); *Gramática de la lengua castellana*, de Andrés Bello, y *Notas a la gramática de la lengua castellana de don Andrés Bello*, de Rufino José Cuervo. Estudio crítico y edición de Ramón Trujillo Carreño (Madrid: Arco/Libros, S. A., 1988); *Introducción a la semántica española* (Madrid: Arco/Libros, S. A., 1988); *Principios de semántica textual/Los fundamentos semánticos del análisis lingüístico* (Madrid: Arco/Libros, S. L., 1996); *El silbo gomero/Nuevo estudio fonológico*. Edición bilingüe español-inglés. Edición de la Academia Canaria de la Lengua (Cuadernos de Dialectología, 2006); *La gramática de la poesía*, (Leipzig: Peter Lang, 2011).

## **JORGE WIESSE**

Poeta peruano. Estudió Lingüística y Literatura en la Facultad de Letras y

Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesor ordinario de la Universidad del Pacífico, en la que dicta los cursos de Lenguaje y Literatura, y codirige *Coiné*, boletín de temas lingüísticos del Departamento Académico de Humanidades de esa casa de estudios. También es profesor ordinario de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde dicta Literatura Medieval Española, Literatura Contemporánea Española, Rítmica y Métrica. Es miembro del Instituto Riva-Agüero, de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ha escrito en publicaciones especializadas y de divulgación sobre educación, literatura y arte; ha sido expositor en Perú, Inglaterra, Estados Unidos. Ha publicado el poemario *Vigilia de los sentidos* (2005) y *Odas apócrifas* de Ricardo Reis, traducidas al portugués por la escritora Angelica Riello. Sus poemas y prosas poéticas han sido difundidos en diversas revistas peruanas e internacionales.





# C U A D E R N O S L I T E R A R I O S

ISSN 1811-8283

*Cuadernos Literarios* es la revista de investigación y creatividad literaria de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Se publica cada año y está dirigida, en primer lugar, a la comunidad académica de investigadores del fenómeno literario y, en segundo lugar, considerando el significado y proyección de los trabajos difundidos en la revista, a otros profesionales de áreas afines.

*Cuadernos Literarios* está compuesta por las siguientes secciones: Tanteos, sección de artículos y ensayos; Aproximaciones, sección de trabajos introductorios, avances de investigación y temas de teoría literaria; Mundo raro, sección de creación en verso, prosa, fotografía, dibujo; Otra voz, sección de traducción, y Signos, espacio para notas y reseñas, ya sean bibliográficas, cinematográficas u otros aportes audiovisuales que abran espacio a la reflexión crítica.

Para la presentación de trabajos considerar los siguientes aspectos:

1. Enviar a la dirección electrónica del Fondo Editorial UCSS el trabajo completo en archivo Word. El texto debe incluir un resumen del trabajo (5 a 7 líneas) en inglés y español acompañado de sus respectivas palabras clave.
2. La propuesta debe ser original y que no haya sido publicada en ningún medio (impreso o electrónico). Puede tratarse de un artículo, ensayo, avance de investigación, comunicación científica.
3. Adjuntar a la propuesta de publicación una biografía académica del autor, básicamente: afiliación institucional, grados académicos, publicaciones, trayectoria (pertenencia a asociaciones académicas, premios, cargos académicos u otros de carácter cultural, etc.).
4. Formato: interlineado 1.5; letra Times New Roman, Georgia o Garamond; tamaño 12; páginas numeradas.

5. Las referencias bibliográficas del trabajo deberán anotarse entre paréntesis (referencia parentética o autor-fecha). Consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS*, disponible en <www.ucss.edu.pe>. No se recibirán trabajos sin bibliografía.

### **Sistema de arbitraje**

1. Los responsables de la revista evaluarán el abordaje del tema y la solvencia intelectual de las ideas expuestas en el trabajo, así como el valor del contenido con respecto a otros artículos o trabajos en el mismo tópico.
2. El dictamen emitido puede ser de tres tipos: favorable, desfavorable, con observaciones. En el último caso, las observaciones al trabajo serán comunicadas inmediatamente al autor, quien tendrá un plazo máximo de diez días para responder. Si al término del plazo no se presenta respuesta, se entenderá que el autor desiste de publicar en la revista.
3. La respuesta del autor a las observaciones se pondrá en conocimiento de los responsables de la revista quienes en un plazo máximo de cinco días deberán emitir un dictamen. El juicio solamente podrá ser favorable o desfavorable.

### **PAUTAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS SEGÚN SECCIONES DE LA REVISTA**

#### **Secciones Tanteos y Aproximaciones** (estudios y apartados monográficos)

1. La extensión no debe ser menor de 15 páginas ni mayor de 25 páginas
2. El trabajo debe ir acompañado del respectivo listado bibliográfico (consignar solamente las fuentes citadas en el artículo).
3. Consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS*, disponible en <www.ucss.edu.pe>.

#### **Sección Mundo raro** (creación en prosa, verso, fotografía, dibujo)

1. La extensión no debe ser menor de 3 páginas ni mayor de 20 páginas.
2. El trabajo debe estar acompañado de una presentación de mínimo media página y como máximo de 3 páginas.

3. La presentación no necesariamente puede estar escrita por el autor, si lo considera puede ser elaborada por otra persona.

**Sección Otra voz** (traducción)

1. La extensión no deberá ser menor de 3 páginas ni mayor de 20 páginas.
2. El trabajo debe estar acompañado de una presentación de mínimo media página y como máximo de 3 páginas.

**Sección Signos** (notas y reseñas)

1. Extensión: 8 a 12 páginas.
2. El trabajo debe ir acompañado del respectivo listado bibliográfico (consignar solamente las fuentes citadas).
3. Anotar al final del texto los datos completos de la fuente reseñada: autor, título, ciudad de publicación, editorial, número de páginas. En caso de otros formatos, consultar el *Manual de estilo del Fondo Editorial UCSS*, disponible en <www.ucss.edu.pe>.
4. Adjuntar, en archivo aparte del tipo JPG, la carátula de la fuente reseñada.

FONDO EDITORIAL DE UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n., Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima 35 Perú

Teléfonos: (51-1) 533-5744/ 533-6232/ 533-0079/ 533-2555/ 533-0008 anexo 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>





Universidad Católica  
Sedes Sapientiae