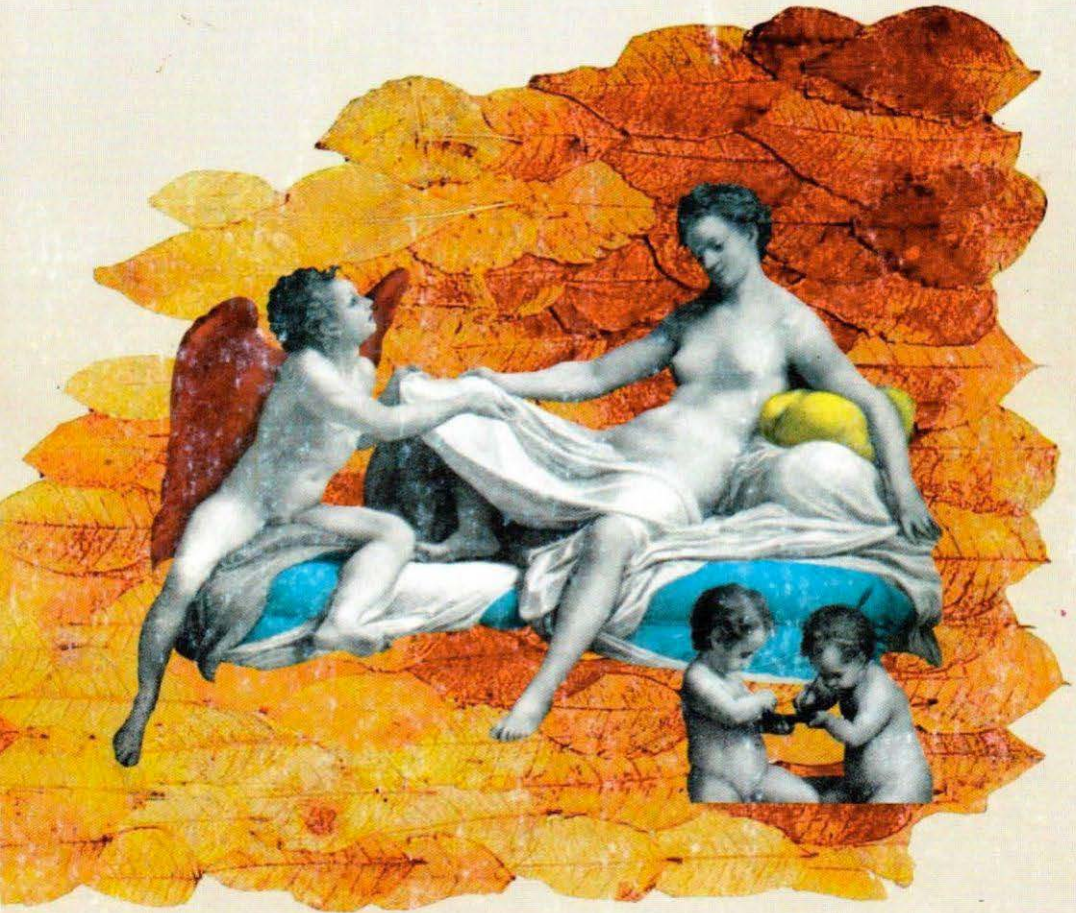


Revista de Literatura

Nº 1 / octubre 1998

Ajos & Zafiros



- IN MEMORIAM O. PAZ ■ ENTREVISTAS: GIARDINELLI/FUGUET
- DOSSIER: NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA
- ENSAYOS: DEL BARCO CENTENERA-C. PALMA-VALDELOMAR
- POESÍA: CHAR/JUARROZ/GUEVARA

UNMSM-CEDOC

Editorial

3

Noticias del corsario negro

In memoriam Octavio Paz.

Emilio Roccanera 5

Ensayos

Del Barco Centenera: el discurso religioso en los hechos ocurridos en Vilcabamba.

Miguel Maguiño Veneros 9

Modernidad, memoria e imaginación

en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar.

Marcel Velázquez Castro 17

Dossier: Narrativa hispanoamericana contemporánea*Encuentro de Narradores de esta América.*

Agustín Prado/Maia Rojas 30

Entrevista a Mempo Giardinelli.

39

Entrevista a Alberto Fuguet.

48

Creación*Provenzale.*

Pablo Guevara 58

Fábula para una clínica.

Patricia de Souza 64

Es que somos tan modernos.

Víctor Coral 67

Traducciones*Noche talismánica* de René Char.

Javier Sologuren 69

Informe sobre Hattington de Walter Jenz.

Renato Sandoval 72

Fantasmas de papel*Mors ex vita* de Clemente Palma.

Marcel Velázquez Castro 76

Las queridas de humo.

Clemente Palma 80

Galeón de libros

Federico Andahazi

El Anatomista 85

Jaime Bayly

La noche es virgen 86

Alfredo Bryce Echenique

Reo de nocturnidad 88

Peter Elmore

La fábrica de la memoria 90

Roberto Juarroz

Decimocuarta poesía vertical 94

Sylvia Molloy

Acto de presencia 95

Manuel Velázquez Rojas

Turno de Vida 98**Sobre los autores**

100

Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Consejo Directivo

Marcel Velázquez Castro
Víctor Coral Cordero
Richard Henríquez Robles

...

Coordinador General

Agustín Prado Alvarado

...

Comité Editorial

Frida Poma Escudero
Maia Rojas Brückmann

...

Colaboradores

Liliana Arce T.
José Cabrera Alva
Milagros Munive Córdova
Mylene Quilez Luna
Carlos Zárate Cangahuala

...

Corresponsales en el extranjero

Madrid: Verónica Ortiz
Barcelona: Francisco Díaz Bernuy
París: Patricia de Souza

...

Correspondencia

Av. Canadá 3847. Lima 30-Perú
Tel.: (51-1) 363-0563
Tele-Fax: (51-1)3238415
E.mail:0300154@UNMSM.EDU.PE

Agradecimientos: Martín Paredes D'allorso / María Robles de Henríquez / Adriana Zolezzi / José Pancorvo Beingolea.

Diseño de portada: Maia Rojas Brückmann en colaboración con José Cabrera Alva.
Los dibujos reproducidos en páginas interiores son de Federico García Lorca.
Edición al cuidado de *Hipocampo Editores*, Lima 13, Tel.: 473-9269

En esta década asistimos a una proliferación de revistas culturales de diversa índole y rigor intelectual; esto ha permitido conocer nuevas voces, trajinadas ideas y desafortunadas propuestas. La mayoría de esas publicaciones adolecen de una invalidez común: no logran construir una identidad que les permita trascender la condición de recopiladores mecánicos de textos. Las revistas de literatura de los 90, salvo alguna excepción, se han inclinado por las opciones diletantes, las meramente formalistas –cuyas (l)imitaciones nos eximimos de consignar aquí–, y las perniciosas por sus afanes sociopolíticos.

Frente a esta constante carencia e ineluctable fragilidad, es imperativa la aparición de revistas monográficas; en pos de ese llamado emerge del fango, *Ajos y Zafiros*. Colocados sobre la piel del uroboros, cuya sombra gira sin moverse, deseamos instalarnos en los erosionados estudios literarios. Paulatinamente, intentaremos superar nuestros errores y alcanzar la competencia y autoridad imprescindibles para contribuir en la impostergable disección de la literatura peruana, y poder re-crear una pervertida tradición que se convierte en el móvil fanal que nos guíe –a nosotros y a nuestros lectores– por ese mar apagado y soledoso de la producción literaria actual.

Cada edición de la revista presentará un núcleo temático, sin perder de vista la diversidad de las literaturas de otras lenguas, pero profundizando con rigor académico en la literatura peruana e hispanoamericana. Será evidente para muchos que nuestra propuesta no es nueva; estamos de acuerdo. *Las Moradas, Amaru y Hueso Húmero* mantuvieron una presencia prolongada en el escenario cultural porque consiguieron el delicado y provechoso equilibrio entre lo

nacional y lo extranjero; a ellas nuestro homenaje y agradecimiento.

Este primer número enciende la música de un contrapunto imaginario entre la prosa modernista peruana y la narrativa hispanoamericana contemporánea. Los primeros dilemas literarios de la modernidad en países periféricos, la conflictiva suscepción del modernismo, y el imperio de los estilos al inicio del siglo pueden ser correlacionados con la disolución de las fronteras culturales, los (re)pliegues de la novela actual, y el poderío de las editoriales al final del siglo. Todos ellos constituyen nudos de incesante resignación y merecen una simultánea reflexión.

Hoy que la crítica formalista se repliega acosada por el virus de las fragmentaciones, el desplazamiento del signo por la imagen y el redescubrimiento de la subjetividad, la crítica literaria debe asumir el reto de convertirse en una fiesta de los sentidos. En esa dirección, *Ajos y Zafiros* rechaza el feliz aullido de los posmodernistas y el lamento estéril del racionalismo y sus des(h)echos. Buscamos conquistar ese innumerable espacio donde se realiza la sicigia entre tradición y la modernidad; lo cual nos remite al verso de T. S. Eliot (*Burnt Norton, Four Quartets*) que da nombre a nuestro proyecto, y su ilimitado campo de sugerencias: *Ajos y Zafiros*, crítica y creación, actualidad e historia, sensibilidad e inteligibilidad, secularidad y misticismo, tierra y cielo; y más. Entre cada axis se requiere una mediación religadora, y para ello contamos con ángeles invertidos, ebrios de literatura, intentando recuperar la memoria a través de la escritura.

Si todavía es posible otro viejo nacimiento en el terreno literario, asumiremos esa doble quimera aquí trazada: la búsqueda de la perspicacia perdida y el íntimo canto de nuestra sensibilidad. Nuestra santa cruzada contra el cielo y el mal contemporáneos. □

In memoriam
Octavio Paz

✍ Emilio de Roccanera

Octavio Paz, considerado uno de los más grandes intelectuales de este siglo, acudió el lunes 20 de abril de 1998 a esa cita de la que nadie escapa. Un buen tributo de sus lectores es recordar su vasta trayectoria:

1914: Nace en México D. F. el 31 de marzo. Realiza sus primeros estudios en colegios franceses e ingleses. Su padre fue representante de Emiliano Zapata en Estados Unidos, y su abuelo paterno, Ireneo Paz, escribió una de las primeras novelas indigenistas de la época.

1931-1932: En la revista *Barandal*, publica sus primeros poemas.

1933: Edita su primer libro, *Luna silvestre*.

1937: Primer matrimonio. Viaja a España, donde apoya a los republicanos. Hace amistad con algunos escritores de la Generación del 27. Publica *Bajo tu clara sombra* en una colección dirigida por Manuel Altoaguirre. Ese año viaja a París, donde conoce a Neruda, Vallejo y Huidobro. Alejo Carpentier le presenta a Robert Desnos quien lo vincula al surrealismo.

1938: En México funda la revista *Taller*. Colabora en *El Popular*. Publica *Raíz del hombre*.

- 1941-1942:** Publica *Entre la piedra y la flor* y *A la orilla del mundo*.
- 1943:** Colabora en la fundación de la revista *El hijo pródigo*.
- 1944-1945:** Obtiene la beca Guggenheim. Ingresa en el cuerpo diplomático y posteriormente es destacado a París.
- 1945-1949:** En París hace amistad con André Bretón. Publica en revistas francesas, es incluido en antologías y traducido a diversas lenguas. Publica la primera versión de *Libertad bajo palabra*.
- 1950:** Aparece *El laberinto de la soledad*.
- 1951-1952:** Viaja a Japón y a la India. Es su primer contacto con Oriente y el inicio de una profunda relación cultural. Publica *¿Águila o Sol?*
- 1954:** *Semillas para un himno* y *La hija de Rappaccini*.
- 1956:** Publica *El arco y la lira*. Se le concede el Premio Xavier Villarrutia.
- 1957:** Aparece, en una pequeña edición numerada, *Piedra de sol*.
- 1958:** Publica *La estación violenta*, que recoge *Piedra de sol*.
- 1959:** Regresa a París, donde trabaja en la embajada de su país. Publica *Las peras del olmo*.
- 1960:** Edición total de *Libertad bajo palabra* (1935-1957).
- 1962:** Publica *Salamandra*. Deja París y se traslada a la India como embajador de México. Allí conoce a Marie-José, que se convertirá en su segunda esposa en 1964.
- 1963:** Se le otorga el Premio Internacional de Poesía, en Bruselas.
- 1965:** *Cuadrivio y Viento entero*.
- 1966:** *Puertas al campo*.
- 1967:** *Corriente alterna* y *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* y *Blanco*. Ingresa en el Colegio Nacional de México.
- 1968:** Abandona la embajada de la India en protesta por los sucesos sangrientos de la plaza de Tlatelolco, en México. Escribe *Postdata*, donde estudia y denuncia aquellos violentos acontecimientos. Publica *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, *Ladera este* y *Topoemas*.
- 1969:** Se establece en Pittsburgh como profesor. Estudia a Dante y Wordsworth. En París escribe, junto a tres poetas europeos de distintas lenguas -Sanguineti, Charles Tombison y Jacques

- Roubaud-, el primer *Renga* occidental, una suerte de poema colectivo de origen japonés. En España publica *La centena*, una antología poética preparada por él mismo.
- 1970:** Se establece en Cambridge. Publica *Postdata* y *Conjunciones y disyunciones*.
- 1971:** Es designado Miembro Honorario de la American Academy of Arts and Letters.
- 1973:** *El signo y el garabato*. Es nombrado Doctor *honoris causa* por la Universidad de Boston.
- 1974:** *Los hijos del limo; Teatro de signos* (antología de textos realizada por Julián Ríos); *El mono gramático*; y *Versiones y diversiones*, donde recoge sus traducciones.
- 1975:** Publica *Pasado en claro*.
- 1976-1977:** Se cierra la revista *Plural*, dirigida por Paz. Crea *Vuelta*, revista que continúa la línea de *Plural*.
- 1977:** Se le conceden el Premio Jerusalen, en Israel; el Premio Nacional de Letras de México; el Premio de la Crítica en Barcelona.
- 1979:** Publica *Poemas (1935-1975)* y *El ogro filantrópico*. Recibe el Premio Gran Águila de Oro, del Festival del libro de Niza. Doctor *honoris causa* por la UNAM.
- 1980:** Se le otorga en México el Premio Ollin Yolliztli y es nombrado Doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard.
- 1981:** Se le concede el Premio Miguel de Cervantes.
- 1982:** *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Se le concede el Premio Internacional Neustadt de la Universidad de Oklahoma.
- 1983:** Publica *Sombras de obras y Tiempo nublado*.
- 1984:** *Hombres en su siglo y otros ensayos*. La televisión mexicana presenta el programa cultural "Conversaciones con Octavio Paz". Recibe el Premio Internacional de la Paz.
- 1985:** Es galardonado con el Premio Mazatlán y con el Premio Oslo de Poesía. Doctor *honoris causa* por la Universidad de Nueva York. Publica *Pasión crítica, conversaciones con sus interlocutores, y Prueba del nueve*.
- 1986:** La televisión mexicana emite su serie "Ezra Pound". Se le conceden el Premio Alfonso Reyes, en Santander; Premio T.S.

- Eliot, de la Enciclopedia Británica; y Premio American Express, en Miami. Preside en Valencia el Congreso Internacional de Escritores, celebrado en conmemoración del Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, de 1937.
- 1988:** En el volumen *Primeras letras*, recoge buena parte de su prosa de juventud.
- 1989:** Selección de su obra poética, *El fuego de cada día*. De manos del presidente Mitterand recibe el Premio Alexis de Tocqueville, en Valognes; Premio Montale, en Italia.
- 1990:** Recibe el Premio Nobel de Literatura. Publica *Obra poética* (1935-1988), *La otra voz*, *Poesía y fin de siglo*, prolongación de la parte final de *Los hijos del limo* y *Pequeña crónica de grandes días*. La televisión mexicana emite su serie "El siglo XX, la experiencia de la libertad". Con la conferencia "Alba de Libertad" inaugura en Lima el encuentro "La revolución de la Libertad". En la Universidad de Murcia recibe un homenaje y es nombrado Doctor *honoris causa*.
- 1991:** Publica *Convergencias*. Círculo de Lectores y Fondo de Cultura Económica inician la publicación de sus *Obras completas*, edición del propio autor programada en doce volúmenes.
- 1993:** Se le concede el Premio Príncipe de Asturias a la revista *Vuelta* dirigida por el poeta. Publica *La llama doble*, *Amor y erotismo*.
- 1996:** La Cámara Peruana del Libro le otorga el Premio Ricardo Palma.
- 1997:** Se crea la Fundación Octavio Paz, que funciona en la residencia del poeta.
- 1998:** *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz (1939-1959)*. El lunes 20 de abril Octavio Paz deja de existir, dejando como herencia una amplia y sólida obra literaria. □

Del Barco Centenera: El discurso religioso en los hechos ocurridos en Vilcabamba

✍ Miguel Maguiño Veneros

*Sin reinterpretar ni malentender constantemente
el lenguaje, no se puede realizar ningún
descubrimiento ni ningún progreso.*

P. Feyerabend

La obra de Martín del Barco Centenera es casi desconocida en nuestro país¹. Este escritor de origen español sólo escribió un texto dedicado casi en su totalidad a la conquista del Río de la Plata, razón por la cual no ha sido tenido en cuenta dentro de los recientes estudios sobre la colonia y más estrictamente sobre los hechos ocurridos en Vilcabamba, al cual hace referencia su libro en el canto XVII.

Por ello no es de extrañar que no encontremos su nombre consignado en los, ahora muy de moda, estudios postcoloniales. Ni tampoco sorprende que no se le consigne en el momento de tratar el tema de la “resistencia en Vilcabamba”, puesto que la mayoría de estudiosos a la hora de abordar dicho tema sólo hacen referencia a las crónicas escritas en el Perú por los dos bandos en conflicto, es decir, realizan un cotejo entre la crónica indígena y la española².

- 1 Para una revisión de la vida y obra de Martín del Barco Centenera, los artículos de Juan María Gutiérrez en *Revista del Río de la Plata*. Vol. VI, VII, XII, Buenos Aires, 1876.
- 2 Sobre los últimos estudios realizados en torno al tema de Vilcabamba consultar los textos de Guillén Guillén que se consignan en la bibliografía.

Nosotros podemos aventurar un par de hipótesis que podrían explicar este olvido. En primer lugar, como hemos señalado líneas arriba, está el hecho de que no es un texto que trate del Perú directamente, razón por la cual ha sido dejado de lado a la hora de realizar estudios relacionados con nuestra patria; y, en segundo lugar, y quizás el más importante, es que no se trata de una crónica, sino más bien de un poema épico.

Ahora bien, a la hora de realizar estudios dedicados a los hechos ocurridos en Vilcabamba se privilegia como documentos dignos de crédito las crónicas, tanto indígenas como españolas, con la intención de explorar los diferentes mecanismos mediante los cuales cada sector ha procesado y modelado su pasado.

Esta reciente incorporación de la crónica indígena dentro de los estudios postcoloniales resume una nueva forma de entender el proceso histórico (proceso por lo demás plural en nuestro país), pero el problema surge cuando a esta ampliación del corpus³ sólo se le incorporan "testimonios de cronistas autóctonos"⁴, dejando de lado otras manifestaciones escriturales españolas que no se condicionan necesariamente con lo expuesto en las crónicas.

Nosotros realizaremos un breve análisis de la obra de Del Barco Centenera señalando la peculiar forma que tuvo este personaje de comprender los hechos sucedidos en Vilcabamba. Para ello centraremos nuestro análisis en el canto XVII, al cual el autor describe en los siguientes términos: *En este canto se trata de la muerte, i justicia, que hizo el Virrei Don Francisco de Toledo, Don Diego de Mendoza, en Potosí: i del Gran Señor Topamaro en el Cuzco*⁵.

Antes de realizar el análisis del canto XVII es necesario ofrecer una breve biografía de la vida de su autor, así como una sucinta descripción de su poema, pues como ya se ha indicado, esta información es muy escasa.

Martín del Barco Centenera nació en Logrosán, España, en

3 En este punto es importante resaltar los trabajos realizados por Walter Mignolo que se consignan en la bibliografía. Sobre todo su trabajo sobre la "*Semiosis colonial*".

4 Raquel Chang-Rodríguez: "Rebelión y religión en dos crónicas indígenas" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año, XIV, N° 28, Lima, 2^{do}. Semestre, 1988.

5 La edición que utilizamos para el presente trabajo es la preparada por D. Andrés González Barcia. 1749

1535 y viajó hacia tierras americanas el año de 1562, en clase de capellán, con la armada de Juan Ortiz de Zárate. Acompañó a éste en la expedición al Río de la Plata y es considerado como uno de sus conquistadores. Por los méritos prestados a España fue nombrado Arcediano de la Iglesia de Paraguay. El año de 1583 estuvo en Lima presentando un informe sobre el estado de Paraguay. Siendo comisario del Santo Oficio de Cochabamba fue acusado y condenado con la privación de todo oficio de Inquisición, el 14 de agosto de 1590. Se le probó haber sustentado bandos en la villa de Oropesa y valle de Cochabamba, a cuyos vecinos trataba de judíos y moros, vengándose de los que hablaban mal de él, mediante la autoridad que le confería su oficio. Regresó a Europa el año de 1596 y publicó su obra en Lisboa el año de 1602. Ese mismo año falleció. Se dice que escribió además otra obra titulada *El desengaño del mundo*, de la cual sólo se conoce el título.

Argentina, y conquista del Río de la Plata es un poema épico que está escrito en octavas reales, siendo su intención medular ofrecer historias con sentido ejemplar. En este caso se encuentra más cercano a los poemas didáctico-históricos del siglo XV que a la escritura del Renacimiento; con preferencia trata sucesos extraordinarios e incluye numerosas sentencias y disertaciones morales. Es en realidad una extraña mezcla de elementos cultos y populares: los proverbios y versos del romance alternan con numerosos latinismos y textos sagrados.

Como ya se ha señalado, nuestro análisis se va a centrar en el canto XVII de la obra de Del Barco Centenera, desde la estrofa 35 hasta la 48, en las cuales se da cuenta de los hechos ocurridos en Vilcabamba.

Es necesario señalar que la inclusión de "Topamaro" dentro de la estructura de esta obra no sólo obedece a razones religiosas; en realidad sirve dentro de esta historia, de una forma velada, para ejemplificar una lucha entre la instancia religiosa y política de la Colonia. Una lucha que está referida a la legitimidad o no de la ejecución del último Inca de Vilcabamba.

Es así que la lectura del episodio de Vilcabamba va a ser realizado de forma bastante inusual por nuestro autor, pues va a modificar el accionar tanto de los indios como el de los españoles, con la intención de desacreditar las acciones llevadas a cabo por el virrey Tole-

do. Evidenciando de esta forma conflictos al interior de dos instancias en la Colonia⁷.

En primer lugar veamos como introduce este autor a "Topamaro" dentro de su poema, para luego tratar de detectar la forma en la cual se manifiesta su valoración respecto de las acciones ejecutadas contra el Inca. La aparición de Tupac Amaru se encuentra enmarcada dentro de los juicios que emite el "poeta" en relación a la muerte; así nos lo deja saber cuando señala que sólo los que conocen la fe cristiana pueden esperar la muerte, pues "el virtuoso no huíe de la muerte". Pero como "Topamaro" desconocía la religión de Cristo, y por lo tanto no era virtuoso, se siente temeroso de lo que le sucederá después de la muerte, motivo por el cual el Inca es capaz de dar "al de Toledo la vida a servedumbre".

Pero este acto de sumisión del Inca sólo es concebido por el autor en un plano religioso, pues se dice del mismo que antes de ser apresado por las huestes de Toledo "tenía en otro tiempo fuerza señalada", podemos constatar entonces que la figura del Inca es rebajada por un hecho concreto, su ignorancia de la fe cristiana. Lo cual, como se puede ir observando, comienza a descalificar el poder de Toledo frente al Inca, ya que si éste se muestra sumiso es sólo por ignorar la palabra de Dios.

Dejando de lado los motivos religiosos que llevan a Del Barco Centenera a descalificar al Inca, y con esto también a Toledo, es interesante la forma en que el autor configura a los personajes centrales de los hechos ocurridos en Vilcabamba, con la intención de minimizar el accionar de algunos españoles. Del Inca nos dice que residía en Vilcabamba con otros "Ingas, i valientes compañeros", formaba sus propias leyes y no hacía daño a los españoles. Además, el Inca " En sus tierras se estaba retirado / Y de los suios era respetado". Configurando de esta manera otra versión de la "historia", pues como sabemos Tupac Amaru sólo estuvo en el poder un año; tiempo en el cual hostilizó a los españoles, hasta que Toledo lo hizo capturar y decapitar en el Cuzco.

Pero no todas van a hacer cualidades positivas, también se predica del Inca que "este Indio se jactaba de ser Señor", siendo

⁷ En este punto resulta bastante útil pensar en la categoría de heterogeneidad desarrollada por Antonio Cornejo Polar, pues el texto de Del Barco Centenera pone de manifiesto diferentes versiones españolas respecto a un mismo tema. Versiones que están íntimamente ligadas al concepto de poder.

esta la única explicación que presenta Del Barco Centenera para la prisión del Inca, razón por la cual Toledo decide apresararlo. Podemos observar entonces que la intención política que tiene el Virrey para capturar al Inca rebelde es llevada al plano moral, de esta manera no sólo se intenta restar importancia a la acción realizada por Toledo, sino que además se le intenta dar el problema otra jurisdicción, que pertenecía, por lo demás, a la Iglesia.

Esta misma acción, la de modificar un hecho histórico por otro, también va ser utilizada a la hora de describirnos las acciones de los españoles, pues nos dice de ellos que "muchos suelen ser desatinados / De tal suerte, en mandarles lo que quieren / Que hacen que los Indios desesperen". Podemos apreciar la censura a las acciones de algunos españoles que evoca el discurso lascasiano, pero que en realidad es usado de forma contraria, pues es necesaria para las intenciones del "poeta", restar credibilidad a las acciones emprendidas contra Vilcabamba.

Es más, la última ciudad inca es descrita como un reino aparte, desde donde algunos de los indios "acudían / Al Reino del Perú i sus Poblados", pero también como el lugar al cual podían recurrir los indios para estar a salvo de los maltratos que les infligían los españoles. Así nos dice que "muchos Indios se metían / En Vilcabamba". En este momento podemos exponer el razonamiento seguido por Del Barco Centenera en los siguientes términos: los indios no son malos, ellos huyen a Vilcabamba porque existen algunos españoles que los tratan mal, el problema es que en ese lugar se encuentra el Inca, que no es cristiano y que además se jacta de ser Rey.

Pero el reclamo implícito de Del Barco Centenera no sólo se evidencia en la forma en que describe tanto a indios como a españoles, sino que además introduce al interior de los propios cristianos diferencias respecto a la ejecución de Tupac Amaru. Así tenemos que en este poema existen acciones que nos muestran a otros españoles actuando "correctamente", como por ejemplo la negación del Licenciado Polo a la orden de Loyola de degollar al Inca, pues:

"no quiere hacer él tal torpeza: /
Que no halla derecho, ni por donde /
A aquel Inga cortalle la cabeza /

Y que si causa él tiene, i no la absconde: /
Se la muestre, i haralo sin pereza /
Mas sin otro recado, que no quiere /
Ponerse al riesgo, i mal que le viniese.

Como observamos, esta negación evidencia un conflicto al interior de los propios españoles respecto de qué hacer con el Inca cautivo: por un lado se encuentra el pedido de Loyola, quien ha capturado al Inca, y por el otro la negación del Licenciado Polo, que ignora los motivos por los cuales se le pide degollarlo. En este estado de cosas el autor del poema introduce la voz del virrey Toledo confirmando el pedido realizado por Loyola, ordenando a su teniente "que lo hiciese / como justicia suia.", mas el Licenciado le exige "que escribiese / De su mano el mandato, i que se asiente /".

Esta exigencia de escritura realizada por el Licenciado Polo es utilizada como una forma de respaldar lo dicho por el autor del texto: si existen documentos que prueben que fue Toledo quien firmó la sentencia de muerte del Inca, entonces lo que se ha contado en este poema es cierto⁸.

Al tratar el autor del poema de descalificar la acción realizada por Toledo no sólo se contenta con hacerle decir y firmar en el texto que la muerte de Tupac Amaru se realiza como justicia "suia", sino que también nos lo presenta como enfrentado a la Iglesia, así nos cuenta que "El Virrei, que con él no aprovecharon, / Los Frailes, i un Obispo, que decía, /Que a España a Topamaro llevaría."

Pero a pesar del pedido de los frailes y el obispo, el Inca igual será ejecutado en la plaza pública del Cuzco. El autor entonces estará evidenciando que la voz de la Iglesia no ha sido escuchada por Toledo.

Ahora bien, si retomamos, continuamos y terminamos el razonamiento que hemos iniciado respecto de la escritura de Del Barco Centenera, podemos decir que para este autor la falta de Tupac Amaru se encuentra ubicada dentro de la jurisdicción de la Iglesia, pues se le acusa de soberbia, por lo cual el accionar de Toledo queda descalificado. Pero para demostrar la validez de su razonamiento el autor español ha debido "modificar" la historia. En realidad no

8 Esta forma de razonar, que no es ajena a la época actual, nos da una pista sobre el procedimiento de elaboración de la crónica de Guamán Poma.

le interesaba rescatar a los indios de los excesos españoles, sino más bien utilizarlos como un punto de apoyo dentro de su velada intención.

Es más, la apropiación que realiza del discurso lascasiano es sumamente interesante, ya que pone en evidencia que dentro de las manifestaciones discursivas de la Colonia se realizaban usos ideológicos de los textos. Por otro lado, y a manera de conclusión, Del Barco Centenera da a los acontecimientos históricos ocurridos en Vilcabamba una interpretación que es a la vez política y religiosa. En este sentido nos llama poderosamente la atención la coincidencia con Guamán Poma, ya que los dos traducen los excesos cometidos por Toledo a la retórica cristiana del pecado. Coincidencia que nos plantea, dentro de los actuales estudios sobre la colonia, el problema de la intencionalidad del texto y de sus interpretantes (léase: nosotros).□

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Rolena. *Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima, P.U.C., 1992.
- Guamán Poma. *Literatura de resistencia en el Perú Colonial*. México, Siglo Veintiuno, 1991.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, F.C.E., 1993.
- BARCO CENTENERA, Don Martín del: "Argentina - Y Conquista del Río - de la plata, con otros acaecimientos de los Reynos del Perú, Tucumán, y estado del Brasil" (1602), en D. González Barcia (comp.) *Historiadores Primitivos de las Indias Occidentales*, 3t. Madrid, 1749.
- CHANG RODRÍGUEZ, Raquel. "Rebelión y religión en dos crónicas indígenas del Perú de ayer" En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIV, Nº 28, Lima, 2^{do}. Semestre, 1988, pp. 175-193.

- "Sobre los cronistas indígenas del Perú y los comienzos de una escritura hispanoamericana." En: *Revista Iberoamericana*, N° 48, 1982, pp. 533-548.
- GONZALEZ PORTO - BOMPIANI. *Diccionario Literario*. Tomo II. Barcelona, Montaner y Simón, 1959.
- GUILLÉN GUILLÉN, Edmundo. "Titu Cusi Yupanqui y su tiempo. El estado imperial Inka y su trágico final: 1572." En: *Historia y Cultura*. 13-14, 1981, pp. 61-99.
La Guerra de Reconquista Inka. Vilcabamba: Epílogo trágico del Tawantinsuyo. Lima, R.A. Ediciones. 1994.
- GUTIÉRREZ, Juan María. "Estudio de la vida y obra de D. Martín del Barco Centenera". En: *Revista del Río de la Plata*. Año 22. Nos. VI, VII, XII; 1878.
- MAZZOTTI, José Antonio. "La heterogeneidad colonial peruana y la construcción del discurso criollo en el siglo XVII" En: *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José A. Mazzotti y Juan Zevallos (Coord.) Asociación Internacional de Peruanistas, Philadelphia, 1996.
- MEDINA, José Toribio. *Biblioteca Hispano-Americana*. Tomo II. Santiago de Chile, 1900.
- MIGNOLO, Walter. "Anáhuac y sus otros: la cuestión de la letra en el Nuevo Mundo" En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año, XIV, N°28, Lima, 2^{do} Semestre, 1988, pp. 29-54.
"La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)". En: *Dispositio*, XV. 28-29, 1986, pp. 137-160.
"Semiosis Colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas". En: *Revista Hispánica de los Países Bajos*. N° 4, 1992, pp. 11-27.

*Modernidad, memoria
e imaginación en
Los hijos del Sol de
Abraham Valdelomar*

✍ Marcel Velázquez Castro

*Existimos donde no estamos
y donde estamos no existimos.*
Rousseau

0. INTRODUCCIÓN

Abraham Valdelomar (1888-1919) es un autor crucial para la narrativa moderna peruana, pero la crítica especializada no ha logrado aún una visión totalizadora sobre su compleja y variada obra, pese a esfuerzos aislados son mayores los vacíos que los aciertos en la interpretación global. Además, se han privilegiado ciertos textos en el análisis y se han marginado otros por considerarlos imperfectos o de escasa relevancia. Como ocurre con muchos escritores, decisivos para la historia de la literatura peruana, no cuenta con una edición crítica de sus obras completas¹; debe señalarse que las dos ediciones más importantes

1 Existen dos ediciones principales: la de 1979, donde el principal gestor de la recopilación de textos fue Willy Pinto Gamboa, publicada por Editorial Pizarro; y la edición de 1988, dirigida por Ismael Pinto y publicada por Edubanco, que repite los errores de la de 1979.

presentan muchos errores².

Los hijos del Sol (cuentos Incaicos) fue publicado póstumamente por la editorial Eufori3n, en La Ciudad de Los Reyes del Per3, el 25 de Mayo de 1921 y conten3a los siguientes cuentos: "El alfarero (Sa3u-Camayok)", "El camino hacia el Sol", "Los hermanos Ayar", "Chaymanta Huaynuy (M3s all3 de la muerte)", "El hombre maldito", "El pastor y el reba3o de nieve", "El cantor errante" y "El alma de la quena". Muchos de esos cuentos ya hab3an sido publicados³ en peri3dicos y revistas.

Los hijos del Sol ha obtenido siempre una interpretaci3n empobrecedora de la cr3tica literaria; porque se lo lee como: a) Un claro ejemplo de las limitaciones y los excesos de la prosa modernista. Calificado por Tom3s G. Escajadillo como una manifestaci3n del "indianismo modernista"; por su modalidad de reconstrucci3n de un pasado imperial suntuoso se le adscribe a un segundo momento del modernismo, donde predomina una modalidad ex3tica-hist3rica de lo americano y donde el culto a la forma culmina en refinamiento artificioso⁴. b) Un precursor fallido del indigenismo, y este error, deriva de Jos3 Carlos Mari3tegui, quien en su clasificaci3n (literatura inca3sta, literatura indigenista y literatura ind3gena) no solo describi3 tres posibilidades, sino que, dada su mentalidad mayoritariamente positivista, prescribi3 una progresi3n en

- 2 S3lo para limitarnos al objeto de este art3culo: en ambas ediciones no se respeta el t3tulo completo, pues se omite el subt3tulo establecido en la primera edici3n del libro (*cuentos Incaicos*), no se respeta el peculiar uso de los puntos suspensivos del autor, se introducen cursivas no empleadas en la primera edici3n, se modifica arbitrariamente ciertas palabras (*ayllu* por *ayllo*) y hay errores tan gruesos como la confusi3n del nombre de un personaje: *Sumaj* que se convierte en *Suinaj*. En general se percibe la intenci3n de mejorar la transcripci3n de las palabras quechuas escritas por Valdelomar sin comprender que a la cr3tica literaria le interesan mucho m3s los errores de Valdelomar que los aciertos de sus editores.
- 3 Luis Fabio Xammar y Willy Pinto Gamboa, en la edici3n de 1979, nos informan que, "Chaymanta Huaynuy" fue publicada el 1-1-1916 en *La Prensa*, luego fue incluido en 1918 en el libro titulado *El caballero Carmelo* y nuevamente el 8-11-1919 en la revista *Vari3dades*. "El camino hacia el Sol" en setiembre de 1915 en *La Revista* y el 28 de Julio de 1916 en *La Prensa*. "El hombre maldito" el 28 de julio de 1915 en *La Prensa*. "El alma de las quen3s" publicado el 8-3-1917 en *La Prensa* (n3tese la supresi3n del plural en la primera edici3n). La primera edici3n no ten3a pr3logo, pero fue incorporado posteriormente, como tal, un poema titulado "La aldea encantada", que apareci3 el 23-3-1916 en *Lul3*.
- 4 Tom3s G. Escajadillo. *La narrativa indigenista peruana*, pp. 80 y ss.

dirección al futuro perfecto. Por lo cual aún subyace en la opinión de algunos críticos, considerar que la representación textual del indio peruano debe ser exacta para tener valor literario; confundiendo así etnografía con literatura y por ello estableciendo méritos literarios equivocados. Cada obra literaria es un universo de sentido autorreferente y debe ser valorada en cuanto tal, nunca por su mera homologación con la realidad.

Asumimos para el presente artículo dos planteamientos generales: a) La modernidad como una forma de experiencia vital –temporal, espacial, personal y colectiva– que encierra una atractiva promesa de transformación y simultáneamente amenaza nuestro saber e identidad (Marshall Berman⁵); b) Entre memoria e imaginación existe complementariedad y desigualdad; lo primero porque la representación mental de algo ausente lo hace presente, y ello constituye el eje común entre memoria e imaginación, y lo segundo porque la memoria se encuentra vinculada con lo realmente sucedido, y la imaginación no (Paul Ricoeur⁶).

Los hijos del Sol, es un libro que se inscribe conflictivamente en nuestra peculiar modernidad⁷ y propone una (di)solución híbrida fundada en la tensión entre memoria e imaginación. Ante el desarraigo y el vértigo del presente, la memoria como recuperación del sólido tiempo histórico; ante los avances del positivismo y la implacable pregunta por la identidad, la imaginación como evasión y/o negación del tiempo presente y vía de re-creación de identidades simbólicas. Desde este marco, intentaremos una aproximación a tres problemas que se despliegan en este conjunto de textos: las aporías del lenguaje, la construcción textual de la cultura Inca y la representación del artista moderno. Nuestro corpus textual está dado por tres cuentos: “Chaymanta Huayñuy (Más allá de la muerte)”, “El alfarero (Sañu-Cayamoc)” y “El alma de la quena”. Los dos últimos cuentos correlacionado con el tercer problema y el primer cuento correlacionado con el primer y segundo problema.

5 Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pp 1.

6 Gabriel Aranzueque. “Paul Ricoeur: memoria, olvido y melancolía”, pp. 107 y ss.

7 Sobre este aspecto, la investigación ineludible es la de Peter Elmore en *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, Cap I.

1. LAS APORÍAS DEL LENGUAJE

Un elemento constante a lo largo de “Chaymanta Huayñuy (Más allá de la muerte)” y que se repite en los otros cuentos es la inserción de palabras quechuas en el discurso del narrador y en el de todos los personajes. Nombres propios (“Sumaj Majta”, “Chasca”), elementos del vestuario (“unju”, “usutas”), instrumentos musicales (“pinculla”), roles y funciones de la vida socio-religiosa (“mitimaes” “Huillac Uma” “amautas” “arabeju”), flora (“molle” “huayruro”) y fauna (“puma”).

El habla del narrador principal no contrasta con el habla de los personajes representados, en ambos casos la construcción sintáctica es la misma y se pretende lograr la verosimilitud del mundo representado a través de la mera inserción de vocablos quechuas. Consideramos que el objetivo del autor implícito falla porque no es absolutamente coherente con sus procedimientos, y es consciente de la naturaleza del receptor no familiarizado con la cultura incaica. Así se observan las siguientes contradicciones: en una misma serie de enumeraciones apela a palabras quechuas y castellanas; a veces incorpora explicaciones sobre el sentido de las voces quechuas: “*pinculla*, flauta de aviso”⁸, “a manera de sandalias, las usutas de cuero”⁹, pero muchas veces no lo hace.

Estamos ante un doble código lingüístico donde existe un código (castellano) que es el predominante y el articulador de fragmentos aislados de otro código (quechua). Esta relación es problemática porque tanto el narrador principal como los personajes emplean las dos formas contrapuestas. En una circunstancia similar, sugiere Antonio Cornejo Polar¹⁰ que, esto sólo puede explicarse por el conflicto del autor implícito sometido a una doble y contradictoria urgencia (interna/externa). Efectivamente, éste requiere otorgarle verosimilitud al texto pero también conoce los límites de la competencia del lector real, una evidente muestra de este conflicto es el nombre quechua del príncipe “Sumaj

8 Abraham Valdelomar. *Los hijos del Sol*, pp. 72.

9 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 71.

10 Antonio Cornejo Polar. “La imagen del mundo en *La serpiente de oro*”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año I, No. 2, Lima, 2do. Semestre de 1975.

Majta” que curiosamente parece una abreviación de “Su Majestad”. Deliberada o inconscientemente, Valdelomar incluye en el nombre quechua una velada alusión a una categoría occidental que refuerza el sentido; finalmente, el significante contiene en sí mismo el significado de la función social que le corresponde al personaje, pero dentro de otro sistema lingüístico.

Por otro lado, consideramos que el autor, tardía víctima del proyecto modernista, pretende crear una prosa musical, plástica y cromática. Sobre el primer aspecto se pueden encontrar párrafos donde son evidentes los recursos rítmicos: “ningún amor **fué** más **fuerte** **que** mi amor, **que** **aquel** amor”¹¹, acá la reiteración del lexema / amor/ se complementa con la presencia iterativa de los lexemas /fue/ y /que/ los cuales comparten rasgos gráficos y fónicos. La plasticidad en Valdelomar deriva de su concepción de la prosa; él no escribe ni describe, él pinta, y por ello el cromatismo está enhebrado en cada momento del texto, las minuciosas descripciones siempre incluyen la coloración como un aspecto, y además cada escena esta marcada por un color que contribuye con el sentido. En el marco de renovación del lenguaje, propio de la prosa modernista, podemos mencionar las siguientes características: creación de nombres abstractos que derivan de adjetivos: “agudez”; creación de adjetivos a partir de un sustantivo: “rumorosas” y ciertos cultismos como “atavíos”, “ánades”, “huestes”, “feraz”, “teces” y “loor”. El simbolismo, bastante obvio en Valdelomar, se despliega en la creación de atmósferas donde concurren distintos elementos para enriquecer el sentido; un ejemplo sencillo de este procedimiento sería: “el cacique murió en una tarde gris”¹². También debemos mencionar algunos ejemplos que destacan por la acumulación de elementos provenientes de niveles distintos, las famosas resonancias entre los hechos sociales y el lenguaje de la naturaleza, un intento sudamericano de emular las correspondencias baudelerianas: “sin más ruido que el agitarse de las enormes alas del cóndor que se debatía, el chisporrotear de los mecheros olorosos y el eco lejano y manso del agua que lloraba desde el río”¹³. En este

11 Abraham Valdelomar. *Los hijos del Sol*, pp. 78.

12 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 68.

13 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 82.

fragmento existe una concurrencia de sentidos marcados por el sonido de la muerte: el cóndor sacrificado, los mecheros consumiéndose y el llanto del río. Nótese además las oposiciones fuego/agua, actualizadas por el mechero/río y la oposición arriba /abajo, actualizada por cóndor/río.

Apelando a la división tripartita de las preceptivas clásicas es indudable que estamos ante la presencia del “estilo alto”. El lenguaje empleado es grave y sublime, los personajes principales (los únicos que tienen voz en el texto) son príncipes, reyes y guerreros de alta jerarquía; los personajes secundarios son descritos genéricamente y siempre pertenecen a una colectividad (ejército de Sumaj Majta, invitados a la fiesta religiosa y soldados que salvan a Chasca), ninguno se individualiza y solamente el último grupo canta una canción popular¹⁴.

Los estragos de la modernización en la ciudad de Lima, en las dos primeras décadas del siglo, provocaron que ciertos artistas re-crearan una tradición histórico-cultural que pudiese servir de eje de resistencia o por lo menos de dirección de los nuevos sucesos. En este contexto que incluye diversas manifestaciones tales como: cuadros de Sabogal, poemas de Chocano y el primer monumento a Manco Cápac, debemos colocar este libro. El autor enfrenta el obstáculo del lenguaje (la doble articulación del código) con las armas modernistas; dado que la cultura Inca es inasible porque no podemos nombrarla correctamente, entonces se sugiere su presencia, su esplendor y su caída a través de los recursos estilísticos del modernismo y así se produce una institución imaginaria de la sociedad inca. Este artificio se encargaría de cumplir la tarea del inalcanzable original, lo que nos lleva al segundo problema.

2. EN BUSCA DEL ROSTRO DE LOS INCAS

Sostiene LuisAlberto Sánchez que Valdelomar sucumbe al idílico cuadro trazado por los iluministas europeos, de la cultura incaica¹⁵. En

14 Estas huellas orales en el texto, actualizan la trajinada oposición oralidad/ escritura.

15 Luis Alberto Sánchez. *Valdelomar o la belle époque*, pp. 360-361.

la misma línea, Luis Fabio Xammar destaca que la lejanía temporal es clave en esta parte de su obra, él ve con ojos europeos nuestro pasado cultural, y en la forma se advierte la inspiración teatral: el artista se pierde en lo suntuoso y lo decorativo¹⁶. Peter Elmore correlaciona este libro con *Pueblo del Sol* de Manuel Aguirre Morales y sostiene que ambos

“intentaron una vía rápidamente clausurada en lo que al tratamiento artístico del mundo andino se refiere. En algún sentido, su tentativa resultó afín a la que animaba a las “óperas incaicas”: asumir el pasado anterior a la Colonia como la pre-historia entre exótica y legendaria del país... Aunque aparecieron en los años 20' ...estaban ya redactados en la segunda mitad de la década de los 10'. Su génesis se puede identificar con 1918 fecha que... marca el viraje hacia una temática nacional en la promoción identificada con Colónida”¹⁷.

Mirko Lauer sostiene que Valdelomar, con este libro, lleva la ficcionalidad de lo incaico a su clímax, presentando una visión del incario como una alucinación colectiva con un telón de fondo operático¹⁸. Todas las opiniones reseñadas coinciden en destacar la re-construcción de una historia por la ficción modernista pero no señalan qué recursos textuales emplea el autor en estos cuentos para gestar su apropiación. Por ello la importancia de May Loh¹⁹, quien sostiene que el elemento estructurador de su prosa en ellos es el verbo pretérito imperfecto o indefinido, el imperfecto es pictórico y descriptivo; el otro, narrativo; con ellos logra la distancia o lejanía deseada.

En el presente apartado pretendemos identificar la presencia y los mecanismos de la construcción textual de la cultura incaica; reconstruir las redes de sentido y las estrategias del autor implícito, a través del narrador, en su afán de configurar textualmente la alteridad y/o la (in)diferencia.

2.1 Los personajes de “Chaymanta Huaynuy”

Los personajes masculinos están configurados por rasgos externos

16 Luis Fabio Xammar. *Valdelomar: Signo*, pp. 67 y ss.

17 Peter Elmore. *Los muros invisibles*, pp. 32.

18 Mirko Lauer. *Andes Imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, pp. 104.

19 Información tomada de Augusto Tamayo Vargas. *La literatura peruana*, pp. 709.

a su cuerpo: ropajes, roles sociales y por su fragilidad psicológica derivada de los elementos contradictorios que se les adscriben. El personaje femenino, Raurachiska, es construido con mucha fuerza e intensidad por el narrador-Chasca, y contrasta con el otro personaje femenino, apenas esbozado: Inquill. Las dos mujeres pertenecen a culturas sometidas por los incas y de alguna manera son “botín de guerra”, pero podemos proponer las siguientes oposiciones entre ambas:

Raurachiska: traidora, activa, cruel, su performance se despliega en espacios abiertos.

Inquill: fiel, pasiva, triste, su performance se da en un espacio cerrado (el castillo).

Interesante anotar que la representación de estos personajes femeninos se estructura sobre la base de la vieja dicotomía mujer pecadora/mujer pura, derivada de dos arquetipos centrales en la conformación de la mentalidad occidental: Eva/Virgen María; en el Perú: La Perricholi/Santa Rosa.

2.2 Las estrategias del narrador

Las principales operaciones textuales destinadas a configurar la alteridad son las siguientes: a) Se apela al empleo de voces quechuas. b) La acción se inscribe en un espacio andino indeterminado, no se aluden a toponimias precisas, pero hay vagas referencias al Cuzco. c) Se identifica un saber exclusivo de los incas - el arte de reducir cabezas-. d) Los incas castigan de una manera cruel y altamente ritualizada a los traidores. e) El comportamiento psicológico de los personajes es muy voluble, carecen de reservas y manifiestan sus más secretos deseos.

Estos procedimientos se ven contrarrestados por las siguientes características: a) Ningún personaje es descrito en sus rasgos fisiognómicos indígenas. El lexema /indio/ se utiliza una sola vez en el texto. b) La alta sociedad inca, que es la única representada, se comporta como cualquier otra elite tradicional: sensualistas, formalistas, jerarquizados y creyentes. c) El empleo de ciertas palabras extrañas al mundo representado: “emperadores”, “castillos” y “príncipes”.

Como observamos, pese a los intentos del narrador omnisciente, no se logra construir una alteridad absoluta con los incas representados, finalmente se logra un efecto diferencial pero predominan los rasgos

comunes. Sin embargo el narrador-Chasca configura en su relato a dos sujetos (Raurak Simi y Raurachiska), que se presentan como radicalmente distintos a los miembros de la cultura incaica y por ende a nosotros mismos. En primer lugar, se les asigna un espacio distinto de origen “donde terminan los Andes”, es decir marcado por la negación Andes/no Andes; que finalmente remite a la oposición civilización/barbarie.

“eran blancos, de gran estatura, crueles, fieros, comían carne humana y peces crudos. El era musculoso y bravo, ella bella y pérfida. El usaba armas poderosas y ella collares magnificos de perlas rosadas que hacían iris sobre su cuerpo desnudo y redondo. Decían ser el último rezago de un pueblo de gigantes que se extinguía”²⁰.

Se les asigna una pigmentación distinta a la que pensamos común para los miembros de la elite incaica, andan desnudos, son caníbales y no conocen lo cocido; estamos ante la clásica tipificación del salvaje por Occidente, distorsionada solamente por el color/blanco/explicable por el espacio desde donde se enuncia la alteridad (un sujeto incaico). La supuesta pertenencia a una raza en extinción (más poderosa que la humana) puede indicar el entrecruzamiento de dos series discursivas: la construcción del salvaje y el viejo relato de la disminución de los poderes del hombre a través del tiempo. También los rasgos psicológicos que se les asignan son negativos y/o propios de las fieras, existe pues un propósito de deshumanización de dichos personajes que se verá corroborado por su performance narrativa. El texto se detiene en precisar los rasgos de ella y explica sus actos, “porque era salvaje, porque bebía sangre caliente, porque comía peces crudos”²¹.

Podemos sostener que el mundo representado en el texto puede dividirse en dos órdenes: la de los miembros de la cultura incaica cuyo comportamiento sociocultural es similar al del lector, y el mundo de esa tribu bárbara que ni siquiera tiene un nombre genérico y donde sus reyes sintetizan unas vidas regidas por la ausencia de “cultura” y cuyo motor son los más elementales deseos del cuerpo; pues lo sensorial prima sobre lo racional y lo individual sobre lo colectivo. Esto nos explica por qué el amor de Chasca no logra perpetuarse: su amada era radicalmente distinta, pertenecía a otro mundo y sólo podían estable-

20 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 74.

21 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 79.

cerse relaciones desiguales con ella, jamás la reciprocidad amorosa; ese frustrado amor tematiza la imposible comunicación.

El pasado incaico no podía ser olvidado pero su asimilación era difícil; el autor implícito desea construir lazos, forjar la continuidad, crear una comunidad imaginada y para ello elige la cultura como código común. La sociedad Inca aparece configurada como lo /cultural/ en oposición a lo /natural/ de la tribu bárbara, por lo que reconstruir la memoria social es re-afirmar la identidad cultural entre el pasado y el presente. La feroz sanción narrativa al otro sólo puede explicarse por haber ellos (Raurak Simi y Raurachiska) realizado un ataque simbólico a la pureza de la cultura. Así, “Chaymanta Huaynu” formaliza el conflicto de /lo puro/ vs. /lo impuro/ y postula una respuesta inherente a la racionalidad de la modernidad (la cultura debe dominar e imponerse a la naturaleza). La elección de tratar estos temas en un cuento ficcional y no en un ensayo se puede explicar por el cambio del estatuto social del artista y esto nos lleva al tercer y último problema.

3. LA AUTONOMÍA DEL ARTISTA MODERNO

La literatura y la política estuvieron imbricadas en el Perú del siglo XIX, los textos políticos adoptaban formas y estructuras literarias y los textos literarios estaban marcados por una referencialidad directa y muchos de ellos tenían intenciones moralizadoras o políticas; aún predominaba la figura del *letrado* como el sujeto competente para desarrollar ambas tareas, la hora de la autonomía de la literatura y la profesionalización del escritor aún no había sonado. Esto se fue transformando lentamente pero adquirió mayor velocidad en las primeras décadas de este siglo.

La separación de la esfera artística de la ética y la política constituye un vector central de la modernidad. En *Los hijos del Sol* encontramos cuentos que constituyen una de las primeras construcciones textuales del artista moderno en el Perú, y una indagación indirecta sobre el sentido del arte y la literatura en una sociedad desequilibrada porque se habían perdido los valores que garantizaban la autoridad social de la escritura²². Valdelomar, quien se ve afectado personalmente por estos

22 Para una ampliación de estas ideas debe consultarse: Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, pp. 7 y ss.

transtornos, formaliza estos dilemas y esboza una propuesta en dos cuentos: “El alfarero” y “El alma de la quena”.

Sánchez, en su libro sobre Valdelomar, destacaba que Apumarcu (personaje de “El alfarero”) reivindicaba los fueros del artista; pero no desarrolla la idea²³. A través de la representación del artista en este cuento podemos percibir las erosiones y el deterioro de las funciones del viejo “letrado”. La autonomía del artista, en estos textos, se construye en dos niveles: separación personal del poder político y el predominio de una mirada interior en busca de la inspiración creadora.

En un nivel personal, las relaciones -siempre incestuosas- del artista con el poder no eran ajenas a Valdelomar; él se debatió entre pasiones y prebendas políticas, y su voluntad y capacidad de insertarse, exclusivamente, como escritor en la nueva sociedad. Además, él aunque no fue pública víctima de sus angustias interiores, volvió siempre a su infancia a través de la memoria privada y sus mejores páginas refractan a su familia y al mundo de sus primeros años²⁴.

En el cuento “El alma de la quena”, ubicamos el despliegue de la voluntad de dominio del poder político sobre el artista expresado en un diálogo entre el Inca y el artista: “Pide. Desde hoy vivirás en mi palacio y en mis jardines, donde tu alma olvidará tu dolor y tu quena alegrará el castillo”²⁵, es clara la visión tradicional, premoderna del Inca, quien considera al artista como un servidor privilegiado. La réplica del artista es contundente:

“No me des fiestas ni riquezas, ni siervos ni palacios. El Dolor no se hace. El Dolor es. No se llora para divertir a los otros. La pena está en la luz de la Luna, en la sombra de las frondas, en el silencio de la Naturaleza...no me arrebatas lo único que me queda en la vida: mi tristeza; no desencantes mi quena”²⁶.

Es clara la nueva concepción del arte que subyace a esta respuesta, el artista requiere un contacto directo con las cosas y el conservar sus

23 Luis Alberto Sánchez. op. cit. pp. 353.

24 Luis Loayza. “El joven Valdelomar”, pp. 115 en *El sol de Lima* y “Valdelomar en sus cartas”, pp. 158 en *Sobre el 900*.

25 Abraham Valdelomar. *Los hijos del sol*, pp. 115.

26 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 116-117.

sentimientos incólumes para posibilitar la creación. Por ello el Inca sentencia: “Eres y no eres de mi reino. Ve por el Mundo, Divino Errante, lleva esta insignia del Inca para que nadie se oponga a tu marcha”²⁷. Nótese que finalmente el Inca no sólo reconoce la libertad del artista sino que contribuye a facilitar su tarea, es decir, finalmente se invierte la relación tradicional y es el arte la que se sirve del poder.

En “El alfarero”, la imagen del artista incide en su condición de solitario y marginal, consecuencia de su deliberada autoexclusión, “Vivía, fuera de la ciudad en una cabaña...Las gentes del pueblo lo tenían por loco. Su familia no le veía y él huía de todo trato”²⁸. Debe correlacionarse la pérdida del espacio social del artista en la modernidad con la pérdida de su razón. Además, se expresa intensamente ese desasosiego creador producto de la pobreza de los recursos materiales (arcilla, quena y palabras) para expresar el pensamiento y los sentimientos; el artista vive azuzado por la envidia al demiurgo: “Yo siento que algo me falta...Yo siento un ansia inexplicable en mi alma... Tengo un incendio en el alma, veo una serie de cosas pero no puedo expresarlas... Yo quisiera pintar la vida tal cómo es. Aprisionar la Naturaleza”²⁹.

El trágico final del alfarero sintetiza adecuadamente los nuevos peligros del artista moderno –hoy, casi en extinción–, quien replegado en sí mismo, escindido de su sociedad y refugiado en su proceso creador puede alcanzar la muerte en su afán de insuflarle vida a su obra de arte.

Por todo lo anterior consideramos que, *Los hijos del Sol* constituye un complejo tapiz donde podemos contemplar el movimiento, la densidad y la topografía de un combate donde la modernidad y sus (in)consecuencias (modernización, modernismo) nos plantean nuevos dilemas en cuanto al lenguaje, la identidad y la imagen del artista; que son enfrentados, asimilados y transformados con esas peculiares perversiones que llamamos memoria e imaginación.□

27 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 117.

28 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 5.

29 Abraham Valdelomar. op. cit. pp. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANZUEQUE, Gabriel. "Paul Ricoeur: memoria, olvido y melancolía" en *Revista de Occidente*. N^o 198. Madrid, Noviembre 1997, pp. 105-121.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988.
- CORNEJO POLAR, Antonio. "La imagen del mundo en *La serpiente de oro*". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año I, No. 2, Lima, 2do. Semestre de 1975, pp. 51-62.
- ELMORE, Peter. *Los muros invisibles de Lima. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.
- ESCAJADILLO Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores, 1994.
- FABIO XAMMAR, Luis. *Valdelomar: Signo*. Lima : Ediciones Sphinx, 1940.
- LAUER, Mirko. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: CBC- SUR, 1997.
- LOAYZA, Luis. *Sobre el 900*. Lima: hueso número ediciones, 1990.
- LOAYZA, Luis. *El sol de Lima*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Valdelomar o la belle époque*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. *La literatura peruana*. (3 volúmenes). Lima: PEISA, 1992.
- VALDELOMAR, Abraham. *Los hijos del Sol*. Lima: Euforión, 1921.
- VALDELOMAR, Abraham. *Obras*. Textos y dibujos. Lima: Editorial Pizarro, 1978.
- VALDELOMAR, Abraham. *Obras* (2 tomos). Lima: Ediciones EDU-BANCO, 1988.

■ dossier: narrativa hispanoamericana
contemporánea

Encuentro Internacional de Narradores de esta América

↳ Agustín Prado/Maia Rojas Brückmann

Del 12 al 14 de noviembre de 1997, la Universidad de Lima reunió a un conjunto de escritores iberoamericanos, quienes compartieron sus experiencias literarias personales con un público numeroso y heterogéneo; tal participación es prueba irrefutable del interés que suscita un acontecimiento de esta magnitud.

Durante la etapa de organización del encuentro se habían voceado nombres importantes, es el caso de Jorge Amado y Ernesto Sábato, pero ambas propuestas quedaron en el aire; paralelamente se había proyectado la participación de figuras como Augusto Roa Bastos y José Saramago, lamentablemente tanto el escritor paraguayo como el portugués no pudieron asistir, y con su ausencia se mellaron las expectativas iniciales. Pese a esta carencia, novelistas como Mempo Giardinelli (Argentina), José Balza (Venezuela), Ana María Matute (España), Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico) y la *megaestrella* del evento: Mario Vargas Llosa, se encargaron de brindar un elevado nivel a esta reunión, sin lugar a dudas la más importante de todo el año literario en el Perú.

Se plantearon parámetros para sostener una conversación calibrada, distinguiendo así dos temas: *El escritor y su obra* y *Situación actual de la novela latinoamericana*. La metódica preparación del encuentro no pudo evitarle al público, la mayor parte del

tiempo, tener que elegir drásticamente a qué presentaciones asistir, ya que todas eran igualmente interesantes.

Primer día

El miércoles 12 de noviembre se inició el evento con la participación de los peruanos Alonso Cueto, Carlos Herrera y Cronwell Jara, quienes cumplieron una discreta actuación. Entre los visitantes estuvieron Ramón Rocha Monroy (Bolivia) y Ronaldo Menéndez (Cuba). Este último hizo un balance de la literatura cubana en los últimos 50 años, asociada a los cambios sociales y políticos ocurridos en la isla. Destacó la confrontación entre una tendencia social/colectivista vs. una individualidad/individualismo creativo; entre otros comentarios.

Más adelante Mempo Giardinelli, ganador del premio *Rómulo Gallegos* en 1993, sintetizó con precisión la forma en que él asume el oficio de escritor e ilustró al auditorio sobre nuevas tendencias narrativas de su país. Giardinelli señaló tres características de la novela argentina actual: la explosiva participación de la mujer como sujeto creador; la expansiva presencia de narradores fuera del circuito capitalino y los intentos por recuperar la historia dentro de las ficciones. Cuarenticinco cronometrados minutos después, Sergio Pitol hizo su entrada. El autor mexicano destacó que muchas técnicas utilizadas en este siglo tienen su origen en la antigüedad; refiriéndose a la idea de metaficción aludió a *Las mil y unas noches* y a escritores de otras culturas como Ryonusuke Akutagawa, a través de su famoso cuento "Rashomon".

Para concluir el primer día, se procedió a la inauguración oficial del encuentro, en el que tomaron la palabra el Dr. Jorge Cornejo Polar (Presidente de la Comisión Organizadora) y la Dra. Ilse Wisotzki (Rectora de la Universidad de Lima). Inmediatamente después, Mario Varga Vargas Llosa dictó la conferencia más esperada y concurrida. Debe destacarse que para muchos jóvenes esta ocasión constituyó su primer contacto con nuestro más grande escritor vivo y una privilegiada oportunidad de escucharle hablar exclusivamente de literatura.

Con el título de "La solitaria y el catoblepas", el novelista reflexionó sobre el origen de la vocación literaria y el propio acto de la escritura. *"si no equivoco en mi sospecha, una mujer o un hombre desarrollan precozmente, en su infancia o comienzos de la adolescencia, una predisposición a fantasear personas, situaciones, anécdotas, mundos diferentes del mundo en el que viven, es el punto de partida de lo que más tarde podrá llamarse una vocación literaria. Naturalmente, de esa propensión a apartarse del mundo real, de la vida verdadera, en alas de la imaginación, al ejercicio de la literatura, hay un abismo que la gran mayoría de seres humanos, no llega a franquear"*.

Vargas Llosa compara la vocación literaria (específicamente el escribir novelas) con la presencia de una solitaria: aquel parásito que se instala en las entrañas de una persona, obligándola a devorar alimentos que son asimilados en su mayoría por el huésped. Para el escritor, analógicamente, sucede lo mismo con la literatura. Ambas solitarias llegan a someter el apetito mediano del individuo al suyo propio, el ilimitado. El paso del tiempo demuestra que la literatura llega a dirigir la vida del que asume la reinención del mundo por medio de la escritura. Este símil deriva de la lectura de Thomas Wolfe (como M.V.LL. declaró), quien describe su inclinación literaria como el asentamiento de un gusano en su propio cuerpo.

A continuación precisó la naturaleza y la función del talento en los novelistas: *"creo que sólo quien entra en religión, dispuesto a dedicar a esa vocación su tiempo, su energía, su esfuerzo, está en condiciones de llegar a ser verdaderamente un escritor y escribir una obra que lo trascienda. Esa otra cosa misteriosa, no nace -por lo menos, no entre los novelistas, aunque sí se da a veces entre los poetas o los músicos- de una manera precoz y fulminante (los ejemplos clásicos son, por supuesto, Rimbaud y Mozart), sino a través de una larga secuencia, años de disciplina y perseverancia. No hay novelistas precoces. Todos los grandes, los admirables novelistas, fueron, al principio, escribidores y aprendices cuyo talento se fue gestando a base de constancia y convicción. Es muy alentador, ¿no es cierto?, para alguien que empieza a escribir, el ejemplo de aquellos escritores que, a diferencia de un Rimbaud, que era un poeta genial en su adolescencia, fueron construyendo su talento"*.

El catoblepas es también una comparación literaria, Vargas Llosa lo extrae de la novela de Flaubert *La tentación de San Antonio*, en la cual el mítico animal se le presenta al santo como una criatura que se devora a sí misma, comenzando por sus pies; sólo que para MVLL, el novelista devora sus recuerdos (no tan ordenadamente como el catoblepas) para formular historias. Un escritor que ejemplifica tal paralelo es Marcel Proust, quien se alimentó de recuerdos para fabricar con ellos la extensa novela *En busca del tiempo perdido*. La investigación crítica ha ubicado innumerables acontecimientos y personajes incluidos en el relato de Proust, demostrando cómo ésta y otras creaciones, van erigiéndose sobre la propia materia de su autor.

Segundo día

La segunda etapa del Encuentro Internacional se inició con los escritores peruanos Alonso Cueto, José A. Bravo y Carlos Eduardo Zavaleta. El primero de ellos tituló su conferencia "*La narrativa como descubrimiento de lo cotidiano*", haciendo un rastreo por literaturas de otras lenguas. Cueto mostró las variables, funciones y valoraciones que tienen las obras literarias dependiendo de la época en que aparcan, para luego analizar brevemente tres cuentos: "La dama del perrito" de Antón Chejov, "Mentira" de Raymond Carver y "Dirección equivocada" de Julio Ramón Ribeyro, señalando del último lo siguiente: "*La falta de exceptualidad como un motor en la conducta es una de las características de los personajes de Ribeyro y en todas las obras que poetizan la cotidianidad. Como los de Chejov o los de Carver, los personajes de Ribeyro viven en una intimidad con su contexto, son inseparables de él. Sus identidades no son mercuriales ni sus pretensiones volátiles. Están naturalmente imbrincados en su contexto, sus aventuras son cotidianas*".

José Antonio Bravo, con inagotable humor, se refirió a las estrategias para contar y a los aspectos formales que posee una narración: puntos de vista, voces, descripciones, diálogos; deambuló entre el montaje, los motivos que gobiernan la obra, la fase de interpretación; aspectos que sirven al crítico como pauta de análisis, pues

tanto el escritor como el narrador oral (que distingue y valora) no necesariamente conocen esas llamadas estrategias formales porque recurren a ellas intuitivamente. "Narrar es contar, contar es exponer, exponer es poner fuera", sentenció el peruano.

Carlos E. Zavaleta dictó una conferencia denominada "*La novela poética peruana en el siglo XX (1928-1960)*" donde intentó demostrar que la novela poética es una constante en la tradición narrativa peruana, y que atraviesa casi todos los movimientos

literarios (modernismo, vanguardismo, indigenismo, realismo). Zavaleta se reconoció así mismo (con la modestia que lo caracteriza) como protagonista de esta peculiar vertiente narrativa a través de dos novelas cortas: *El cínico* (1947) y *Los Ingar* (1955). Debe indicarse que la categoría de *novela poética* es poco coherente, por su excesiva flexibilidad y poca consistencia intrínseca.

En la siguiente mesa destacó nítidamente José Balza (ensayista, cuentista y demás variantes), quien incorporó como tema la crítica literaria y comunicó la necesidad de recobrar una tradición crítica hispanoamericana; con datos precisos se remontó al Virreinato

para probar que entonces ya existía crítica literaria, originadas en las crónicas. Aludió a Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo, como un hito en esta constitución del pensamiento literario hispanoamericano y, entre otros ejemplos, hizo mención de Domingo Camargo (poeta del S. XVII), quien para entonces ya había presentado su particular versión del lector deseado, considerándolo: "*cálido, discreto, benigno, entendido y anónimo*"; un desconocido antecedente de Baudelaire.

En otra mesa participó Edgardo Rivera Martínez, quien ofreció un comentario sobre su novela, *País de Jauja*; el autor



determinó que ella lleva consigo el estigma de lo híbrido, una mezcla y articulación de dos polos culturales originalmente distanciados, el occidental y el andino. La analogía se impuso nuevamente: los yaravíes/Mozart y los mitos/*Ilíada*. Curiosamente *País de Jauja* fue pensada como un manuscrito transitorio, relacionado con la influencia de *La Ilíada* en el autor.

Lamentablemente otras mesas no tuvieron el nivel esperado. Oswaldo Reynoso se dedicó a lanzar diatribas contra MVLL y a quejarse por la situación del escritor peruano no reconocido internacionalmente. Marcos Yauri Montero, casi desconocido para el auditorio, intentó convencernos de lo valioso de su obra y de los tirajes extraordinarios de su novela en pequeños países de Europa Oriental; completó su participación leyendo fragmentos poco interesantes de la misma.

El uruguayo Tomás de Mattos reveló su preocupación por la construcción de historias ambiguas y la delicada intertextualidad; aludió a la influencia de Melville en su obra (principalmente *Benito Cereno*) y a su filiación con la nueva novela histórica latinoamericana.

Por otro lado, Carmen Boullosa intervino en la segunda mesa de trabajo. Se trató de una de las pocas mujeres invitadas al encuentro (5 de un total de 43), su género y pertenencia latinoamericana (México) hizo que se le sumara prematuramente a la no tan nueva generación de escritoras de este hemisferio que han recogido, explorado y explotado (sanamente) reconocibles parámetros narrativos relacionados, muchas veces arbitrariamente, a lo *meramente femenino* (en algunos casos intenciones reivindicativas y en otros sencillamente testimoniales). Sin embargo, la escritora aclaró que no es conveniente ese primerísimo parentesco atribuido.

En la mesa central del segundo día se tuvo tres expositores muy valiosos. El primero de ellos, Luis Rafael Sánchez (de Puerto Rico), resultó muy ameno en su presentación y señaló la importancia de ciertos elementos de la cultura popular latinoamericana (oralidad, jerga, etc.) en su obra literaria. Es autor de dos novelas imprescindibles: *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, esta última con un acto escenificado en Lima. Sánchez confesó que debió leer novelas como *Conversación en la Catedral*, *Un mundo para Julius* y *Barrio de Broncas*, para aventurarse a escribir sobre esta ciudad. Grata

sorpresa fue su lectura en voz alta del mencionado capítulo; lectura marcada por la rapidez, vibración, un particular ritmo y su carácter centrífugo.

Más adelante se presentó el colombiano Germán Espinoza, quien capturó al público con su "Diccionario de autores", texto plagado de humor e ironía, y en el que se representa (con conocimiento de causa) la fauna literaria, aquella que abre los brazos ante cualquier mención honrosa. Cerró la mesa Ana María Matute. La escritora española nos confió su timidez frente al público, pero logró transmitir su preferencia por el mundo infantil, el cual ha forjado parte de su imaginario personal. Expresó su veneración por la literatura medieval (principalmente, la saga del rey Arturo) que ella ha intentado plasmar en su última novela *Olvidado Rey Gudú*. Luego leyó algunos cuentos que destacaron por su sencillez, brevedad y por ser los niños, los protagonistas.

Al inicio de la jornada había intervenido el escritor peruano Harry Belevan, quien confesó que sus textos no han sido difundidos (por poco envía a la platea a la librería más cercana) y consideró su obra marginal o periférica: en su caso, por carecer de compromiso social. Sus cuentos se distinguen por su brevedad como premisa creativa y aún más por su fantásica disposición, la cual resulta por momentos desbocada. Una experiencia narrativa desarrollada con sarcasmo y cierta contundencia.

Tercer día

La última fecha se inició con el ecuatoriano Miguel Donoso, quien reafirmó la mecánica asociación entre la novela hispanoamericana y los autores del *Boom*; señaló la desorbitada atención prestada a un cuarteto de mujeres, quienes han usurpado el rótulo de *nueva narrativa hispanoamericana* (Angeles Mastretta, Isabel Allende, Laura Esquivel y Marcela Serrano), fenómeno sustentado en el excesivo poder de las grandes editoriales. Donoso manifestó que la literatura es conjunción de aptitud y trabajo, pues el deseo de escribir no determina el oficio de escritor. Ante la eterna pregunta *¿la literatura puede cambiar el mundo?* el autor respondió que es posible modificarlo de manera indirecta, pues ésta no tiene

efecto inmediato. Concluyó diciendo que los narradores jóvenes no son conocidos fuera de su país, y por ello Donoso mencionó muchos nombres de autores ecuatorianos con sus respectivas obras, advirtiendo la diversidad de registros y temas.

Carlos Thorne se limitó a difundir lo que Seymour Menton ha estudiado en su libro *La nueva novela histórica de América Latina 1979-1992*. Paloma Amado, hija del escritor Jorge Amado, expuso un análisis de orientación gastronómica y no literaria sobre la novela de su padre, que denominó "Las meriendas de Doña Flor"; para luego compartir un texto propio que debe su origen a un juego popular en Bahía: la elaboración de una historia bajo la guía del alfabeto. Novedoso procedimiento, de esencia lúdica, que para algunos pudiera atentar contra el concienzudo ejercicio de la palabra vía la prosa. Merece consideración, pues si en un inicio Paloma vino sólo en reemplazo de su padre, ofreció un pequeño catalejo por donde mirar, por el momento de reojo, formas alternativas (y por demás válidas) del siempre fascinante momento de creación.

En las siguientes mesas, las presentaciones más interesantes fueron las de Guillermo Niño de Guzmán y Pilar Dughi. El primero manifestó su interés por el cine y el jazz, que de una u otra manera alimentan su literatura, para luego leer textos de su libro *Caballos de medianoche*. Pilar Dughi, la única escritora peruana presente en el encuentro tuvo una intervención signada por su calidad y concisión; intentó mostrar el tipo de lector que es ella, apelando a las categorías de Carlos Fuentes en *Geografía de la novela*, y luego leyó dos cuentos breves y bien logrados.

Mario Bellatín, el escritor más joven de todos los participantes,



compartió con la concurrencia un capítulo de su próxima novela, *Poeta ciego*. Gonzalo Contreras, chileno, ingresó a reflexionar sobre la nueva narrativa, denominada "literatura para jóvenes", marcada por su rechazo al realismo mágico y la representación de los ritos urbanos (rock, drogas, homosexualidad, etc.) de la amoral y estereotipada Generación X (en versión tercermundista). Esta preocupación ya ha sido manifestada por dos compatriotas suyos (nos referimos a Alberto Fuguet y Sergio Gómez, editores de la valiosa antología *McOndo*).

En la última mesa sobresalió Jorge Edwards, también chileno, quien considera su novela *Persona non grata* como perjudicial para su trayectoria, no por la repercusión política sino porque opaca sus otros libros ante la crítica y sus lectores. Para Edwards la fascinación de ciertos personajes es motor en su narrativa y por ello para él resulta más interesante escribir sobre el diablo que sobre Dios; destacó la obra maestra que lo tenía como protagonista -*Fausto* de Goethe- y explicó la tradición que ha ejercido la figura del diablo en el imaginario popular chileno (esperemos que pronto nos entregue una obra con tan distinguido y por demás omnipresente personaje).

Finalmente, al cierre del encuentro Mario Vargas Llosa fue recibido con prolongados aplausos (hay que recordar que MVLL no tenía un acercamiento con su público lector peruano desde que tradujo y presentó *Un corazón bajo la sotana* de Rimbaud en 1988). En su exposición estudió una de las profecías anunciadas por numerosos intelectuales europeos: la muerte de la literatura. Se refirió a George Steiner, ensayista brillante y autor de *Después de babel*, quien alerta sobre el peligro de la cultura audiovisual y sus avances, la cual resta lectores potenciales y disminuye el tiempo dedicado a la lectura. Para MVLL tal profecía es de difícil cumplimiento por el hecho de que hoy en día se lee más que en otras épocas (quizá por la cantidad de habitantes, de diversidad de escritos y editoriales). Agregó que siempre existirán legiones de lectores, aunque minoritarios, porque la literatura eleva y transforma la experiencia vital del lector. Retomando las ideas de MVLL, y a modo de conclusión, creemos que la mejor manera de conocer a los escritores participantes es leyendo sus libros, pues éstos son lo que finalmente quedará de ellos. □

Entrevista*

a Mempo Giardinelli,

Premio

Rómulo Gallegos 1993

MEMPO GIARDINELLI, escritor, periodista y ensayista argentino, nació en Resistencia (Chaco) en 1947. Hijo de inmigrantes italianos, ejerció el periodismo en su país de origen desde 1969. Durante el período comprendido entre 1976 y 1985 reside en México y da cursos en la Facultad de Periodismo de la Universidad Iberoamericana desde 1977 hasta 1984. Regresa a su país, funda y dirige la revista *Puro Cuento* entre 1986 y 1992. Reside en Buenos Aires hasta 1994, año en que decide asentarse entre el Chaco (Resistencia) y Paso de la Patria (Mendoza).

Profesor Titular en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, de la Universidad Nacional de La Plata entre 1989 y 1994; ha ejercido también la docencia en los Estados Unidos en instituciones educativas como el Wellesley College, la Universidad de Virginia y la de Louisville. Anualmente realiza giras de seminarios y conferencias por diversos estados de U.S.A.. Su carrera como formador de periodistas posee alcance y reconocimiento mundial.

Es conocida su habitual colaboración con diversos periódicos latinoamericanos como

* Entrevista realizada por Marcel Velázquez Castro y Agustín Prado Alvarado, con la colaboración de Mario Granda Rangel, el día 13 de noviembre de 1997 en el campus de la Universidad de Lima.

Clarín, *Página 12*, *La Nación* (Argentina), *Excelsior* (México), *Zero Hora* (Brasil) y *El Nacional* (Venezuela).

Autor de diversas antologías de literatura latinoamericana, ha publicado artículos, ensayos y cuentos en diarios y revistas de todo el mundo. Su primera obra publicada sería *La revolución en bicicleta* (novela, 1980); a ella le sucederían *El cielo con las manos* (1981), *Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985), *Santo oficio de la memoria* (1991) e *Imposible equilibrio* (1995). Entre sus libros de cuentos podemos mencionar *Vidas ejemplares* (1982), *Antología personal* (1987) y *El castigo de Dios* (1993). Obtuvo en México el Premio Nacional de Novela 1983 y ganó el Premio Internacional Rómulo Gallegos 1993. Su obra literaria ha sido traducida a una docena de idiomas, y publicada en numerosos países alrededor del mundo.

En alguna ocasión declaró: "Yo no soy un ensayista, no soy un filósofo ni un pensador, solamente soy un escritor, un ficcionista, un tipo que tiene algunas ideas de la realidad y le mezcla un poquito de imaginación y hace un cóctel medio bastardo y sale literatura".

A continuación les ofrecemos la entrevista concedida por el escritor a nuestra revista, en noviembre de 1997, durante su estadía en nuestro capital con motivo del *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, organizado por la Universidad de Lima.

La novela que más se ha difundido en Lima es *Luna Caliente*, ¿cómo la ubica usted en el contexto de su producción literaria?

Es una novela de hace unos quince años, no es precisamente mi última producción, pertenece a una etapa en la cual yo estaba en el exilio, en México, una novela que yo aprecio mucho. Efectivamente es mi novela que más ha circulado y circula por todo el mundo. En

1993 gané el premio Rómulo Gallegos con *Santo oficio de la memoria*, que es una novela diferente completamente a *Luna caliente*, y ahora estoy trabajando en otra cosa muy diferente. Bueno, creo que esto es natural, sino por lo menos deseable en un escritor, que uno vaya cambiando, creciendo, vaya evolucionando y no quedarse fijado en un esquema literario, y eso es lo que vengo haciendo. Tengo tantos propósitos que pienso seguir dando lata para rato. Pero me da mucho gusto que ustedes conozcan *Luna caliente*.

Araceli, el personaje femenino de *Luna caliente*, es un personaje que se queda con el lector.

Creo que todos los autores queremos eso, que alguna parte de nuestros textos se hagan inolvidables. ¡Qué bueno si a usted se le hace inolvidable esa muchacha! Una de las máximas aspiraciones de un escritor es alcanzar la inolvidabilidad en algo que haya escrito.

El estilo de Onetti, de alguna manera, se deja sentir en *Luna caliente*, me refiero a las palabras simples pero cargadas de una gran densidad semántica y personajes de gran complejidad psicológica.

Mi querido amigo, yo le agradezco mucho, es un halago lo que me está diciendo. Yo lo llamaría: la compleja sencillez, que es una de las cosas más difíciles de lograr en literatura; si yo lo he logrado y Ud. me lo dice, yo se lo agradezco mucho. La diafanidad de la escritura no en el cripticismo de las palabras, porque...ya lo sabemos ¡cualquiera escribe difícil!

La circunstancia que usted no viva en Buenos Aires sino en la periferia de la capital, puede vincularse con una mirada marginal pero lúcida sobre lo que ocurre en el centro.

Yo he elegido la marginalidad; no marginal como lo abandonado sino como quién puede estar al margen críticamente. Me he instalado en un margen crítico. Me dí cuenta que por mi origen, no sólo por el lugar donde nací, sino por mis elecciones literarias y por mi trabajo, no me considero un autor del *establishment* porteño, no soy hombre de Buenos Aires, una ciudad que yo quiero mucho y me parece maravillosa, pero cuya cultura ha hecho una apropiación de lo

argentino que a mí no me convence, nunca me convenció y creo que la cultura y la literatura argentina son mucho más vastas que la ciudad de Buenos Aires. De hecho, cuando lo leen en un libro de literatura hispanoamericana o ustedes piensan en literatura argentina, se piensa inmediatamente en Sábato, Borges y Cortázar y parece que eso fue todo; ellos han sido grandes maestros y los queremos mucho pero hay otras cosas también. Yo elegí volver a vivir a mi tierra, no me siento marginado en el mal sentido. Simplemente tengo una visión, creo que, diferente, muy crítica. Vivo a mil kilómetros de la capital, en Resistencia, (Chaco) y bueno pues yo estoy muy tranquilo allí, yo no siento ningún complejo; lo que quiero señalarle es que para muchos no estar en Buenos Aires es estar fuera del mundo; eso no es verdad . En Argentina tenemos muchos escritores que vivimos en la provincia: Hector Tizón vive en Jujuy, Juan Filloy vivió toda su vida en Córdoba, hay escritores que viven en la Patagonia; siempre ha habido muy buenos escritores que no han vivido en Buenos Aires. Es un mito que yo no comparto, además, a veces hace bien no estar en Buenos Aires.

En su exposición Ud. resaltó tres características principales de la actual narrativa argentina e hispanoamericana.

Bueno, hablé sobre la presencia de la mujer, el abandono del exotismo y la presencia de la Historia, quizá habría que agregar una cuarta característica, que sería precisamente la expansión de la fronteridad; hoy las fronteras de las literaturas nacionales son mucho más difusas, por lo menos en Argentina eso es evidente.

Pero esa misma globalización que permite la disolución de las fronteras literarias conlleva algunos peligros...

Mire, no sé si usted lo va a publicar en la revista como yo se lo digo, la globalización es una mierda; yo no creo en la globalización, no me considero globalizado y creo que los que hablan de globalización no se dan cuenta de que eso es la misma colonización que nos querían vender hace treinta años, yo no acepto la globalización.

Pero de lo que no se puede dudar es de sus consecuencias, hay

una tendencia en la narrativa joven a simplificar las estructuras textuales para así poder satisfacer al lector promedio, presionada por una industria editorial que quiere cuentos y novelas lights, pues, ello les garantiza enormes ventas.

Todo lo que sea una tendencia a la simplificación es malo para la literatura y eso es un daño que nos está haciendo la industria editorial española; yo detesto la industria editorial española, creo que están haciendo muchísimo daño a la literatura latinoamericana. Ellos deciden qué es lo que van a leer ustedes, lo que voy a leer yo, son los responsables que yo no pueda leer a los venezolanos, los venezolanos no lean a los peruanos, los peruanos no lean a los mejicanos y así...Esto me parece grave, si esto es una consecuencia de la globalización, entonces la globalización es una mierda, así que yo estoy en contra de eso y lucho contra eso. Creo que la gente vinculada con la cultura y aún más ustedes que son jóvenes no deben comerse ese rollo, no se la crean, desde el comienzo luchen contra eso porque sino van a ser chicos colonizados y desde que empiezan van a estar jodidos, y eso para mí es gravísimo.



Existe alguna tendencia predominante en la narrativa argentina actual, como por ejemplo la innovación de lo fantástico a través de los viejos maestros (Borges, Bioy Casares, Cortázar).

Yo diría que lo más fuerte que está habiendo es la novela histórica. Esto es lo más impresionante, la corriente más fuerte que tenemos actualmente, no es de tipo experimental, es una novela más preocupada por lo ideológico que por lo formal.

Pero... también se sostuvo que había mucho de moda en esa corriente.

Sí, yo también dije eso porque justamente cuando algo se difunde mucho termina por convertirse en moda y ahora parece que si uno no escribe una novela histórica es un tarado, y esto es muy grave, pero bueno, qué le vamos a hacer. Esto está vinculada con la recuperación del uso de la palabra ligado a la recuperación de la democracia, yo prefiero celebrarlo ahora, si esto es el resultado de la democracia, bienvenido sea, en catorce años no es mucho lo que se puede hacer. Luego habrá tiempo para evaluar otras tendencias que se siguen desarrollando, se siguen trabajando perspectivas formalistas muy interesantes, está Juan José Saer, Martínez, los del *nouveau roman* y muchos otros.

Con respecto a la novela histórica usted mencionó en su exposición a un autor muy difundido en Lima, Tomás Eloy Martínez. ¿Qué opinión le merece su obra?

Bueno, a mí no me gusta hablar de autores en particular porque uno puede ser injusto. Tomás creo que es un autor muy importante, un valor representativo de la literatura argentina y considero que es una de las mejores prosas que tenemos en la Argentina. Yo sé que últimamente ha alcanzado una enorme difusión en toda América Latina y ello me alegra mucho porque sus dos novelas son realmente interesantes.

Hay una tendencia en la narrativa actual a incorporar características del cine en los textos literarios (los cortes, la imagen detenida, *flashback*, etc.). El relato que usted leyó se puede adscribir a esta corriente, esto es una influencia última o...

No creo que sea influencia, yo tengo en mí producción cuentística sólo tres cuentos que de alguna manera rozan la visión cinematográfica. Yo tengo otra hipótesis: no creo que el cine nos inflencie sino que la literatura inflencia al cine, el cine es literatura mostrada. Los directores más modernos, los chinos, el nuevo cine francés o Quentin Tarantino, es cine literario, es la literatura la que les ha enseñado a ellos, no al revés.

La teoría de la novela de Mijail Bajtin (polifonía, dialogismo, carnaval, etc.) permite una lectura de sus novelas.

Bueno, en mis obras, y particularmente en *Santo oficio de la memoria*, algunos críticos sostienen que admite una lectura bajtiniana completa, pero yo no soy quién debe juzgar, y además no me interesa ni me gusta hablar de mi obra. Si hablan otros me parece

bien, les agradezco mucho; algunos críticos han sido muy generosos pero yo me eximo de definir a mi obra críticamente.



La interrelación entre teoría literaria y creación es compleja, pero se podría afirmar que el modelo de Bajtin (una novela en formación que devora otras formas literarias)

permite una aproximación eficiente para la actual narrativa hispanoamericana.

El problema no es si un crítico determina una corriente literaria, los críticos vienen después de la creación. Es decir que lo que ha hecho Bajtin es reconocer cosas que estaban previas, no es que a partir de Bajtin se va a escribir bajtinianamente. Bajtin, como todos los críticos, son lectores de literatura, la creación es previa a la crítica.

Bajtin no determina ninguna escritura, es una manera de leer una literatura creada. Lo que hace el crítico es determinar e identificar tendencias que se hacen evidentes, pero se hacen evidentes en las obras y no al revés. Porque si confundimos el orden, a partir del

modelo teórico vamos a ver lo que se escribe, y eso es incorrecto.

Sin embargo, un contraejemplo podría ser el *nouveau roman*, donde muchas de las novelas estaban inspiradas en modelos teóricos concretos.

Vaya al té, lea *nouveau roman* francés y abúrrase un rato, mi querido amigo.

En el Perú son graves los problemas de producción, edición y circulación de las obras literarias; dada la tradición editorial argentina ¿estos problemas son menores allá?, o ¿esta situación es común a toda latinoamérica?

Yo creo que esta problemática, en este momento, es común a todos (Argentina, Chile, Perú, México y hasta Brasil). Yo viajo mucho, conozco colegas en todos los países, algunos muy consagrados y otros principiantes, y todos con el mismo problema. La generación previa, la generación de don Mario, del *boom* eran pocos pero había cantidad de editores sudamericanos; en Perú había por lo menos tres o cuatro, en Argentina y en Méjico mucho más. Eran editores hechos en función de crear un público local, leían la escritura que se escribía acá. Todos nuestros padres literarios, la generación mas vieja, los de Borges los de Ciro Alegría o los del *Boom* tenían sus editores, tenían sus críticos, tenían sus medios y era todo de color local, de ambiente local, había un intercambio, una concepción americanista. Y de ahí se fue dando la difusión a nivel internacional. Hoy es exactamente todo al revés, hoy en día, por decir algo, a mí me publica Alfaguara de Chile, y Alfaguara de Venezuela no sabe lo que pasó; me publica Planeta de Argentina y no llega aquí.

Cada uno de nosotros tenemos esa traba, la traba es Madrid o Barcelona, allí se decide qué va a leer cada uno, si del libro mío van a llegar aquí doscientos ejemplares, cincuenta o ninguno; o si va a llegar Tomás Eloy Martínez, pero no llega María Esther de Miguel, por decir algo. Esta decisión, que es una decisión multinacional, económica, mercadotécnica, no es literaria, y esto afecta terriblemente principalmente a los más jóvenes porque el que empieza, a dónde va, esto me lo preguntan constantemente en mi país: “¿Maestro a dónde vamos con el texto? -Chicos yo no tengo idea, mirá, mándalo a un

concurso y espera que Diosito te toque”. Esto es grave, además sumado a que las revistas literarias y las editoriales pequeñas o marginales tienen muy pocas posibilidades económicas porque los costos de producción son muy altos. Hay muchas cosas extraliterarias que están afectando mucho. Por todo ello si aceptamos que estamos globalizados entonces es cómo decir ¿qué le vamos a hacer? Bajemos los brazos, bajémonos los calzones y que nos rompan el culo.
¡Vamos, hombre!

Sin embargo, internet...

Eso es distinto, porque internet es un fenómeno comunicacional, no es un fenómeno editorial. A mí internet me es utilísima y trabajo permanente con la red porque consigo información que de otra manera sería inaccesible y me vinculo con quien yo quiero, como correo es fantástico. No es lo mismo que la globalización, la cual es un concepto abstracto que se nos está metiendo a todos los latinoamericanos, es realmente la admisión del discurso imperial y lo terrible es que la mayoría de la gente se entrega mansamente. Lo que no lograron hacer antes con la represión, con el colonialismo, con las luchas, ahora lo están haciendo ante la mansedumbre de nuestro pueblo. Hombre, pare ese autobús y pregunte a sus 50 pasajeros qué piensan de la globalización y 48 están globalizados y están contentos porque tienen televisión a color, servicio de cable o porque le dieron algún juguete nuevo. Oiga, no sé cómo pase en Perú, pero en Argentina este año, este mes se empezó a celebrar el Halloween, ¡me cago, cómo es posible!

Lamentablemente acá es una tradición con varios años.

Nosotros nunca, jamás en la historia se celebró el Halloween y este año se celebra, ¡Joder!

Con esa sincera interjección damos por concluida esta conversación y agradecemos al escritor Mempo Giardinelli por su tiempo.

Las gracias a ustedes.□

Entrevista*

a Alberto Fuguet

¿Cómo imaginas tus historias: sueles crear primero los personajes, el argumento, una imagen?

Tengo serias dudas si soy capaz de hacer cuentos de nuevo. Me han ofrecido participar en varias antologías, de hecho hay una que van a hacer en España y me gustaría participar. Pero siento que me alargo, el cuento requiere como demasiada relojería. Siento que lo mío no es reloj, yo no parto por la historia necesariamente, sino a mí lo que más me interesa son los personajes y que la historia esté en función del personaje, lo que yo llamo la voz. Ocurre que esa voz, muchas veces, es en primera persona, pero yo creo que también el personaje es, a veces, el narrador. En *Tinta roja* no hay una primera persona; las voces de los personajes es lo que más me interesa y a partir de ahí surge la historia, la acción y todo. El estilo no es más que encontrar la voz adecuada del personaje. Yo no me siento un escritor para jóvenes, lo que pasa es que en los primeros libros, esos personajes requerían hablar así. Te pongo un ejemplo: si yo hiciera una novela sobre ancianos, en un hogar, tendría que escribirlo distinto. Para mí el estilo es como la ropa con la que se viste un personaje.

Los medios de comunicación social han adquirido una centralidad inusitada en estos últimos años. La mediatización provoca que nuestro acceso a la realidad y al mundo se dé, casi exclusivamente, a través de ellos. En este marco, tú has recogido muchos elementos del lenguaje audiovisual y logras incorporarlos en *Por favor, rebobinar*. ¿Puedes hacer un comentario sobre esto?

No sé cómo responderte. Lo extraño de estar acá en Lima hablando

* Entrevista realizada por Agustín Prado Alvarado y Marcel Velázquez Castro en el campus de la III Feria Internacional del Libro de Lima, el día 27-06-98.

de *Por favor, reboninar* es que yo ya siento que estoy en otra cosa. Yo estoy bastante satisfecho de ese libro porque creo que capta muy bien todo lo que tú estás hablando. Yo he usado los elementos que tú mencionas, pero para mí a la larga son cosas distintas; ni siquiera te voy a decir si son mejores o peores. La literatura es literatura, libros son libros. Lo que yo he tratado de hacer es no poner a la literatura en una biblioteca inaccesible. Por lo tanto yo puedo usar elementos del cine, pero a la larga estoy haciendo un libro, estoy usando un lenguaje. Incluso me llama la atención de mí mismo que, a pesar de gustarme, obviamente, los medios de comunicación y que soy de la generación que nos hemos criado con ellos, así y todo no me interesa demasiado trabajar en los medios de comunicación. He trabajado y todo, pero no deseo ser animador de televisión por ejemplo; a mí me interesa ser escritor, quiero escribir, no por eso tengo que odiar a los medios, pero son cosas distintas. A mí me encanta el cine, yo acabo de escribir un guión, pero cuando uno hace un libro, aunque sea un libro con toques cinematográficos, es un libro, es literatura ...y al revés, me parecería tonto hacer un cine literario, por así decirlo, son lenguajes distintos.

Mencionabas en *Mala Onda* la obra de Salinger, por ejemplo. ¿Qué influencia ha tenido en tus textos; existe cierta homologación de Matías con Holden Caulfield, el personaje de *The Catcher in the rye*?

Siento que su influencia ha sido un poco excesiva, Matías aparece como un alter ego de Holden. Hay personajes como que podrían ser amigos o podrían ser parientes; si a todos los metieras tú en una misma fiesta se armarían grupos aparte. En el caso de Matías, él se iría a conversar probablemente con otro personaje literario, incluso con personajes extraliterarios como los de Ray Lóriga. Los de *Tinta Roja* probablemente harían otro grupo. Lo que rescato de Salinger es que en su momento me rayó, me impactó mucho y me emocionó. Me pareció erradamente, pero esa es la gracia, que uno podría hacer algo parecido. De alguna manera tienen una cosa que no parece escrito. Lo que más hace es armar un personaje, más allá del lenguaje y todo, lo que hace ese libro es crear un personaje, una mirada y una voz. Yo vengo de muchas partes y uno de los lugares de los que yo vengo es de ahí.

En *Mala Onda* también aparecen mencionadas *Los jefes*, *Los*

cachorros y La ciudad y los perros. ¿Cómo evalúas la influencia de Vargas Llosa en tu obra?

Me impresiona bastante extraliterariamente. En el sentido de la técnica y más que nada la vocación. La gran diferencia entre Vargas Llosa y García Márquez es como que este último se emborracha y escribe, y se come una guayaba... como que es sólo talento. En cambio, Vargas

Llosa es como un esclavo, es trabajador, un peón de la profesión.

Esto lo han visto muchos de los escritores nuevos. El fue como una

figura paternal. Lo que yo

encuentro muy bueno en

Vargas Llosa es que tú puedes

“imitarlo” o estudiarlo, y no se

te nota, no se te pega. Creo,

que cada libro suyo tiene su

propio estilo. En cambio si a ti

te gusta García Márquez y lo

imitas, se te nota al segundo y

quedas marcado, como

ciertas compatriotas. Por el

otro lado también, si a ti te

gusta mucho Borges es

imposible. En ese sentido yo

agradezco a mis “padres”,

tengo otros más que son

americanos, no es tan obvio;

sino creo que no estaría

hablando mucho con ustedes,

yo sería parte de una cantidad de jóvenes que tienen libros parecidos

a Borges o a Cortázar. Yo considero además que se han escrito cosas

tan buenas, incluyendo Borges y Cortázar, que siento que no viene al

caso realmente imitarlos, es mejor leerlos. Creo que el verdadero

desafío de un escritor siempre, aunque mientras avanzan los años hay

más y más libros acumulados en el universo, es luchar por tu propia

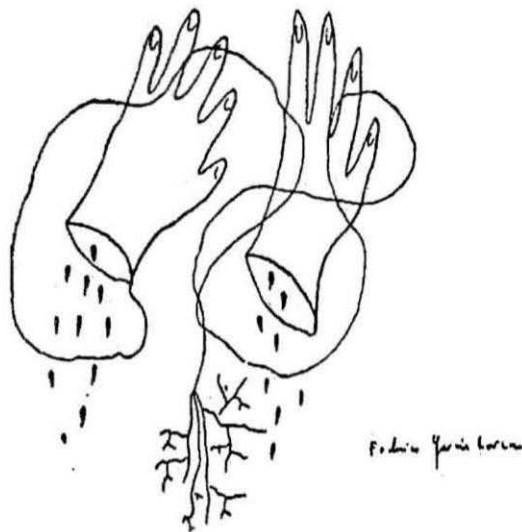
mirada, tu propia voz, tu propio ángulo. Aunque sea errado, aunque

sea incluso malo. Yo creo que sería refácil sólo imitar los libros que

han existido o reescribirlos iguales. Aunque de alguna manera uno

siempre está reescribiendo los libros, pero con otro tono, con otro

ambiente.



Tú cuando escribes, privilegas las experiencias o la imaginación.

Bueno, cada vez se te van acabando todas las experiencias y empieza realmente la observación, la curiosidad, la imaginación. Curiosamente, igual de alguna manera eso es biográfico, porque tú te fijas en las cosas que te interesan, a pesar de que uno no tiene muy claro el por qué. Lo que a mí me puede llamar la atención, a ti no. Lo malo que sí me parece divertido es que mientras se va acabando la autobiografía, por así decirlo, de una extraña manera los libros pueden volverse más personales.

¿Cómo percibes tu evolución como novelista? Asistimos al rebrote de la novela histórica, ¿te interesa esa perspectiva?

Mi idea allí es un poco seguir a Vargas Llosa; es decir, seguir revolucionando, cambiando, pero no históricamente, no cambiar por cambiar. Hay muchos subgéneros dentro de la novela, yo no me veo y no sé qué pasará. Yo hice una novela policial al revés con *Tinta Roja*; pero meterme porque sí, no lo veo, no lo sé, a lo mejor. Esto es realmente una bolsa de sorpresas. Pero en un principio yo me siento una persona más “contemporánea”, no me veo haciendo una novela sobre los conquistadores españoles, siento que tampoco lo haría tan bien. La verdad, se parece un poco a las cosas que uno lee, a mí tampoco me gusta leer novelas sobre conquistadores.

En el lenguaje de tus novelas es frecuente la inserción del inglés; este rasgo se inscribe en la desterritorialización de las culturas. ¿Es una influencia de la omnipotente cultura norteamericana, de la cual tú no puedes escapar, o la incluirías en un proyecto de escritura signado por la hibridez cultural?

En *Mala Onda*, *Sobredosis*, y *Por favor, rebobinar* no es que a mí me interese hacer eso, es que esos personajes, ese mundo y ese ambiente lo pedía. Yo quiero tocar un mundo, un sector, una forma de ver la realidad; en ese mundo -que yo creo que es amplio y tiene que ver probablemente con todos nosotros- eso está, es la cosa híbrida, la mezcla de las culturas.

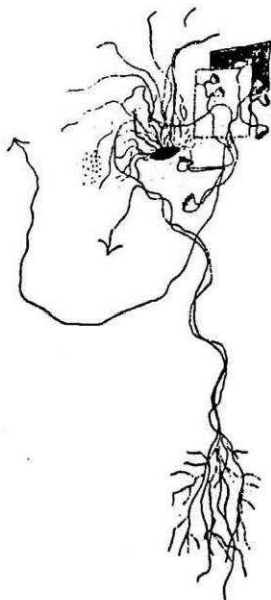
Sin embargo, el español también recupera y conquista nuevos territorios.

Efectivamente, el español está en alza. Crece, se desarrolla, muchas voces se van castellanizando. Siempre ha ocurrido así; además de la palabras del árabe que tiene el español, del latín, del francés, y la lengua se va transformando, y cada país va aportando sus propias cosas. En Chile cada vez estamos usando más palabras que no son

chilenas, como *chico*, que era como argentino, o como *porro*, que es como español. Incluso cada uno se va convidando palabras que son de otros países.

Eso indicaría el declive de las literaturas nacionales, o asistimos a una tendencia cultural que tiende a abolir las distinciones entre lo global y lo local, construyendo la denominada glocalidad?

Yo no lo tengo tan claro, pero curiosamente yo siento que mientras más global se pone la cosa, las provincias se defienden y surge más la identidad. Te pongo un ejemplo con la televisión, mientras más cable y más internacional hay, la televisión se pone más local. La idea era que si se abren las puertas desaparece el Perú; me da la impresión de que es todo lo contrario; la televisión se pone más profundamente local que antes y se van explorando ángulos más raros. Van surgiendo, en todo lugar donde hay algo más masivo, cosas nuevas a los lados o en las márgenes, subculturas. Entonces yo creo que nunca hemos estado en un ambiente con más medios masivos, un solo lenguaje a la vez, pero con miles de lenguajes pequeños. En ese sentido yo soy super optimista; todo lo que en cien años más va a aportar la cultura chicana al español va a ser realmente increíble. Además, uno ya puede entrar en cosas sociopolíticas, como la venganza de Moctezuma y todas esas cosas. Todo esto transforma los idiomas y las literaturas.



En este marco de la reivindicación de las nacionalidades, qué rol juega la cultura mapuche en el Chile actual.

Yo creo que por primera vez se están defendiendo, no hay como una vergüenza de ese pasado cultural. Empiezan a encontrar nuevas voces y a mezclar. La tontera sería decir *yo no pertenezco*. Por ejemplo, hay un escritor indio norteamericano, que a mí me gusta mucho, que se llama Sherman Alexis; es un indio de reservaciones del norte del estado de Washington. Él incorpora lo americano, porque es americano, y sería una estupidez sentir que él es indio solamente. Desde luego él nunca ha hablado y

no sabe el lenguaje indio, pero él mezcla la cultura y la onda del indio con la cultura norteamericana.

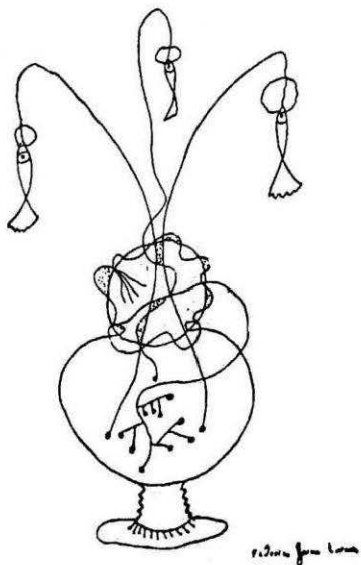
Algo similar se percibe en la literatura inglesa con escritores como Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Vikram Seth o Kasuo Ishiguro.

Todos los ingleses buenos son ingleses nuevos; que agarran el idioma, lo ven de otra manera y lo reincorporan. Lo que yo llamo el sistema francés es una estupidez: el defender la lengua, defender la cultura. Yo creo que Francia, sola, va a terminar desapareciendo. Además, yo creo que si el lenguaje es tolerante, la sociedad puede ser tolerante. Inglaterra y Londres, principalmente, es una sociedad multicultural aún mas que el propio Estados Unidos, y eso es el futuro. Es una sociedad multicultural y al final todo funciona. El último *booker prize* fue una mujer hindú. Lo que está ocurriendo con el inglés es realmente alucinante, nadie con apellido inglés sabe casi ya escribir en inglés, todos tienen otros orígenes: Sri Lanka, India, Japón, etc. Incluso las “provincias” como Australia se incorporan a esa dinámica.

Con respecto a *McOndo*, un libro maltratado por la crítica española. ¿Consideras que esa crítica ácida se debe a las observaciones que tú y Sergio Gómez hacen al realismo mágico, o a los mismos cuentos?

Yo creo que en rigor nunca se ha criticado por los cuentos, sino más por el prólogo, por el nombre, y por la portada. Sobre los cuentos en sí no hay mucho que discutir, porque es una antología como todas las antologías y nosotros estábamos más preocupados por los nombres que por los cuentos en sí. No toda la gente que escribió ahí son cuentistas, lo que sí creo es que están algunos de los que deben estar, faltan muchos, pero están algunos. Por ejemplo, aquí dicen ¿por qué está Bayly por el Perú?; pero sin duda el peruano más famoso es Bayly, es representativo. Realmente el tema no es cuán buenos antologadores fuimos, todos allí pueden escribir cuentos mejores o peores. Ahora en España están organizando una especie de editorial nueva y joven que se llama *Lengua de trapo*, acaban de publicar un libro con cuarenta españoles, y están haciendo la segunda parte con cuarenta *sudacas*; esto dará un panorama más ampliado. El tema verdadero creo que es el prólogo. Yo creo más o menos todo lo que digo, quizás planteado un poco históricamente, pero yo no lo volvería a hacer porque siento

que no soy un ideólogo. Lo mío es escribir, no transformarme en un luchador. Lo que pasa es que yo estoy arrepentido de mí mismo, no de la idea. Me da lata recibir más violencia de la que necesito, o transformarme en un vocero, en un guerrillero.



En España, las novelas de Esquivel, Allende, Serrano; herederas del realismo mágico son las que más venden. ¿Esto implicaría un renacimiento del realismo mágico?

Yo ni siquiera sé que es *McOndo* en sí, pero por exclusión creo que el proyecto del realismo mágico está mal interpretado. Si uno analiza detenidamente, el libro que -probablemente- no ha leído Laura Esquivel, *El otoño del patriarca*, el personaje está rodeado de gente que lo filma todo el día por televisión. Yo mismo creo que Gabo se dio cuenta un poco de ésto y por algo hizo *Noticia de un secuestro*. Colombia es un país raro y curioso, como todos los países latinoamericanos, no porque la gente vuela, sino porque es un país descontrolado, donde matan a los futbolistas porque no meten goles. Eso es lo que yo quiero decir.

¿Qué opinas del sambenito de literatura *light* que se le adscribe a *McOndo* y a tu obra?

Todo el mundo me dice que Chile es un país vendido, no como Perú, *cachay*. No, aquí es igual que en todas partes, pero eso no implica que Lima es los Ángeles; además uno va a los Ángeles y dice *¿dónde estoy?* Porque todo es en español. Yo siento que es infundada la acusación que nosotros creemos en la literatura *light*, en el *mall*. A mí me parece que un libro mío como *Tinta Roja* es super *McOndo*, tiene que ver con productos espurios, tiene que ver con los tabloides; un buen ejemplo son los *realityshows* latinoamericanos, que quizás son inventos norteamericanos, pero como se han rehecho y se ha superado el modelo. Todo eso es lo que yo siento que es *McOndo*, no tiene que ver con la clase alta, es bastardo... bastardo, híbrido. No

sólo es la mezcla del inglés, es la mezcla de lo indio, la mezcla de lo alto y lo bajo, lo espurio, lo masivo, lo raro. En ese sentido, el padre de todo esto, el que más ha hecho por estos principios es Puig. He estado viendo en librerías peruanas, cosas que he comprado y me pregunto: ¿por qué me atacan a mí tanto? Yo veo libros peruanos, el tal Ampuero, con títulos que yo no me atrevería a poner, como “Taxi driver sin Robert De Niro”; y es un tipo mucho mayor que yo; el mismo Vargas Llosa es bastante *McOndo*.

Con los autores del postboom (Puig, Giardinelli, Soriano, etc.) se empieza a parodiar una serie de géneros que pertenecían mas bien a lo que era la cultura popular: el reportaje, el testimonio, la novela policial, la novela rosa, etc. y empieza a haber una mezcla muy interesante. Todo esto me parece que es un precursor de *McOndo*.

Sin duda. El primero, yo creo, es Puig; y después, Soriano. Además también está la idea de ser como periodistas más que escritores; está preocuparse por cosas menos trascendentes, como el mismo Soriano con el fútbol y el cine, los cómics, la cosa urbana, el rock. De *McOndo* se dice que es rock y cocaína, pero no es sólo eso. Quizá es culpa de algunos escritores que escriben así; pero si uno lo lee con más calma es otra cosa.

Giardinelli expresaba que él detesta la industria editorial española, lo decía enfáticamente. Ellos imponen finalmente qué es lo que se lee en Latinoamérica; ellos controlan el mercado de alguna manera e impiden que haya nexos entre los escritores peruanos, argentinos, entre los chilenos y mejicanos, etc. Tú sostenías lo mismo en *McOndo*.

En principio estoy de acuerdo, pero yo pertenezco a otra generación, y creo que lo principal no es nuestra raíz con España. Hablar de España es seguir siendo colonialistas o tener una perspectiva neocolonial. Para mí, España es otro mercado, es un país más que habla español, me parece que es un país con muchas cosas interesantes, una cultura, blablablá; pero yo siento que hay energía, acá en Latinoamérica. Siento que no hay que tenerle miedo. Por ejemplo yo ahora vengo llegando de España, y yo sólo llegué porque me gané la entrada. Me gané la clasificación porque por primera vez América Latina, también

por cambios económicos y de mirada, está dependiendo menos de España, entonces, están surgiendo fenómenos locales. Aquí dicen: oye, en Perú no pasa nada. Sin embargo, hay muchos más escritores de los que deberían haber. Es cierto, no todos publican en transnacionales, pero primero se parte de lo local. Hay muchísimas cosas raras, yo me compré por ejemplo un libro que se llama *Inka trail* y me parece muy...muy loco. Si bien es difícil, ya existe la transnacional y el mercado editorial de Barcelona, están poco a poco habiendo focos nuevos. Por ejemplo, antes el foco era Argentina, ahora yo creo que un foco es Chile. México es también un foco, el día de mañana va a ser Estados Unidos. Van cambiando, se van formando zonas entre países vecinos, se van saliendo de lo local. Yo creo que también va a ayudar la internet, los mismos aviones, los grupos de rock, el cable. El mismo fenómeno Bayly ayuda a abrir las fronteras. Yo creo que ya está ocurriendo con algunos escritores nuevos que estamos en Alfaguara. España se fijó en nosotros porque se fijó en lo que ocurría acá; y no hemos tenido que exiliarnos en España. No hay que depender de España ni económica, ni moral, ni literariamente. Yo estoy bien contento, porque *McOndo* haya salido desde el fin del mundo y no desde España. El *boom* fue un invento español. Yo realmente creo que, con ciertas excepciones, está todo pasando más en América Latina de nuevo que en España.

Así que, a diferencia de *Los prisioneros*, no creerías que Latinoamérica es un pueblo al sur de los Estados Unidos. ¿Crees que estamos más cerca de Estados Unidos que de España en estos momentos?

Sin duda, somos América. Desde los esquimales hasta los patagónicos. Nueva York se parece mucho más a Lima, por energía: tú encuentras un barrio raro en Nueva York, hay cosas que están pasando, hay optimismo, hay cosas nuevas. Por algo cuando ellos vienen para acá quedan muy impresionados. De los escritores españoles, la excepción es Lóriga, que parece más latinoamericano por su lazo con la música. Incluso Lóriga cuando estuvo en Chile me decía *qué maravilla tener cable, en España no tenemos... ustedes están conectados con el mundo*. Él me dice: *pensar que mi país vecino es Francia, qué lazo puede haber*. Antes a los tipos un poco que se les caía la boca con España y con Europa. Siento que nosotros podemos pecar de incultos quizá, pero yo me alegro y prefiero crear algo más bastardo que sólo estar rindiendo pleitesía. Nunca vamos a

ser como Baudelaire. Además, nosotros ya tenemos nuestra propia historia, tenemos al mismo *boom*, en él tenemos nuestros referentes locales, hay nobeles y todo.

¿Cuáles son tus proyectos literarios en estos momentos?

El primer proyecto literario es no hacer muchas giras. Voy a tratar de convencer a mi editor, lo he estado pensando harto. La idea del Congreso Latinoamericano, donde los escritores van a tomar y a bailar, a mí no me gusta mucho. Yo creo que de pronto hay que usar más los medios de comunicación nuevos. El proyecto verdadero, ya sin chiste, es que estoy metido en una novela.

¿De qué tipo?

Pues no lo puedo decir, pero tiene que ver un poco con todo lo que hemos hablado. Tiene que ver con un mestizo, no de los antiguos sino del nuevo mestizo. Un tipo mitad norteamericano, mitad sureño, mitad gringo, mitad sudaca. Es una novela, creo yo, política.

¿Algún proyecto extraliterario?

Aparte de la película de Lombardi, que no depende de mí, yo hice un guión original. Había posibilidades, pero ahora se están un poco deshaciendo. El cine lamentablemente es más de industria, es más de dinero que la literatura. No depende tanto de la voluntad de uno.

La novela decimonónica: Flaubert, Dostoievski, Chejov. La consideras un referente válido para tu obra.

Yo realmente creo en los *remakes*. Especialmente me gustan porque son poco pretenciosos, no son experimentales. A mí el que más me gusta es Chejov, cuya gracia es un poco experimental. Hoy, probablemente, Chejov sería considerado *light*. Estoy seguro que *Tres hermanas* serían tres hermanas que viven en un *penthouse*. Si Chejov viviera hoy, posiblemente sería norteamericano. ¿Qué es Chejov? Gente burguesa, inútil, que se dedica a hablar. Dickens estaría comprado, tal como ya lo está, por Disney, y sus novelas serían cómics.

Agradecemos tu gentileza y ya no te quitamos más tiempo, ha sido un gusto conversar contigo.

El gusto ha sido mío. □

Provenzale*

✍ Pablo Guevara

*T*arde, muy tarde te he conocido, tristeza
Durante sesenta años fui duro como la juventud;

*pero la soledad de la muerte descendió sobre mí
a las 3 p. m. por unos instantes*

y un olor de menta bajo los toldos de las tiendas

*sobre todo después de la lluvia,
y un buey blanco en el camino a Pisa
como encarándose con la torre,
carneros negros en el campo de maniobras*

*(...) una lagartija me tenía en vilo
las aves del campo detestan el pan blanco*

* Primera parte de *Hacia el Final* (1995-1998), libro inédito en homenaje a EZRA POUND. Los versos en cursiva pertenecen a POUND.

La noche sobre la jaula – un hombre acucillado
escribe sobre un cajón a guisa de escritorio – que no sea
un cajón cualquiera ojalá sea uno de frutas mediterráneas
para oler los paisajes las maderas los surcos de las hayas las
aromáticas cepas las matas y matorrales las mil hojas y
ya no más esa especie de cajón de muerto...los surcos de las hayas
– Ahí tirado al centro de esa inmensa explanada
sobre el frío y rugoso cemento su cuerpo sobre jergones sobre
el barro zafiros mugrientos a la intemperie sus huesos que
fosforecen palabras repiqueteantes son ráfagas de metralla
cinceladas por un cerebral proyector de películas...

(La noche sobre la jaula)

La luz cadmio iridiscente al instante quema sus alas
que arden esplendorosamente como las palomillas refulgentes
en tal número que lo hacen invisible – el prisionero ha huido
o se escapa – él también necesita dormir unos instantes
antes de que amanezca... Afuera es total oscuridad...

El avión militar que circunvuela la zona falto de referentes
claros va perdiendo altura pasa en vuelos rasantes y
se estrella al final catastróficamente – Silencio el más absoluto
son esos los momentos en los que los poetas duermen vuelan o
se callan...

Se oye el movimiento browniano
de la materia molecular el movimiento de las partículas que
están colisionando los enjambres atómicos y la indiferencia
del mundo...

(La luz cadmio)

eon su JOGLAR DREITZ hizo CANZOS / CANZONIS / COBLAS /
SIRVENTES / TENZONES / RAZOS retozando al aire libre como
cuando las chotas y las cabras se arremeten juegan los ciervos
los alces los venados y venadas elevan sus grupas a los
cielos las cornejas comadrejas raposas zorros rojos o
negros o blancos o plateados o jaspeados trepan los renos a
los picachos jugando a equilibrarse desequilibrarse un bonito
momento de esguinces hasta desbarrancarse o caer en grietas
desconocidas después de los deshielos...

Vio zigzagueantes carpas – esas dorado rojo amarillo naranja
grisázuli casi platinadas o tirando a negro –
oyó cantar y ulular y vio saltar a distancias increíbles siempre
al obscuro pájaro de la noche un humano que nunca estará
en extinción porque de eso vive del dolor se alimenta – el vio a
hombres fibrosos y recios musitar palabras de amor palabras
entrecortadas oyó aullar a los más pobres del mundo también
a los más ricos mientras hacía todo el tiempo jeroglíficos
petroglifos criptogramas ideogramas... Hizo mutis y no
volvió más...

(Con su joglar dreitz)

P.D. JOGLAR DREITZ: cantar derecho o jugar recto, en provenzal.

Cuando los aviones caen del cielo – una caja negra cae del cielo (negra porque parece un acto funéreo de exhumación pero es una caja color naranja visible desde muy lejos) que sirve a los fabricantes de esos ingenios [los aviones] y a sus reservados ingenieros (PURA INTELIGENTZA CIVIL / INTELIGENTZA MILITAR que también existe) y a los más reservados gobiernos tras de los espionajes industriales...

Los que oyen las grabaciones creen haber oído voces de niños voces de hombres gritos e imprecaciones los sonidos asmáticos de una compresora maldiciones como de terroristas o saboteadores o alguien que disparara una escopeta de aire comprimido [¿o una de verdad?] Y de repente una voz muy elevada diciendo que mueren *por una puta vieja y desdentada / por una civilización chapuceada y dos gruesas de estatuas rotas / unos pocos de miles de libros muy usados* (¡un árabe! -dijo- alguien ¡un disociado! -arguyó otro... ¡un disnómico! ¡un paranoico! ¡un desequilibrado!) — ah, y esos sonidos pound - pound - pound - pound - pound - pound como si una recámara o cacerina se vaciara toda de golpe...

Aburridos por la rutina casi muertos los jóvenes excursionistas pululan por matorrales o árboles de los bosques — algunos ex combatientes son cazadores furtivos de lo que sea... – van con fusiles de los telescópicos en vez de arcos y flechas – dicen que cazan mejor así y que sólo atacan aves rapaces-carroñeras esas que van por los cielos haciendo un ruido ensordecedor que a muchos pone sordos y que les recuerda algo... a la vez que hacen pound - pound - pound - pound - pound - pound ...

(Cuando los aviones)

Ch manes manes manes – él se ponía al habla con Sófocles, Li Po, Confucio, Giordano Bruno, Leonardo, Sordello, Mantegna, Campanella, Joyce, Giotto, y tantos otros que se nos escapan... Dante no estaba lejos estaba en Rávena o Ravenna a un tiro de pichón se podía ir a pie o a caballo o en moto... o siempre en un libro ahí al alcance de la mano...

Y todos esos amigos toscanos tan queridos juntos con Sordello, el que fue de Mantua o Mantovana esa preciosa murga de locos vecindados en Florencia... ¡claro! ahí estaban Vidal, Ramón de Miraval, Cino de Pistoia, Savaric de Mauleón, Jaufre Rudel, Bernard de Ventadour, Bertrans de Born y ese Giraut Riquier que influyó tanto en Guido Cavalcanti y el sin par Arnaut Daniel [*Laura, laura, l'aura*] y Pierre Cardinal prestos siempre a protestar contra los clérigos todos esos bribones disfrazados de bondad – hoy se recitarían por correo electrónico *LI CLERC SI FAN PASTOR ANCHE IN LO PROFUNDO SONO LUPPI* (anónimo)

Se hablaba también de un dictador desquiciado (UN SU AMIGO) pero ¿quién en su sano juicio sabe escoger a sus amigos sin errores?: *así Ben y la Clara a Milano* (o Milán) *colgados por los tobillos y que los gusanos royan del buey muerto.*

Al final llegó una tropilla silenciosa de Oriente exhibiendo algunos de los 27 modos chinos de la risa a la sonrisa o viceversa, de la sonrisa a la risa – y llegaron a esta especie de cónclave o sínodo o concilio velatorio entre Oriente y Occidente (los de Occidente se la pasaron contando chistes toda la noche

– los de Oriente recordando sus versos–
Y él ahí silencioso inmóvil casi neutro – (digamos,
parafraseándolo, sobre su roca Tarpeya) – pero a veces
parecía sonreír casi se empezaba a reír a carcajadas– pero
bien mirado él permanecía quieto como pasmado tenía que hacerlo
como buen muertito que era...

(Oh manes manes manes)



Fábula para una cínica

↳ Patricia de Souza

Es como si me hubieran dejado desnuda, abandonada en un lugar desconocido, gélido. Es la soledad. Esa profunda soledad a la que nos condena la certeza de la muerte. No veo ningún color sólo un tono gris, maniaco. Mientras avanzo, tengo la impresión de desprenderme de algo que está en el pasado, un instante que me unía a la eternidad y me integraba al cosmos con una sola cosa: su belleza ahora ultrajada. De pronto me doy cuenta de que algo ha sucedido dejándome en una jaula con barrotes hechos de silencio. La palabra no purifica esa impresión, la consolida en su forma más trágica. Es ahí, (donde me encuentro sin saber cómo) que bebo del amargo pozo de lo innombrable, no puedo enunciar nada. Entonces la forma aparece como lo único válido, la forma, la imagen, y un color, que desconozco.

Aquello que es sagrado se profana y acaso sea la única manera de hacer surgir una nueva visión sobre ese pasado. La visión libera, reúne lo particular y lo universal, abre las puertas hacia lo divino.

Siento, mientras avanzo en este espacio sin nombre, que soy capaz de prostituirme. Mi cuerpo ha dejado de importarme, mi alma está sola. Y la carne no espera otra cosa que la lujuria del placer.

Para tener derecho a lo divino, necesito descender al infierno. Y ese infierno tiene un nombre y unos ojos negros que destruyen lo que ven. Lo difícil no es ascender, lo duro es descender hasta ese espacio cóncavo y crudo. Dejar quemar la piel, que el cuerpo no sea más unidad, sino desmembramiento. El dolor que se debe sentir cuando nos arrancan un brazo, quizás sea lo más cercano a lo que se siente. No puedo evitar pensar en la grandeza de ese descenso, que ni siquiera imagino tan terrible como la ausencia del otro, a quien amo.

Una estrella de mar clavada en la arena, no me dirá nada acerca del entendimiento ni de este dolor, tampoco su mano extendida

pidiendo perdón. ¿Qué sería lo que lo devolvería a mí? En la pérdida está la culpa y cada uno la expía a su manera, eso es cierto. Mi culpa proviene de no haber ido hasta el final. De haberlo dejado vivir y sentirse un cobarde. Mi culpa proviene de no haber muerto con él en el momento indicado.

Llevé mi alma, durante varios días, a contemplarlo en esa lenta, vana, agonía. Estuve sentada en un sillón lleno de polvo, contemplando esa alma que me pertenecía más que ninguna -estoy segura de haberme acercado demasiado a ella-. Y sin embargo la desprecié cuando la sentí mía. Caí en la trampa: me sedujo el juego de la carne y no fui condescendiente.

Ahora siento que es tarde, que llevo una eternidad esperando esa llamada. Y ya no sonrío, sueño con aves oscuras que acechan la carroña, pongo un dedo en mi pecho y no sangra.

Permanecí con él durante varios días. Curé sus heridas -cortes que se había hecho durante una lucha a muerte contra su cuerpo-. Cualquiera hubiese dicho que estaba loco. Yo sólo vi a alguien en constante lucha contra la carne tratando de salvar su alma. Aunque supiera que era únicamente eso: cuerpo, cuerpo atado, mutilado, vivo y muerto. La más clara sensación de ausencia la sentí al regresar a casa y encontrarme con mi propio cuerpo. No era nada. Entonces podría decir que se trataba de carne y huesos (porque tampoco los ojos reflejaban nada especial), tal como si se hubiese convertido en una escultura de fierros retorcidos, pedazos de cuero y una delicada cuerda de nylon al cuello. También vi unas manos que surgían de la escultura aferrándose a la vida.

La eterna batalla entre el alma y la carne no es otra cosa que la absurda ambición por alcanzar la eternidad. A cada uno de nosotros le llega su instante de su sacrificio. Con su muerte, cada uno será a su vez el Cristo que tendrá que morir cumpliendo con su destino. Así dejará constancia de su mortalidad.

Yo me ocupé de sus heridas porque dejé latir mi deseo.

¿Qué puede haber más atormentado que la necesidad de aliviar su dolor? El placer que vendría después era la culminación de mi deseo.

Y sin embargo, ahora se trata de un extraño y digo: ¡a mí qué me importa que siga enfermo!, ¡que se pudra en una cama de hospital! Desconozco la humildad y no bebo del presente sino del pasado. Lo que cuento es el pasado porque son los otros los que curan del olvido haciendo vivir nuestras historias personales en

sus memorias. La realidad nos acosa con sus tentáculos, sus extraños personajes, su rutina y su irredimible caducidad. En tanto, yo me ejercito en el aprendizaje de nuevas conductas -aprender a mentir cada vez mejor- por ejemplo, o cómo rociar con gasolina un pequeño espacio de terreno para quemarlo y así purificarlo con el fuego.

Con frecuencia me digo que podría estar en esta ciudad o en cualquier otra. Nada me retiene aquí sino su presencia, y mi extraña cobardía. Cuando camino por las calles de mi ciudad, siento que algo me rechaza. Mi vida, más que otra cosa, se me hace una eterna búsqueda entre lo que soy interiormente y el mundo que me rodea. Aunque haya dejado de ser sólo un cuerpo que se reconoce día a día en un espejo sin saber si posee un alma o es únicamente eso, un cuerpo que se consume.

Si me tropiezo con una mujer que cruza la calle, distraída, indiferente, el vientre adelantándose, los cabellos lacios y los movimientos cortos, pienso que es esa rudeza y esa investidura con que se propone cruzar la calle la única verdad en todas mis impresiones.

(Todavía ninguna variante que resalte. El color se aclara.)

¿Es esta lucha interminable, este construir frases empleando sustantivos y verbos la única forma de salir del mundo de las sombras? El camino que él me señalaba me parecía interminable: una mano de mandrágora aferrada a un mueble, el deseo mutilado como una nuca desgarrada por no arrojar ninguna sensación de unidad, ausencia de colores, tonos grises.

Si el lenguaje no fuese la ilusión por tratar de abandonar el mundo de esas apariencias, posiblemente no hablaría más. Aunque sé que nadie entiende nada y que sólo hay una cosa cierta: alguien y algo se ha muerto dentro de mí.

¿Cuáles son las voces que lo nombran y los ojos que lo ven? Mujeres que se eternizan cuidando niños distraídos con objetos poblando su ignorada soledad. Niños ilusionados con una caricia que nunca llega. (El me confesó que era incapaz de acariciar a uno de ellos sin sentir que se perdía). Y lo comprendí. Tal vez ella (su mujer) pensó que era la mejor forma de preservar el bienestar familiar. Algunas fotografías hubiesen logrado esclarecer las cosas. O algunas respuestas que no dijo en el momento en que formulé las preguntas. Pero es tarde, huí y ahora sueño que duermo, para no pensar. □

Es que somos tan modernos

↳ Víctor Coral

Bud me había dicho que no me moviera, que todo iba a salir bien. Pero yo no pude aguantar y te llamé. Ellos vinieron del sur, parecían ratas deslizándose sobre el horizonte oscurecido. Llegaron hace poco, como a las siete. Lo sé porque había empezado el programa de Sonny, yo siempre veo su programa. Hay casos impresionantes, sabes, hoy presentan a una niña de trece años que tortura psicológicamente a sus padres. Parece que los ha obligado a aceptar en su casa a una amiga lesbiana que presumiblemente es su amante. Aunque ella lo niega. Pero bueno, te decía que Bud me había dicho que me quedara en la habitación. Para mi eso no es difícil. Me paso horas de horas frente al televisor o navegando. Fíjate que a veces nos olvidamos de hacer el amor por semanas enteras con Bud. Pero eso no importa. Sé que él me quiere, y yo lo quiero. Ahora mismo he escuchado otro ruido. Debe ser Bud que ha llegado a la cúpula de la casa. El piensa que desde ahí puede hacer frente a los invasores. Y yo pienso lo mismo. Tiene una escopeta de doble cañón y un pequeño lanzagranadas alemán. Con ello puede acabar con los fanáticos antes de que lleguen a nuestra casa. Felizmente que minamos el jardín la semana pasada. A mi no me gustaba la idea, y se lo dije a Bud. Pero él insistió en que no era muy caro, y nos daban un plano minucioso de la ubicación de las minas. Además, el programa incluye lentes para ver en la oscuridad. No, no será fácil que lleguen a nuestro hogar. Los noticieros han dicho que no hay de qué preocuparse, que la acción de los Cruzados es reducida e inócua. Que no se han registrado casos de violencia, robo o violación. Pero nosotros no los queremos aquí. Y no nos gusta su forma de invadir las casas, aun cuando muchas familias de la aldea los acepten de buena o mala gana. Nosotros hemos trabajado durante años para tener todas las comodidades. Deseamos estar tranquilos, comer lo que queremos, ver lo que queremos y creer en lo que queremos. No necesitamos que nadie venga a decirnos en qué hay que creer, ¿me entiendes? Si se acercan demasiado, Bud los hará volar.

Espero que tu contestadora tenga suficiente memoria para todo

esto, Luz, he escuchado un ruido feo allá arriba. Hay golpes y murmullos que caen deformados hasta acá. Ya sabes, la casa tiene tres pisos y una cúpula. Allá arriba está Bud, me dijo que no me moviera, pero no creo que una llamada haga daño. El programa de Sonny ha terminado, sabes, la chica se ha defendido con una lucidez feroz. Resulta que es también de los Cruzados. Ha dicho que ella no puede ser juzgada por ninguna institución o persona, porque la moral de nuestra sociedad no existe, ¿te imaginas?, porque es filosóficamente espuria una moral fundada en algo distinto a la divinidad. Porque Dios es la base de la única moral posible, aquella que, según la loca ésta, debe ser reinstaurada en la aldea. Además, ha llevado al programa unos libros inmundos cuyas hojas se desgajaban de tan viejas y podridas. Ha dicho que eran de un tal Fenicio Aeropajita o algo así, y ha afirmado que los Cruzados basan su ideología en ése sujeto y en un tal Hermes Trimegisto -a éste sí lo conozco, creo que es uno de esos horribles dioses egipcios con cabeza de perro o de chacal, he leído algo sobre él en la red-. ¿Escuchaste eso?, espero que haya quedado grabado. Luz, tengo miedo, ya no escucho nada allá arriba, y en el jardín las minas están explotando solas. Qué locura ésta de los fanáticos, ¿no? Recuerdo que mi padre me dijo antes de morir -yo tendría unos doce años-: "vendrán tiempos aún más duros, pero siempre conserva tu libertad". Por ello es que los rechazamos. Y no sólo a los Cruzados. A todo los grupos. Así sean miles, como dice el noticiero. Es que aquí en la casa hemos hecho un nido, sabes, esto es como el ombligo de la aldea: tenemos noticias y programas de todo el mundo, podemos ver cómo la gente se mata, se ama, negocia o juega en cualquier parte, a cualquier hora. Si necesitamos algo, sólo tenemos que pedirlo por teléfono. Somos felices aquí, Luz. Bud trabaja por las tardes en la red y el dinero lo recibe en productos y créditos que nos llegan a domicilio. Claro, soy consciente de que somos un poco distintos a los demás. Es que somos tan modernos, sabes. Nosotros somos la pareja ideal, la del futuro, pero han venido ellos a echarlo todo a perder....la verdad....no sé qué pasa ahora, Luz...estoy oyendo pasos en la sala de abajo....ya no escucho a Bud....ni siquiera ha hecho un solo disparo....¿es que estamos a merced de ellos?...oh, qué miedo, Luz...espero que todo quede grabado.... han llegado a mi puerta y están profiriendo palabras extrañas... creo que es ese idioma absurdo de los romanos....tienen velas....y han pasado unos volantes por debajo de la puerta....qué hago, Luz, respóndeme, qué hago....ahora tratan de abrir la puerta....¡Dios mío!....son muchos, Luz....y están armados....son mestizos....como del sur....oh, Luz, porque nunca te encuentro cuando te necesito....□

Noche Talismánica

René Char

(Traducción del francés de Javier Sologuren)

Descendiendo la rocalla de plantas escarlatas

No tenemos más poder retrasándose sobre las decisiones de nuestra vida que el que poseemos sobre nuestros sueños a través de nuestro sueño. Apenas más. Realidad casi sin elección, asaltante, asaltada, que extenuada se deposita, luego se yergue, se quiere fruto de caos y de esmero ofreció a nuestra civilización. Caravana deleitable.

Así vamos.

De pronto, nos sorprende la orden de alto y la señal de torcer a un lado. Es la obra.

¿Cómo devolver a la enredadera del soplo la hemorragia indescriptible? Vana pregunta, aun si un tal ascendiente hubiera tenido su hora en nuestras casas disimuladas. No hay peor simplicidad que la que nos obliga a buscar refugio. No obstante la tierra donde deseamos no es la tierra que nos entierra. El martillo que la afirma no tiene el golpe crepuscular. ¡Oh mi haber-fantasma, que se acuesten y duerman; la lechuza los iniciará! Y ahora, soy yo quien va a vestirme, amor mío.

Caminaremos, caminaremos, ejercitándonos aún a un hito injustificable a distancia feliz de nosotros. Nuestras huellas toman lengua.

Destino de nuestros lejanos

La libertad nace, la noche, en cualquier sitio, en un hueco de pared, sobre el paso de los vientos helados.

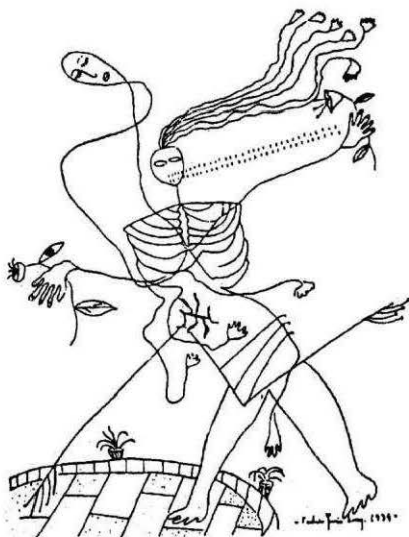
Las estrellas son ácidas y verdes en verano; en el invierno ofrecen a nuestra mano su plena juventud madura.

Si dioses precursores, aguerridos y persuasivos, arrojando delante de ellos el próximo pasado de sus acciones y de nuestras necesidades conjugadas, no son ya nuestros inseparables, entonces ni la naturaleza ni nosotros los sobreviviremos.

Tal mirada de la tierra pone al mundo zarzas vivificantes en el punto más inflamado. Y recíprocamente nosotros.

Imitando de la lechuza el afelpado vuelo, en los sueños del sueño se improvisa el amor, se fuerza el dolor en el espanto, se mueve parcelario, se rejuvenece con infatigable temeridad.

¡Oh mi pequeño humo elevándose sobre todo fuego verdadero, somos los contemporáneos y la nube de quienes nos aman!



Postigos tirados agrietados

Lentitud que liba, esparcida lentitud.

Lentitud que se obstina, tibia contra mí.

Seres a quienes queremos, os amamos en lo mejor como en la injusticia de vosotros mismos, azarosamente, como traqueteantes mariposas.

El risueño, la noche, a veces tiene un canto degollador. Mi dolor se reconoce en ello.

El ruiseñor canta también bajo una lluvia indisciplinable. No caligrafía la arrogante historia de los ruiseñores.

Cuando más parece lo que se nos escapa fuera de alcance, tanto más debemos persuadirnos de su sentido satisfactorio.

Cuando cesamos de sufrir nuestro calvario, nuestro pasado es esta cosa inmunda o cristalina que jamás se ha producido.

Los perros roen los ángulos. También nosotros.

No podemos retirarnos de la vida de los demás y dejarnos allí a nosotros mismos.

Los árboles no se torturan entre ellos, pero demasiado cercanos, hacen el ademán de evitarse. Del encinar se lanza tres veces el reclamo del cuclillo, el pájaro que no comercia. Semejante al canto votivo del meteoro.

Es lo poco que es realmente todo. Lo poco ocupa un lugar inmenso. Nos acepta indisponibles.

¡Tenemos del insecto en las parcelas más resistentes de nosotros mismos! Supliendo a quien acierta donde nosotros fracasamos.

Era yo una tierna horma que no buscaba ocuparse.

Sobre los seres de la otra parte pesan todas las sospechas. Sus acciones no aparecen consecuentes con las paredes de este bajo mundo cotidiano.

¿Qué refractamos? Las alas que no tenemos.

Reteniendo la saliva, tallando un caramillo en el tubo de una fría caña, nos convertiremos en duna para escuchar el mar.

Informe sobre Hattington

✍ Walter Jens*

(Traducción del alemán de Renato Sandoval)

Este año el invierno llegó antes que otras veces. A mediados de noviembre ya estábamos a quince grados bajo cero, y en la primera semana de diciembre nevó durante seis días seguidos. Al quinto día, un miércoles, Hattington escapó de prisión. Evidentemente había contado con que la nieve borraría sus huellas, como que en realidad resultó así. Los sabuesos perdieron el rastro y los gendarmes regresaron a Colville en el curso de la noche.

Por esa razón nuestro puesto policial fue reforzado al día siguiente, haciéndose el sargento Smith de dos nuevos colegas. Se llegó a suponer que Hattington intentaría llegar lo más pronto posible a Knox, nuestra ciudad, ya que aquí había sido prendido en plena vía pública luego de habersele buscado durante mucho tiempo, presumiblemente a causa de una denuncia de la camarera Hope y del grifero Madison, a los que Hattington debía dinero. Lo que se sospechaba entonces era que el presidiario vendría primero a Knox para vengarse.

A partir de entonces el miedo se instaló en la ciudad. Martha Hope se fue de viaje por algunas semanas, mientras que Madison le quitó el seguro a su revólver que tenía siempre junto a la cama. Pero también todos los demás empezamos a vivir en zozobra. Nadie abandonaba

* Nació en Alemania en 1923. Además de ser unos de los escritores más importantes de ese país, se desempeña también como profesor de Filosofía Clásica y Retórica en la Universidad de Tübingen. Entre sus novelas, destacan: *Das Testament des Odysseus* (El testamento de Odiseo) y *Die Götter sind sterblich* (Los dioses son mortales).

su casa luego de las diez de la noche y los padres mismos llevaban a sus hijos a la escuela. La policía registró todos y cada uno de los rincones de la ciudad. No solo se rastilló repetidas veces cada sótano, desván, cabaña y barraca de Knox, sino además el sistema de alcantarillado de la ciudad. Pero a pesar de que no se llegó a encontrar ni el más ligero rastro (ninguna señal que llevara a sospecha, ni mucho menos a una pista concreta), no se acallaba el rumor de que uno de nosotros había escondido al fugitivo, quien tan solo estaba a la espera de su hora. Podía haber sido el cantinero Ellington; acaso Bore, el vendedor de periódicos; o tal vez un buhonero inmigrante que vendía su mercancía entre Baxton y Colville. La desconfianza empezó a reinar en la ciudad y se escribieron cantidades de cartas anónimas. En el *Colville Star* aparecieron misteriosos mensajes como éstos: "No pierdan de vista a Bore", o "¿Dónde estabas el cuatro de diciembre, Judas Ellington?"

Pero, cuando la navidad y el año nuevo ya habían pasado sin que ocurriera el menor incidente, la esperanza volvió a nosotros, sobre todo cuando se dijo que un agente viajero comerciante en vinos había visto a Hattington en una pequeña ciudad canadiense cerca de la frontera.

Ahora Martha Hope retornaba a Knox y Madison vendía su perro guardián, al tiempo que las cantinas empezaban de nuevo a recibir gran número de parroquianos. Todo parecía indicar que los ciudadanos querían recuperar en tan solo unos días, semanas y semanas de vida perdida.

Se destrancaron las ventanas y se descorrieron los cerrojos de las puertas. Ahora por las calles se escuchaba música y ruido, y hasta se celebró una fiesta de disfraces en la cantina, fiesta como la que no se armaba en muchos años y que se prolongó hasta eso de las seis de la mañana.

Pero un día, el once de enero, apareció de pronto el cadáver de Emily Sawdy, y dos días después un enmascarado arrastró hasta un zaguán a Helen Fletcher, una muchacha de catorce años que iba de camino a la escuela, maltratándola de la manera más brutal.

Ya no se tenía que seguir especulando sobre quién había sido el causante de esos crímenes. Hattington (así se creyó entonces) había llegado por fin a la ciudad... Pero, ¿quién podía haberlo escondido? Tal vez Madison para reivindicarse ante él, o acaso Martha Hope por haber sido extorsionada. Así, pues, empezaron a circular listas negras,

mientras que las paredes de las casas se veían cubiertas de todo tipo de infamaciones. Y, cuando el primero de febrero se comisionó a un tribunal compuesto de tres personas para que investigara exhaustivamente la vida de cada uno de los ciudadanos, se dio inicio a algo muy semejante a una cacería de brujas que hizo pensar en los tiempos más terribles. Muy pronto no quedó ningún secreto que no fuera sacado a relucir por los husmeadores. Maridos que alguna vez habían sido infieles a sus esposas, de repente se veían tratados como delincuentes; inofensivos bebedores eran considerados sospechosos; la Sociedad Femenina repartía antes de la función de cine volantes que exhortaban a evitar el trato con cierto tipo de personas si es que en algo estimaban sus vidas.

De otro lado, el desorden y la indisciplina aumentaron entre los jóvenes. Mientras que los mayores salían lo menos posible de sus casas, ya sea tan solo para dirigirse al trabajo o a la iglesia, los jóvenes, en cambio, se reunían por las noches para beber, cantar a berridos y escarnecer a los adultos, hasta el punto de que se llegó a instituir una especie de escuadrón del terror al que solo pudimos combatir con la ayuda de una especie de policía civil: la milicia ciudadana. Por último, no quedó más remedio que prender a los cabecillas, y después a los peores camorristas que se habían amotinado solo para participar de la alegría reinante y que ahora se dejaban detener por miedo a convertirse algún día en víctimas de Hattington. Todo esto me mostró cuánto prospera el frenesí colectivo a la sombra del miedo y del terror.

Por lo que se refiere a la ruina de las costumbres, los padres no se quedaron a la zaga de sus hijos. Yo mismo he vivido noches en las que se me ha llamado con fingida voz más de una docena de veces para obligarme a calumniar a ciudadanos supuestamente sospechosos.

Pero llegó el 17 de marzo, día en que a Madison se le halló estrangulado en su habitación: el asesino le había dejado en la sien una marca hecha con un hierro candente. A partir de esa fecha ya no le fue posible conservar la calma a la poca gente razonable que quedaba entre nosotros. Desde entonces, todo aquel que intentaba pedir prudencia y poner coto a cualquier acceso de histérico delirio vio su nombre, sin más ni más, inscrito en la lista de sospechosos, lo que significaba vidrios rotos, muebles de la casa destrozados, amenazas, injurias, palizas, juicios secretos. Apenas un par de semanas más tarde, muchos actos de violencia se produjeron entre los ciudadanos. A principios de abril, un grupo de fanáticos linchó a un muñeco negro,

para que días después el mismo grupo hiciera trizas el bufete de un abogado judío. Las cosas fueron inclusive más lejos. En nombre de Hattington se saldaron viejas y caducas cuentas. El manejo del látigo, del cuchillo y del revólver era lo que imperaba, y a todo aquel que se oponía a ello se le escribía una *H* en la puerta de su casa, lo que significaba que allí vivía un amigo de Hattington. Todos podían hacer con ése lo que les viniera en gana, pues nadie iría a socorrerlo. En abril, el reverendo Snyder, uno de los pocos hombres sensatos que quedaban en la ciudad, también terminó capitulando: desde el púlpito nos ordenaba dar caza al asesino y sus secuaces. Al día siguiente, el invierno empezó a hacerse menos crudo; la nieve se derretía por doquier y el sol inundaba hasta el último rincón de Knox.

El Viernes Santo se halló el cadáver de Hattington a unos cien metros del presidio. Más allá no había llegado en su intento de fuga en el mes de noviembre. La nieve había tragado sus huellas y un ataúd de hielo envolvía su cuerpo yacente.

A partir de entonces se restableció la calma aquí en Knox. Todo aquel que pudo salió de la ciudad. No obstante, nunca se llegó a descubrir al asesino de Madison y de Emily Sawdy; tampoco se sancionó la falta cometida contra Helen Fletcher. Solo yo tengo una fuerte sospecha, pero callo; además nadie sabe quién fue el responsable. Una cosa, empero, es segura: no hay mucha gente en nuestra ciudad que esté libre de culpa. □



Mors ex vita, de Clemente Palma

✍ Marcel Velázquez Castro

Bajo el reinado de la anorexia cultural, la literatura peruana se convierte en una sumatoria de tristes tópicos, un carnaval de teorías y un cementerio de papel. El canon literario peruano, aunque no formulado expresamente, actúa como poderoso cinturón de castidad para los investigadores y sus ideas. Por todo ello, nos interesa re-construir una tradición móvil que amenace nuestros saberes, ilumine los textos perdidos y escriba otra(s) historia(s); para contribuir con este santo oficio surge esta sección, donde procederemos al desocultamiento de libros de autores peruanos que no han merecido la debida atención de la crítica. Este olvido responde a la dirección que prevalece en los estudios literarios y/o a la dificultad de acceder a los originales que muchas veces no han sido reeditados.

Para iniciar nuestra travesía hemos elegido un libro de Clemente Palma: *Mors ex vita*; publicado en Lima, el 15 de Enero de 1923, como primer número de la importante serie denominada “Novela Peruana”, formato de 16.5 cm x 11 cm y editada por The University Society Inc. El ejemplar contiene la reproducción de una fotografía del autor y tres dibujos insertos en el texto. Esta serie de periodicidad quincenal fue dirigida por Pedro Barrantes Castro y difundió novelas de Amalia Puga de Losada, Ismael Silva Vidal, María Isabel Sánchez Concha de Pinilla y del propio director¹. En la presentación de la serie se destacaba la intención de fortalecer una literatura nacional, “que el Perú cuente,

¹ Mario Castro Arenas. *La novela peruana y la evolución social*, pp. 182. Lima: José Godard, 1967.

también con realidad propia que emane de sus literatos de valía y sea reflejo de nuestra sicología y medio ambiente”²; estas pretensiones hacen muy significativo el hecho que fuese un texto fantástico el encargado de iniciar esa tarea.

Vale la pena una breve digresión sobre el género: nótese que la decisión del autor y la recepción de la obra, alientan su clasificación como novela mientras que la extensión y el desarrollo de la trama nos remiten a una *nouvelle*. Ninguno de los cuentos de Clemente Palma tiene esa dimensión, ni esa complejidad en la estructura, por lo tanto, estamos ante una de las primeras expresiones, en el Perú, de este género bastardo (*novela corta/nouvelle*) que hoy está muy en boga.

Luis Alberto Sánchez³ no expresa ningún juicio sobre este libro, solamente lo menciona, pero se equivoca en la fecha de publicación y en su clasificación, pues lo considera un cuento. Augusto Tamayo Vargas⁴ y Washington Delgado⁵ omiten toda información sobre este libro. Estos silencios se explican, pero no se justifican, por la inserción de esta *nouvelle* en *Historietas malignas*⁶, publicado en 1924. A diferencia de los anteriores, Mario Castro Arenas clasifica este libro como novela corta y considera que estamos frente a un “extraño relato de espiritismo y pasiones incestuosas, fantasmagórico y demencial... [que] ...denuncia el trasfondo alucinado de las invenciones narrativas de Clemente Palma”⁷. Ricardo González Vigil⁸ también suscribe esa clasificación y además nos informa que fue previamente publicado en 1918 en el *Mercurio Peruano*⁹.

2 Clemente Palma. *Mors ex vita*, pp. X.

3 Luis Alberto Sánchez. *La literatura peruana*. Tomo IV, pp. 1581. Lima: EMI SA, 1989. El historiador sostiene que fue publicada en 1922.

4 Augusto Tamayo Vargas. *La literatura peruana*. Tomo II, pp. 641 y ss. Lima: PEISA, 1992.

5 Washington Delgado. *Historia de la literatura republicana*, pp. 100. Lima: RICKCHAY, 1980.

6 Clemente Palma. *Historietas malignas*. Lima: Editorial Garcilaso, 1924.

7 Mario Castro Arenas. *La novela peruana y la evolución social*, pp. 129.

8 Ricardo González Vigil. *El cuento peruano hasta 1919* Vol. II, pp. 637. Lima: Ediciones COPÉ, 1992.

9 Consultando la mencionada revista observamos que fue publicada en dos números sucesivos, y que la conclusión está dedicada a Oscar Miró Quesada. *Mercurio Peruano*, (1918) (Año I, Vol I, No. 4: pp. 190-214) y (Año I, Vol I, No. 5: 133-142).

En un artículo que pretende disminuir los méritos literarios y la valoración histórica de Clemente Palma, Carlos Eduardo Zavaleta cita algunos pasajes de este texto¹⁰, para demostrar la persistencia de una retórica que él califica de pesada y banal y una voluntad de estilo que fracasa incluso cuando describe escenas emotivas o fantasmagóricas. Objeta que los relatos de este autor son efectistas, truculentos, acartonados, sin ningún vuelo poético y olvidan la lengua coloquial peruana¹¹. Consideramos que los juicios de Zavaleta, vertidos en ese artículo, son errados y responden a su análisis ahistórico y a su ideal de narrativa que ciñe y (des)tiñe sus apreciaciones. No es nuestro objetivo analizar detenidamente cada una de estas afirmaciones, pero apuntamos que: a) en muchas novelas de la época son frecuentes las digresiones científicas y psicológicas sin que este hecho reste valor a la obra artística, b) el “vuelo poético” no es una condición imprescindible de toda narración sino una característica epidérmica, c) los personajes en esta *nouvelle* no son caracteres fijos pues se transforman con el despliegue de la historia y d) la lengua coloquial peruana no está completamente ausente (“- ¡Mire, compadre, hasta donde nos persigue el difunto!”¹²).

La figura de Clemente Palma está asociada, junto con otros escritores, a los inicios del cuento moderno y de la narrativa fantástica en el Perú. Sin embargo, su aporte en los orígenes de la *nouvelle* moderna peruana no ha sido estudiado lo suficiente. *Mors ex vita* es un texto que condensa adecuadamente todas las formas y temáticas de esa entelequia que denominamos modernismo peruano, el cual no fue un movimiento con características determinadas y fronteras precisas sino un espacio de conflictos. Por ello, la “prosa modernista peruana” es un conglomerado de estilos y una apropiación de elementos simbolistas y decadentistas entre otros.

En el argumento se percibe la influencia del cuento “Vera” de Villiers De L’isle-Adam¹³; la atracción morbosa por el espiritismo se articula al tema eje: el amor después de la muerte. En un reciente

10 Las citas las toma de *Historietas malignas* y lo analiza como un cuento más de Clemente Palma.

11 Carlos Eduardo Zavaleta. “Los cuentos de Clemente Palma”, pp. 25 y ss. en *Alma Mater* (13-14:17-27). Lima: Agosto 1997.

12 Clemente Palma. *Mors ex vita*, pp. 5.

13 Villiers De L’isle-Adam. *Cuentos crueles*, pp. 95-107. Madrid: Cátedra, 1984.

artículo¹⁴, Gabriela Mora establece una correlación entre la revalorización del vampirismo gótico por los decadentistas y las reprimidas ansiedades sexuales puestas al descubierto por los estudios psicológicos de inicios de siglo (Freud&Cia.); y propone algunos textos de Clemente Palma como receptores privilegiados de esta tendencia. La singularidad de Palma radica en que cultiva tópicos transgresores porque considera el Mal como elemento adscrito a la condición humana y “rompe con la dicotomía romántica que separaba el cuerpo del alma, y concibe el deseo sexual como proceso natural de un cuerpo sano”¹⁵.

En *Mors ex vita* son claras las tensiones y las vinculaciones entre el positivismo y el esoterismo, éste último como intento de recuperar la dimensión trascendente de una sociedad donde las explicaciones materiales de la realidad eran predominantes. Quizá esta atracción por el espiritismo constituyó una de las modalidades de resistencia y/o evasión de los sectores tradicionales a la modernización.

La novela se desarrolla en la Lima de la primera década del siglo, pero el autor evita cuidadosamente toda referencia y descripción de los espacios públicos de la ciudad, lo cual colabora eficazmente con la creación de una atmósfera irreal. Los personajes pertenecen a la aristocracia limeña, caracterizada por sus exquisitos modales, sus rutinas sociales que se mencionan pero no se describen -paseo a caballo o en automóvil por la tarde, club, teatro o cenas por la noche-, su lenguaje adornado con galicismos - *abur, chauffer, truc*-, anglicismos (*causy-corner*) y latinismos (*Encomium Moriae*) que revelan su cosmopolitismo y su privilegiada educación y cultura (se intercala en la narración una erudita discusión entre bibliófilos).

La historia se despliega a través de un narrador omnisciente (Marcelo) quien consigue refractar certeramente la vida privada y la mentalidad de su sector social, y mantener el interés del lector apelando a técnicas narrativas (analepsis, distintos focos de narración y variados registros del lenguaje) y un macabro final. Se observa una reflexión sobre la naturaleza ficcional de toda narración ya que el narrador se encuentra atrapado entre lo fantástico de su historia y la veracidad de su discurso: “En la que procuraré expresar con toda fidelidad los sucesos,

14 Gabriela Mora. “Decadencia y vampirismo en un cuento de Clemente Palma” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (XXIII, 46: 191-198) (2do. Semestre 1997).

15 Gabriela Mora, op. cit. pp. 94.

sin comentarlos, secamente, sin recurrir a atavíos retóricos (...) a fin de eliminar todo elemento imaginativo que pudiera desviar o deformar la apreciación exacta de los hechos, dándoles un carácter fantástico o romanesco”¹⁶.

El narrador del texto se encuentra escindido entre su mentalidad racionalista que desemboca en abierta hostilidad hacia una explicación sobrenatural de lo ocurrido y el inexplicable conjunto de hechos que él ha vivido. Esta fisura se formaliza en un punto de vista irónico que le permite una distancia con lo narrado, propia de la mejor tradición narrativa.

La construcción textual del cuerpo y del amor, los roles asignados a la condición femenina y la despectiva configuración de los profesionales y/o trabajadores son elementos que merecen un análisis detallado. Tarea imprescindible, para los estudiosos de la novela, es correlacionar el mundo representado en este libro con los de *Duque* y *Un mundo para Julius*, lo cual nos conduciría a un mejor conocimiento de las complejas re-versiones y de-gradaciones de un sector social clave en el imaginario y la literatura nacional. □

16 Clemente Palma. *Mors ex vita*, pp. 25.



Las queridas de humo*

✍ Clemente Palma

I

Cuando nadie me rodea es cuando estoy más acompañado. Repantigado en un sillón de mi alcoba y fumando un cigarrillo, mientras se afanan en llegar hasta mi los ruidos de la vida comercial, me encuentro entre una sociedad exquisita, evocada por mis ensueños siempre en parranda. Entre las nebulosidades del humo, vaporosas y sutiles vienen á mí, en larguísimo cortejo, las visiones que han vivido alguna vez en mi fantasía efervescente....

Recibo. Pálida y con los ojos secos viene Ofelia, la rubia, arrojando en su camino los pétalos de las rosas que su mano alba arrancó en el jardín. Sí, la veo vagando loca entre las ondulaciones del humo de mi cigarro. Delira y me ofrece sonriendo una campánula. Acércase en su amable demencia á ponerla en un ojal de mi vestido. ¡Oh, cómo brillan sus ojos! La inocente niña está muy pálida, pero sus labios son rojos; su complaciente sonrisa despierta en mi organismo á los enanillos de la maldad que bailan furiosos por toda mi espina dorsal y pinchan mis nervios. Luego se arremolinan en torno de mi cerebro y atizan la maldita llama con sus murmuraciones insolentes y maliciosas. Mis ojos brillan también. Bajo la fina túnica danesa presiento la hermosura delicada y nerviosa del cuerpo de Ofelia. Extiendo los brazos para estrechar en ellos á la vírgen loca y saciar en sus labios purpurinos la sed de amor que me mortifica; pero el beso queda tembloroso en mis labios. La hija de Polonio huye. La canastilla de flores se vuelca, y entre las espirales de humo veo las rosas, campánulas

* Publicado en la revista *Prisma* (52: 9-10), el 17 de agosto de 1907. Este cuento no fue incluido en ninguno de los libros que publicó Clemente Palma. Agradecemos a Miguel Maguiño Veneros por la información brindada.

y gardenias cayendo en el espacio, como mariposas muertas....La ceniza de mi cigarro se ha caído.

II

Vienen lejos aún. Vagamente escucho el hallalí de los caracoles y el ladrido de los perros. Es el conde Lascaro que va á la cacería del oso Atta-Troll. Al fin se acercan. En rápidos corceles que briosamente galopan vienen damas y caballeros bizarramente vestidos. Las javalinas y los cuchillos de caza despiden brillos de plata bruñida. Monto en un caballo que un paje conduce. La hija del conde, desdeñosa y altiva, va á mi lado en obediente hacanea....El humo de mi cigarro se espesa y forman inmensos bosques y montañas rocallosas. La hija morena del conde, apoya imperiosamente su mano sobre mi hombro con la insultante familiaridad que se tiene con la servidumbre. Sorda cólera me hace palidecer, á la vez que el intenso deseo de humillar la altivez de la dama y ser amado por ella. Nos apeamos, porque el terreno se hace difícil....Allá lejos vemos al conde Lascaro blandiendo la javalina. El oso Atta-Troll cae herido y ruge espantosamente....

Eglantina se apoya en mi hombro de nuevo, y yo, más atrevido, la cojo por la cintura y estampo un rápido beso en sus labios. Un latigazo crúzame el rostro. La dama ha castigado mi osadía:

-¡Os amo!

-¡Lacayo insolente y cobarde!

-Os amo, no soy lacayo; ¿por qué me humulláis?

-¡Mal caballero!

Eglantina levanta nuevamente el fuede.

-Te amaré si me vences, me dice furiosa arremetiendo contra mí.

¿Qué hacer? ¿No es ridículo luchar con una dama?

¿Herirla, verter su sangre?

-¡Cobarde! repite con los negros ojos fulgurantes de ira.

¡Qué hermosa está! Parece una Walkiria.

Un nuevo fuetazo me hiere y veo á Eglantina preparándose á lanzarme la javalina. No reflexiono ya. Lucho. Repetimos el combate de Gunther y Brunequilda, de que habla la leyenda de los Nibelungos. Varias veces estoy á punto de ser atravesado por la javalina de Eglantina, quien la maneja con la destreza de un montero, pero mi agilidad me salva y al fin hiero levemente en el cuello y en la mano á mi adorable enemigo. Suelta el arma y cae en mis brazos llorando como una niña. Sus ropas de seda se han desceñido en la lucha....

-Me has vencido, te amo, me dice pegando sus labios á los míos.

El cutis suavísimo y perfumado de Eglantina, sus ojos negros de gitana enamorada me enloquecen. Tomo en mis brazos á Eglantina, pero.... el conde Lascaro regresa triunfalmente; el oso Atta Troll cuelga sangrando de las ancas de su caballo. De pronto empieza todo á esfumarse y á desaparecer: el bosque, la cabalgata, los perros, el conde Lascaro, Atta Troll, Eglantina....nada. Quiero atraer á la doncella para darle un último beso, largo, muy largo....

Mi cigarro se ha apagado, el humo se ha desvanecido y chupo, chupo en vano la colilla. Vuelvo á encenderla.

III

Todos al verla pasar dicen con terror.

-¡Es la Reina!

-¿Quién es esta Reina á la que todos temen y señalan? me pregunto, y la curiosidad me arrastra á seguirla.

Voy detrás de ella. Su cintura es esbelta; su vestido es riquísimo, blanco y ceñido; su andar rápido, pero majestuoso. Todos al verla palidecen. Los señores y la gente del pueblo al encontrarse con la «Reina» se estremecen, se descubren medrosos y procuran no tocarla. Pero, ¿quién es esta Reina? me digo cien veces. Pasa un poeta morfinómano y la saluda con cariñoso respeto. Al fin nota la misteriosa reina que yo la sigo. ¡Oh Dios santo! no he visto mujer más extrañamente seductora! Es casi una niña, de cabellera y cejas negras como la noche, pero sus ojos son verdes; en sus labios hay como palpitaciones de besos que pugnan por salir. Pálida, pálida como una viuda joven y adolorida, tiene, sin embargo, en sus pupilas chispeos de sensualidad y alegría. Su rostro me ha conmovido hondamente. Se detiene al oír mis pasos tras ella.

-¿Por qué me sigues, joven? ¿No sabes quien soy?

-Sé que eres una Reina, la Reina de la hermosura y de la gracia. Sé que te temen ó respetan todos, viejos y mozos, mujeres y niños. Quiero saber quien eres, niña gentil. No sé si eres maligna y pérfida, y me importa poco porque te veo con los ojos de la pasión.

-¡Ah! te lo han dicho....No, no lo soy. Soy buena y amable con los poetas. Soy la querida de todos los hombres, á unos trato bien y á otros mal; eso es todo.

-Pero ¿quién eres? Dímelo, adorada niña. ¡Querida de todos los

hombres! Mientes, á fé; eres muy joven para ser tan corrompida. No, tú eres pura y virgen como un ángel.

-¡Iluso! me encuentras joven y bella....Tu debes ser poeta, ¿lo eres?

-Sí.

-Entonces, sígueme. Sígueme, te amo.

La noche avanza. Llegamos á un palacio blanco que hay en las afueras de la ciudad. Es todo de mármol y parece estar deshabitado, pues no se oye el menor ruido. La luna tiñe con luz amarillenta la callada mansión. La joven toca en la puerta que inmediatamente se abre. Entro en un vasto salón lujosamente ornado. Están llenos los sofás, las sillas, las ventanas de personas ilustres. Hay baile. Un melodium toca los acordes primeros de una cuadrilla triunfal. En cuanto entramos todos se ponen de pie para saludar á la Reina. Mozart es quien toca. Goethe y Heine saludan familiarmente á mi guiadora, varias trovadores provenzales se inclinan ante ella y ella les sonrío. Con la punta de los dedos envía un beso á un joven que está de pie en un rincón; pregunto cómo se llama: Gerard de Nerval. La dama sigue de largo y yo, ébrio de amor y curiosidad, la sigo. Penetro en su alcoba en donde hay un amplio lecho de extraña forma. Estamos solos: ella se descifne la cabellera y una muda cascada de ébanos cae sobre sus hombros.

-Dime, ¡oh Reina amada! ¿qué lecho es aquel?

-Es el ataúd, mi lecho de desposada. Vén, te amo.

Un estremecimiento de frío me sacude y estruja los nervios, al paso que una dolorosa voluptuosidad me incita á entrar en esa enorme caja negra.

-¿Quién eres, novia mía? le pregunto con ansiedad.

-Soy la Muerte, ¡la Reina Muerta!....

Nos unimos en un estrecho abrazo....

-Dame un beso, le digo suplicante.

Entonces ella junta sus labios á los míos y siento un dolor de muerte agudo y terrible que me hace gritar....

Equivocadamente me había llevado el cigarro á los labios.....por el lado del fuego.□

Federico Andahazi. *El anatomista*.

Buenos Aires: Planeta, 1997.

✍ Julio Jesús Galindo

¿Qué mueve al lector a devorar una obra y no descansar hasta cerrar sus páginas? ¿Qué misteriosos aspectos hacen que una novela sea inolvidable? Todo eso, y más, es lo que nos preguntamos al terminar de leer *El anatomista*. Federico Andahazi, ha sabido construir lenta, deleitosamente, con la misma paciencia que el protagonista dedica a sus investigaciones, una obra que muy bien puede aspirar a dicho apelativo.

Andahazi, nacido en Buenos Aires en 1963, cuenta en su haber con diversos premios literarios, otorgados a varios de sus cuentos. Pero es *El anatomista*, su primera novela, ganadora del Primer Premio de la Fundación Amalia Lacroze y finalista del Premio Planeta, la que lo ha catapultado a la fama dentro y fuera de su país.

Esto no resulta extraño si consideramos que tiene los suficientes elementos para satisfacer al lector más exigente. Basta repasar sus características más conspicuas. Escenario: Italia. Época: segunda mitad del siglo XVI. Personajes principales: un anatomista, una prostituta y una dama castellana. Móviles: el amor, la ignorancia, el placer.

Comencemos con el protagonista. Mateo Renaldo Colón, un anatomista

cremonés, discípulo de Vesalio, hace un descubrimiento revolucionario: el *Amor Veneris, vel Dulcedo Apeleteur*, equivalente al griego *kleitoris* (clítoris), "el órgano que gobierna el amor en las mujeres". Esta dulce tierra hallada, su particular América, aunque infinitamente menor en tamaño que la de su homónimo genovés, no dejará de causar revuelo o traer problemas a su descubridor.

Dos mujeres determinan el destino de Mateo Colón. La primera, Mona Sofía, la *puttana* más bella y cara de Venecia, de ojos verdes como esmeraldas y de pezones duros como almendras cuyo diámetro y tersura se dirían los del pétalo de una flor -si la hubiese- que tuviera el diámetro y la tersura de los pezones de Mona Sofía, lo hechiza y condena, por el resto de su vida, a buscar el modo de conquistarla. La segunda, Inés de Torremolinos, una noble dama española, mística y casi a las puertas de la santidad, sufre una misteriosa enfermedad y requiere los cuidados del reputado Colón, cuidados que lo llevarán a hacer el más sensacional hallazgo de la anatomía femenina y, de paso, lo arrastrarán a la implacable persecución por parte del Tribunal del Santo Oficio.

Como decíamos al principio, *El ana-*
ajos & zafiroas 85

tomista es una novela que puede leerse de un tirón. Lo cual, bien visto, no constituye *per se* una virtud. Los casos abundan. Equivocadamente, está muy de moda calificar la prosa de los nuevos narradores latinoamericanos de "fluida" o "fácil", como si ambos términos fueran intercambiables. El mérito de Andahazi es demostrarnos lo contrario. Su estilo, hecho de frases cortas y contundentes, sin dejar de ser lo primero, difícilmente podría tildarse de lo segundo. Cuando quiere crear una atmósfera o referimos un temperamento, el autor argentino deja que las palabras fluyan y conformen, por yuxtaposición, el efecto requerido. Pero estas frases son elegidas con inteligencia, con *oficio*. Un ejemplo notable es la narración de las visitas diarias de Colón a Mona Sofía, cuando va al *bordello*, de cinco a seis de la tarde, a retratarla.

En el mismo sentido, es importante destacar el interesante manejo cinematográfico que se despliega a lo largo de la novela. En la mayoría de escenas,

somos ubicados con detalle en la acción por el ojo o, mejor dicho, la experta cámara del narrador.

El único reparo que pondríamos a la obra, justamente derivado de lo anterior, es la división empleada. La novela tiene un prólogo y seis partes, subdivididas a su vez en capítulos cortos. Sin embargo, es aquí donde la estructura no funciona del todo bien. Existe, por parte del narrador, una preocupación por culminar cada capítulo con cierta intriga que, al estilo de las teleseries, mantenga el interés hasta "volver de comerciales" (un nuevo caso, negativo esta vez, de *feedback* con los medios audiovisuales). Pero la mencionada intriga es, en muchos casos, débil o casi nula, resolviéndose inmediatamente. La novela ganaría mucho si se pudiera replantear esta división en capítulos, algo artificial e innecesaria.

Por lo demás, es una obra muy bien trabajada, con personajes y situaciones que permanecen en la memoria del lector; y resulta altamente recomendable. □

JAIME BAYLY. *La noche es virgen.*

Barcelona: Anagrama, 1997.

✍️ Marcel Velázquez Castro

Ⓟ
Pocos escritores, como Jaime Bayly, han conseguido reunir una masiva aceptación y un repudio ilustrado; lo común de estas reacciones extremas es que rara vez se forman a partir de una lectura crítica de sus novelas. La figura de Bayly, signada por su inserción en el

86 ajos & zañiros

mundo televisivo internacional, sus coqueteos con el homosexualismo, afición a las drogas e irreverencias al *establishment*, siempre ha sido vista con desconfianza por la crítica especializada peruana; de ser un personaje televisivo se ha convertido en un autor de novelas y esta transformación indigna a los pe-

queños ortodoxos del (sub)mundo literario.

Bayly no ha leído a Homero ni a Cervantes ni le interesa la tradición narrativa peruana; su obra se inscribe en una tendencia internacional caracterizada por el rechazo deliberado del pesado pasado de la historia literaria, una prosa prosaica y estructuras narrativas simples. También subyace una nueva concepción del escritor, que ya no es un intelectual en (des)armonía con su sociedad, sino un agente del mercado; y el libro es una mercancía dirigida principalmente a un consumidor joven que quiere divertirse con la lectura y luego olvidar la historia (agradecemos a las editoriales transnacionales por esto).

Esta es su cuarta novela y la que ha recibido una consagración institucional (XV Premio Herralde de Novela) en el circuito donde ha tenido mayor aceptación su obra (España). Esperamos que esta circunstancia obligue a reflexionar detalladamente sobre sus méritos y debilidades (literarias, por supuesto) pues, aunque moleste a muchos, Bayly se ha convertido en el narrador joven más importante de esta década y uno de los escritores peruanos que ha alcanzado mayores tirajes y difusión en el mundo de habla hispana.

La novela se caracteriza formalmente por una marcada presencia de la oralidad y sus máscaras: frases cortas y un eficiente manejo de pausas que le dan un ritmo vertiginoso, destierro de las letras mayúsculas, predominio de los aumentativos, diminutivos y despectivos en sustantivos (cholón, culito, paisucho) y adjetivos (tristón, pendejito, timiducha), inserción de palabras y frases en inglés, magistral manejo de la jerga pitucalimeña y otros registros verbales. La no-

vela se abre con una deliciosa dedicatoria "a mí mismo, aunque no me lo merezco" y luego epígrafes de Warhol y Madonna a través de los cuales se intenta filiar con la cultura pop norteamericana. En el estilo son notorias las influencias de Bret Easton Ellis, principalmente de *Less than Zero* (1985), de la novela rosa, parodiada o quizá simplemente imitada, y de los folletines pornográficos donde el *sexo real* ha derrotado al erotismo trascendente.

La identidad sexual (gay) del personaje-narrador (Gabriel Barrios) no se corresponde con su identidad genérica (masculina) y esto genera un conflicto que es el motor de la narración. Esta escisión se formaliza en la deliberada confusión de las marcas sintácticas del género en el habla del narrador: "todo me suda cuando estoy así armado y angustiado porque nadie me quiere...y yo desesperada, angustiada, despechada" (pp. 188). El tema principal es ya una constante en el pequeño universo narrativo del autor, (léase su cuento en la antología *McOndo*), nos referimos a la vieja cruz de los amores no correspondidos. Gabriel (exitoso entrevistador de televisión) cree encontrar su pareja en Mariano (rockero y coquero) pero éste lo abandona por una atractiva mujer.

El narrador no es omnisciente (no conoce los pensamientos ni las acciones de todos los personajes) y es homodiegético (participa en la trama). La historia se despliega a través de una gran analepsis; el narrador recuerda sus anteriores aventuras en Lima, principalmente su fracasado romance, pero en el marco de ella se insertan otras pequeñas regresiones que representan episodios de su infancia. Es una his-

toria de amor gay sin *happy end* y representa a través de estereotipos -el único personaje logrado es el narrador- las prácticas, ritos y valores de un sector de la juventud limeña de los 90'. El espacio principal de las acciones narrativas es el distrito de Miraflores donde se ubica el departamento de Gabriel y el pub, *el cielo*, donde la historia se inicia y concluye.

Una característica de la novela es que el conflicto interno del personaje no lo conduce a la pérdida de su identificación social, económica y racial. Por ello el mundo representado está dividido por una serie de oposiciones jerarquizadas: gay/hombre; belleza/fealdad; joven/viejo; riqueza/pobreza; buen gusto/huachafo; blanco (rubio)/"brownie" (negro, cholo, chino, indio); alto/bajo; diversión/trabajo. Destaca una acentuada simplificación de la realidad y sus signos, un pensamiento monológico y un ejemplar racismo.

Los ejes espaciales de la novela están

divididos entre Lima y Miami. La primera ciudad definida por la incompreensión de los valores gay, la suciedad, la mediocridad, la desbocada diversión y por el pasado que se constituye en objeto de la enunciación; la otra, como la tierra prometida por su tolerancia sexual, lugar de la ropa de calidad y la gente guapa, de cierto equilibrio emocional y por el presente desde donde se enuncia nostálgicamente. La amarga constación que la "vida en Lima es una mierda" (pp.17) nos remite a la fractura social del protagonista quien no puede realizarse plenamente como persona en esta ciudad porque ésta repudia su identidad sexual.

Novela que destaca por su eficiente manejo del lenguaje en registros diferentes y hasta antagónicos, la revalorización de la sensibilidad gay y un humor explosivo pero con graves limitaciones en cuanto al manejo de historias secundarias y la profundidad del mundo representado/caricaturizado. □

Alfredo Bryce Echenique.

Reo de nocturnidad.

Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

✍️ Agustín Prado Alvarado

No me esperen en abril (1995) fue acogida con fervoroso entusiasmo por el público y la crítica literaria tanto en el Perú como en Hispanoamérica. Todo hacía pensar que Bryce Echenique había retomado los temas que cultivó en sus inicios como

escritor y que produjeron sus mejores frutos: el de la adolescencia y la juventud en sus diferentes facetas, presentes en libros como *Huerto cerrado* y *Un mundo para Julius*.

Lamentablemente *Reo de nocturnidad* (1997) ha reincidido en su tema "fetichismo"

que había sido explorado en las cuatro novelas anteriores a *No me esperen en abril*: el intelectual que aspira a ser escritor o que desempeña una labor artística en cuya vida siempre ronda una mujer que deja huellas en su existencia (sea mediante una idealización o un desengaño). En *Reo de nocturnidad* Bryce Echenique presenta por quinta vez una situación semejante.

Y no es que pretenda reducir las faltas de su última novela a la ausencia de un tema "original" (las novelas no se hacen efectivas y valiosas solamente por los temas, a ellas hay que añadirles y amalgamarles el estilo, la estructura, etc. que forman un todo). Sin embargo, en esta ocasión, la saturación de situaciones ya predecibles por los seguidores de la narrativa de Bryce Echenique hacen pensar que su registro aparece nuevamente pero gastado. Pese a ello será el estilo de esta novela, que también es típico en sus obras, el que confiera los puntos a favor a *Reo de nocturnidad*.

En esta historia Max Gutiérrez, el narrador-protagonista, conduce el hilo argumental de esta novela empezando a narrar una etapa muy significativa de su vida. El diseño de esta gran analepsis es la confesión que dicta a modo de terapia a una joven alumna, Claire. Por medio de esta confesión-terapia asistimos a la pasión amorosa no correspondida que surge entre este profesor peruano quien dicta los cursos de literatura comparada, por la modelo italiana de 34 años Ornella Manuzio, desencadenando en Max Gutiérrez un interminable insomnio que lo llevará a situaciones límite.

Este recuerdo obsesivo por Ornella se combina con una atmósfera súbitamente absurda y patética de la ciudad

universitaria, Montpellier, donde enseña el protagonista.

La construcción de esta larga analepsis se ve interrumpida muchas veces, por los diálogos entre el enfermo profesor y la estudiante Claire, que funcionan para desarrollar la otra relación de amor en un sentido completamente opuesto al sostenido entre Max Gutiérrez y Ornella. Pues Claire, quien se acaba uniendo sentimentalmente al narrador, permitirá mostrar el lado catártico de las trágicas situaciones en las que se había hundido el afrancesado profesor peruano.

Como siempre el humor, en ese estilo inconfundible de Bryce Echenique, ha hecho de esta novela una lectura agradable por la manera de presentar situaciones rabelesianas (Rabelais también es invocado en más de una ocasión) donde los personajes secundarios, sobre todo los que pueblan la ciudad de Montpellier, aparecen caricaturizados en sus más notorios defectos. De esa manera formando el complemento y la contraparte del protagonista.

En resumidas cuentas no es éste un libro contundente como lo fue *No me esperen en abril* (la cual se ha considerado como una de sus mejores obras). Pero es preciso dejar en claro que el tema elegido para *Reo de nocturnidad* en *La vida exagerada de Martín Romaña* alcanzó su punto más alto. En esta ocasión nos presenta un tema amargo, endulzado por ese humor que ayuda a esquivar lo patético gracias también a la brevedad de la novela que hubiera naufragado completamente si su extensión hubiera sido la de *Un mundo para Julius*, por ejemplo.

No pienso que Bryce Echenique esté

perdiendo sus dotes de escritor pues quién podría negar su talento. Pero en esta novela no ha girado nuevamente la tuerca: seguramente después podría escribir un libro con el tema que repite desde *Tantas veces Pedro* (1977) y producir un gran texto. El problema reside, como señalé líneas arriba, en lo prede-

cibles que se han convertido sus argumentos. Tampoco se le pide retomar los temas iniciales donde tal vez resida el Bryce más entrañable, no en vano hace pocos años recibió de un numeroso grupo de intelectuales (Debate/ N° 81/ febrero-abril/1995) la distinción de haber escrito la mejor novela peruana. □

PETER ELMORE.

La fábrica de la memoria.

Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997

↳ Frida Poma Escudero

Sn la década del '60 la literatura latinoamericana conoció de manera espectacular el reconocimiento de su calidad artística en todos los ámbitos del mundo. Una gran cantidad de obras de autores hundidos en el anonimato saltaron a la fama, lograron una difusión sin precedentes y consiguieron ingresar con paso firme a la galería de obras maestras de la literatura universal. Era una literatura fértil en temática: lo mágico, lo fantástico, lo real, lo maravilloso, lo urbano, lo rural se encontraban en esas páginas; en auxilio de la recreación de los tópicos, una inmensa galería de personajes, llenos de inquietudes universales, interrogándose por el devenir de la existencia o el transcurso -no siempre diáfano- de los procesos históricos y la historia de los parajes que les servían de escenario: Latinoamérica. Latinoamérica y la Historia son los dos ejes sobre los

90 ajos & zañiros

cuales van a discurrir las meditaciones de los más destacados y lúcidos narradores de la América mestiza.

Pero debemos recordar también que el lento proceso de maduración de nuestra narrativa le debe mucho a la asimilación de las técnicas de vanguardia, la aceptación de lo onírico y el automatismo surrealista como forma peculiar de recrear -de acuerdo con nuestra idiosincrasia- la realidad difusa y variada de nuestros territorios. En este tiempo, el experimentalismo alcanza su mayor auge y la escritura misma es entendida con mayor agudeza y suspicacia por nuestros creadores.

El problema global de la escritura, se enfila junto a la constante y traumática búsqueda de la verdad y la identidad (dentro del abigarramiento multiétnico) en la historia como vasto texto cultural, consumida por enormes masas de latinoamericanos, ofrecida bajo auspicios

gubernamentales, no siempre espejo bien pulido para avistarnos en el pasado.

El discurso histórico. El discurso literario. El discurso histórico en el discurso literario. La historia en la literatura. O el papel que juega la Historia en la elaboración literaria. Todo es narración, todo es discurso. Así que el novelista, como elemento del enorme cuerpo social del que forma parte, fija su mirada en la historia de los pueblos, revisa el proceso de la formación de su estado nacional, busca personajes célebres y los interroga, recurriendo a todo tipo de fuentes -no sólo a las oficiales-. Ya no solamente busca informarse sino también cuestionar el pasado, el presente (con frecuencia bastante desalentador y poco comprensible) para empezar a explicarse mejor el sitio y las circunstancias en las que le ha tocado vivir.

Al entrar en la búsqueda de las fuentes se dará cuenta de que quienes las han escrito no son artífices de la verdad y que ésta permanece oculta en un laberinto de espejos, de voces que se pierden en el tiempo. Las fuentes son sólo palabras alguna vez escritas por otro ser humano, de carne y hueso, parcial y débil como el que ahora interroga y que tampoco está exento de presiones y prejuicios.

El narrador toma conciencia de que la historia que él busca está oculta en los testimonios que se parecen -tanto o más- a una ficción literaria cualquiera. Ha llegado a la conclusión de que la historia es controvertible, porque -como Nietzsche formuló alguna vez- la historia es escritura, una cadena de interpretaciones conflictivas, de relecturas que pugnan entre sí por la hegemonía, porque el objeto del conocimiento (lo

que queremos aprehender) no se refleja en una conciencia serena y neutral sino que se somete a las operaciones de la voluntad del poder. A la voluntad del Estado en la defensa de intereses coyunturalmente políticos concerniente, frecuentemente, sólo a la correcta encaminación del futuro de unas pocas figuras.

Entonces el novelista está dispuesto a elaborar un testimonio (para ofrecerlo a todo el que quiera saber algo más de su país que versiones edulcoradas acerca del pasado nacional), y poner a su disposición una visión crítica, contestaria y alternativa a las maniqueas versiones de la historia oficial. Pero en el camino hacia este fin, el narrador buscará también cuestionar el proceso creativo del cuerpo textual de su obra. La obra pregunta a la historia. La obra tiene una historia y se pregunta a sí misma sobre su pertinencia. De ahí que el rasgo principal de la novela histórica y de la historiografía sea la inscripción de la mortalidad en el cuerpo mismo de los textos.

El ensayo de Peter Elmore se interroga y trata de explicar las causas y los procesos que hicieron posible la definición de los rasgos de la novela histórica en Latinoamérica. Para ello, el joven autor nos lleva en un recorrido por las fuentes del pensamiento histórico-filosófico que pudieran ayudar a caracterizar su desarrollo y explicar sus rasgos principales: la visión positivista liberal, que veía a la historia como un proceso unívoco y lineal; la noción del tiempo en espiral que propone Ortega y Gasset. Complementan a estas visiones, la dialéctica hegeliana (de encarnación marxista) y el historicismo progresista (denominado así por Gyorgi Lukács).

La novela histórica de nuestras tierras está signada por la distancia compositiva y argumental que toma de las ficciones históricas europeas, por su afán de ver a la escritura como una labor artesanal y de características monumentales, por su idea de la importancia de la relación simbiótica entre el individuo y la sociedad (la cual es representativa en el proceso histórico que concierne a toda una colectividad), por su afán inquisidor, por su marcado distanciamiento temporal de los hechos históricos, etc.

La pregunta principal que el texto de Elmore formula y el motivo de su escritura es el de evaluar cómo en ciertas novelas—representativas del género histórico en Latinoamérica, que tratan de la vida política del siglo XIX— se insiste en el papel decisivo que las prácticas simbólicas cumplen en la fundación de lo nacional y en la construcción de la cultura popular. Elmore nos lleva a hacer un viaje a través de cinco novelas-símbolo de la literatura hispanoamericana contemporánea, poniendo en relieve la representación de las crisis históricas y de las crisis de la representación verbal como objeto y sustento de la escritura. El motivo de la selección de los cinco textos: *El siglo de las luces*, *Yo el supremo*, *Noticias del Imperio*, *La guerra del fin del mundo* y *El general en su laberinto*, es la incontrovertibilidad de su caracterización genérica, el carácter temático de los textos, además de la invaluable calidad de sus rasgos literarios.

La elección—teniendo en cuenta a los cinco autores— (Carpentier, Roa Bastos, Vargas Llosa, del Paso y García Márquez, respectivamente) tampoco es caprichosa: los novelistas afloran artís-

ticamente en el tiempo en que nuestra narrativa recibe el reconocimiento de su mayoría de edad aunque el tiempo de su escritura y publicación sea en su mayoría tardío (la década del ochenta).

Caracterizando a las novelas bajo un signo específico de representación simbólica observaremos que: al *Siglo de las luces* le corresponde el teatralismo (o la teatralidad) y la pictorialidad; a *Yo el supremo*, el drama de la separación entre los hechos, las palabras y la forma de recurrir en su rescate al pasado (muy ligado al discurso de la deconstrucción), el conflicto entre oralidad y escritura; a *La guerra del fin del mundo*, la violencia y el abuso del poder a través de las manipulaciones del discurso y los impases ideológicos; a *Noticias del imperio*, la polifonía como fórmula testimonial recurrente y necesaria para la elaboración de la ficción histórica, valiéndose para esto de recursos como la ironía y el drama; a *El general en su laberinto*, el empleo de la diacronía como síntoma de movilidad y fluidez histórica que rige la representación de la figura del Libertador, además del simbolismo cronotópico del río Magdalena, los que ubican a esta novela bajo el signo del cambio y la pluralidad.

La fábrica de la memoria es un libro muy rico en cuanto a la recurrencia intertextual, a la temática, a la seriedad y a la lucidez con que se ha vislumbrado una investigación que consideramos valiosa y de lectura imprescindible para todo aquel que desee dar un recorrido explicativo por la literatura latinoamericana de este siglo. Es aún más recomendable para un público entendido en la materia.

Nos gusta el texto, no sólo por el inmenso valor que posee como documento de investigación, sino también por la enorme amabilidad, versatilidad y el indiscutible talento que han hecho posible a Peter Elmore la entrega de un estudio de prosa tan bien cuidada, diáfana y fluida. Eso, en el campo de la in-

vestigación literaria es difícil de encontrar. La virtud para documentar y explicar una tesis tan brillante como la suya es rara, y -de por sí- un mérito. Alabamos su agudeza intelectual, no sin antes manifestarle la inquietud con que estaremos esperando el próximo trabajo de su autoría. □

ROBERTO JUARROZ.

*Décimocuarta poesía
vertical. Fragmentos verticales.*

Buenos Aires: EMECE, 1997

✎ Marcel Velázquez Castro

Roberto Juarroz nació en Coronel Dorrego, provincia de Buenos Aires, en 1925 y falleció en Témperley el 31 de marzo de 1995. Su vasta obra literaria está articulada en dos ejes: poesía y ensayo. Fue director de la mítica revista *Poesía=Poesía* y desde 1956, fecha en la cual publicó su primer libro de poemas con el nombre de *Poesía vertical*, desarrolló un continuado y excepcional trabajo poético que obtuvo el consagratorio Premio de las *Biennales Internationales de Poésie* en Lieja, Bélgica en 1992.

Este volumen póstumo contiene dos libros que completan la publicación de su *Poesía Vertical*, reunida en 1993 por la misma editorial; el primer libro (DPV) fue corregido parcialmente por el autor y concluido por Laura Cerrato, su inseparable compañera intelectual, a través de una fina elección entre las

variables escritas por el poeta. El segundo libro (FV) es un poemario que constituye un testimonio y un recuento de las palabras/interrogantes que definen su obra poética, y el despliegue de la presentida conciencia del fin -Laura Cerrato dixit-.

Guillermo Sucre en *La máscara y la transparencia* (1985: 205) anota certeramente que la poesía de Juarroz es un discurrir que se repite incesantemente, un lenguaje que no varía de manera sensible, una obra que parece no serlo pues rechaza la expansión y la diversidad, y destaca como su característica más relevante la abstracción lejos de todo simbolismo conceptual. El título de su obra incide en el abismamiento, en la infinita concentración en un punto, idea o palabra que al fundirse con la tarea del poeta fundan un nuevo des/orden. La poesía sobre la tierra sufre

ajos & zañiro 93

una doble atracción hacia abajo y hacia arriba y por ello la necesidad de la palabra *vertical* para nombrarla. Su extraordinaria reflexión sobre la palabra y sus alrededores puede filiarse a dos grandes criminales de este siglo (Emile M. Cioran y Samuel Beckett) con el primero comparte la economía del epítafio y la lucidez de sus aforismos y con el segundo esa delicada obstinación por los extremos y ese prodigioso amor por las palabras "gotas del silencio a través del silencio", como las denomina, el autor francés, en *El innombrable*.

En *Decimocuarta poesía vertical*, la mirada (ver-tical) de Juarroz es la misma de Edipo cuando se arranca los ojos para poder contemplar mejor el significado de su condición humana. El poeta, inmóvil, recorre las tensiones y las erosiones de lo esencial: tiempo, imaginación, soledad, amor, memoria, vacío, silencio, luz, sombra. El oxímoron no es una alternativa retórica; sino la forma necesaria del discurso poético, cuando se alcanza la oscura transparencia de los filósofos presocráticos: "Hasta convertirse así sólo en la visión/ que ve sin separar/ la noche del ser/ y la aurora del no ser" (pp.85) o "El mundo es el lugar para aprender/ que ser no necesita lugar" (pp. 92).

Juarroz ha sostenido -con leve ironía- que en él ha influido toda la literatura. Sin embargo, su fascinación por el fragmento y lo inconcluso puede remontarse a los románticos alemanes -Novalis, los hermanos Schlegel- cuando, éstos, percibieron que era imposible ofrecer un conocimiento sistemático del mundo. Los fragmentos discursivos son las astillas del estallido de la

Razón, porque hace mucho, "Las respuestas se han acabado/Quizá nunca existieron/ y sólo eran espejos/ enfrentados al vacío" (pp.108). Entonces, la escritura no es sólo tarea vana sino errada, "Para aquello que importa/ todo nombre es desmesura/ para aquello que no importa/ todo nombre sobra/ Nombrar es un ejercicio equivocado" (pp. 72). Por ello, quizá Juarroz esté pensando en la figura del escritor cuando escribe: "El más del menos que la nada" (pp. 94).

La vieja idea de la analogía universal alcanza nuevos sentidos al ser invadida por la incertidumbre y por el desconocimiento de sus efectos: "Quizá una hoja ordene/ o tal vez desordene/ otra faz del universo" (pp. 67). La historia de Occidente puede ser contada de muchas maneras, una de ellas es el olvido de la analogía; actualmente ya no podemos refugiarnos en su ritmo acogedor, ahora sólo nos quedan -pese a Baudelaire, Mallarmé y sus secuaces- las correspondencias verbales y ello no es poco.

Los *Fragmentos verticales* están divididos en tres conjuntos: "Casi poesía", "Casi razón" y "Casi ficción". El primero de ellos conformado por los brillantes residuos, los elementos (imágenes, sonidos, ideas) que se negaron a integrar otra unidad o -como el propio Juarroz los define- las "paradójicas ganancias de un naufragio". Son textos breves -numerados como toda la obra del poeta-, y donde predominan las (sus) viejas reflexiones: "¿Es el silencio la puntuación de la voz o es la voz la puntuación del silencio?" (pp.126); "De ningún viaje se vuelve" (pp. 139).

"Casi razón" contiene los poemas

más extensos y en ellos se hace una pequeña concesión a la argumentación; el propio texto postula una justificación al título: "Un poco menos que razón puede llevarnos a algo más que razón" (pp.145). Encontramos en este apartado varias indagaciones sobre eso que llamamos poesía; elementos dispersos para una poética inconexa, diálogos con las voces de Valéry, Wittgenstein, Lezama Lima, Pavese y otros. Entre sus transitorios hallazgos destacan: "La poesía empieza casi al final de las palabras pero nunca las abandona" (pp. 206) y "todo poema es... una especie de pequeña fiesta en el vacío"(pp.202).

En "Casi ficción" habita el tema de la muerte y sus variaciones, el poeta retorna a la nada y aparecen las infinitas limitaciones del hombre: "A veces sueño que lo he pensado todo, hasta el no

pensar./Pero siempre un nuevo pensamiento me despierta" (pp. 258) y la dolorosa constatación ante el final "Los muertos tal vez puedan hablar, pero no pueden hacer poesía" (pp. 229).

Juarroz nunca prescribe con sus aforismos, ellos socavan el saber, la mirada global y su propio enunciado. Por ello, las razones de Juarroz no son razonables ni dirigidas al gran público, sintetizado en ese famoso lector medio (generalmente menos que medio); sus textos presumen y des-hacen un interlocutor capaz de sentir el peso de la palabra desnuda y de buscar los sentidos en las sombras que no pertenecen al texto. Libro imprescindible para la cabal aproximación a una obra distinta, voluntariamente separada de las principales poéticas modernas y sus conocidas enfermedades. □

SYLVIA MOLLOY.
Acto de presencia.

México: Fondo de
Cultura Económica, 1996

✎ **Maia Rojas Brückmann**

*...me daba cuenta de que
empezaba a hacer con el idioma lo que
quería... Norah Langue
Cuadernos de infancia.*

Si bien nuestra capacidad de lectura respecto a textos de creación ha disminuido en su desigual enfrentamiento a las ineludibles atrac-

ciones audiovisuales; en el caso de los textos de estudio (otro tipo de creación) el diagnóstico se agrava: la superstición dicta que ellos estropean el placer de la

ajos&zaφiros 95

total sorpresa y prefieren dejarse, simplemente, para otros.

Con prejuicios y preferiblemente sin ellos, el libro de la argentina Sylvia Molloy se ubica en el segundo nivel, un texto de análisis, un libro que habla confesamente de otros libros, que recorre el ámbito de aquellas narraciones que reúnen más de un registro narrativo en único espacio *corporal*: la autobiografía. *Género* que para la autora, a pesar de considerarse independiente, carece de clasificación estricta, pues ha logrado evadir las restricciones finales en sus mecanismos y fronteras; género que es medianamente libre de mostrar indefinición gracias a su naturaleza híbrida. Curiosamente la autobiografía ha sido presa de su propia ambigüedad, sino descuartizamiento, genérico: una maldición la condenó a elegir irremediabilmente entre ficción o historia.

Acto de Presencia es una investigación organizada alrededor de muestras seleccionadas que aspiran a una rigurosa, inclusive diversa, totalidad. Alude por ejemplo a la condición de mujer privilegiada, imposibilitada de acceso a cierta información, como en el caso de Victoria Ocampo. La esclavitud como un estado de marginación total experimentada por Manzano. La condición del exilio, escritura en otra lengua y lugar, en la Condesa de Merlín. Sarmiento obra para reivindicar su participación en un momento de la historia. La evocación de Norah Lange se convierte en eficiente construcción ideológica que trasmite su percepción del mundo. Todos ellos son una especie de pretexto que apunta hacia algo mayor.

No es el primer trabajo de la auto-

ra sobre el tema; cuenta con publicaciones que trazan una prolongada preocupación al respecto y que van de 1980 hasta este título de 1996; tales como "Inscripciones del yo en *Recuerdos de provincia*", en *Sur* 350-351, en 1982. "Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo", en *Filología* 20: 2 en 1985. Entre otros.

Cabalísticamente, el libro de Molloy presenta tres segmentos y tres observaciones que reducen su campo de acción: considera la autobiografía no latinoamericana sino hispanoamericana, prescindiendo así de la producción brasileña. Atiende los relatos autobiográficos de escritores, interesada en su noción de construcción literaria. Finalmente, se concentra en los siglos XIX y XX.

Por otro lado, pensar en las autobiografías como textos homogéneos sería erróneo, tanto como creer que ellas poseen una única lectura: la constatación. Sin embargo, la expresión autobiográfica nos fue presentada con múltiples consideraciones previas, a primera vista infalibles. Como un espacio habitado a la reflexión, con la nostalgia como instrumento de recuperación de la infancia (*petit historie*) y de los descubrimientos vitales que afianzan una progresiva identidad. Calculada sensación de distancia como recurso de enunciación, con lo cual el recuerdo adquiere aspecto inalcanzable. Presentación de una genealogía, anexada a un sentido de linaje y preocupación por los orígenes geográfico-familiares. Incorporación de hitos temporales o fechas y mención de sucesos reconocibles para facilitar su ubicación histórica. Entre otros componentes.

Si bien estas son aproximaciones certeras, se distinguen también como piezas que condicionan nuestra lectura, que nos hacen buscar atributos específicos en ella; cuando lo aconsejable es asumirlas como observaciones finales y percatarnos de su carácter voluble o electivo. Quizás los aspectos menos *revocables* al respecto sean: primero, el empleo de una primera persona identificada como autor-narrador-personaje; segundo, la exigencia de verosimilitud, que se disuelve junto con dosis de veracidad y con un lugar reservado para la ficción medida o la alteración propicia.

Lo que sí es una comprobación en *Acto de presencia* es el propósito autobiográfico, que resulta del instante en que se toma consciencia del *yo*, del descubrimiento más que definición de las dimensiones del sujeto y el inicio de su elaboración textual. Se trata de un discurso que resulta ser mecanismo de búsqueda, de interrogantes más que certidumbres; una apreciación contraria a nuestra creencia de que es versión finiquitada e invulnerable. Autobiografía como *presentación* ordenada de una vida o mejor aún: *representación* de ella, volver a contar algo si vemos la existencia como una primerísima construcción narrativa; el material propicio para la tergiversación y una suerte de faena que no concluye con el término de la lectura o el fin de su escritura, que tiende sencillamente a la expansión.

En general, la motivación que induce a la práctica autobiográfica nunca abandonó su interés tan personal como variable, aunque en algún momento se mantuvo oculto: cuando importaba el destinatario (la corona, la

Iglesia) y no el sujeto de creación. Sin embargo, la autobiografía no depende en exclusiva del manejo del lenguaje y su razón de ser se extravía entre aspectos menos tangibles. Va centrándose en el individuo, en su compleja conformación, en la aspiración por ejercer su derecho de manipulación (al seleccionar lo que puede ser contado) "*no se recuerda en público, para la historia, del mismo modo que se recuerda en privado*" (pp. 187). En todo caso, la sinceridad no es la clave para interpretarla.

Como otros montajes, la autobiografía apela igualmente a una conformación armónica. Requiere de un reordenamiento, no un sometimiento cronológico, sino una recomposición basada en el modo de extracción de los recuerdos a partir de la disposición personal del autor. La narración autobiográfica varía sustancialmente al fundarse, no sobre documentos (como la biografía), sino sobre otro texto diferente, desposeído de carácter oficial: la memoria. De ahí su grado de particularidad, que no sólo se da por *lo narrado*. Tengamos en cuenta que la propia escritura proporciona también un orden inicial a nivel sintagmático y sin embargo, aquella no deja de ser composición fragmentada, ya que es imposible recuperar toda una vida textualmente.

¿Exhibición? ¿Narcisismo? ¿Voyeurismo?. La creación autobiográfica está dotada tanto de elementos misteriosos e inatrapables de momento, como de viejos antecedentes. *Acto de presencia* permite observar simultáneamente los momentos de creación, de lectura e interpretación; la articulación de una pre y postproducción, en donde el acontecimiento y el resultado se apre-

cian de forma conjunta.

Obviamente no hay ningún rasgo personal, es decir inimitable, de la autora en el libro: una aproximación objetiva impide exagerar, sin referirnos a profundizar, los vínculos. *Acto de presencia* promueve la actualización de cierta información y con ello de experiencias reales, acercando al lector a terceros textos autobiográficos, en donde otro libro, el de Sylvia Molloy, es el nexa.

Finalmente, resultan atractivos los

procedimientos y motivaciones autobiográficas: a veces pensables sólo para textos de ficción. Sin embargo, su valor no sólo se resume en tácticas, fórmulas inventivas, fidelidad o cualidad de registro; adquiere un nuevo estado a partir de su magra y permanente transgresión: indecisa de incorporarse dentro de algún límite inamovible. Una suerte de especie nómada, a la cual no nos hemos acercado, felizmente no *cercado*, lo suficiente. □

MANUEL VELÁZQUEZ ROJAS.

Turno de vida.

Lima: Perú joven, 1997

✍️ **Frida Poma Escudero**

Sexto poemario de este poeta y ensayista piurano, perteneciente a la Generación del 50, *Turno de vida* es un libro que se nos muestra como un producto que destaca por méritos propios y no por la excesiva acumulación de datos laudatorios con que el editor haya tenido la intención de resaltar su valor literario.

Si pretendiéramos realizar una revisión por temas, el conjunto de textos podría ser disgregado en tres grupos (salvo mejor parecer): el primero de ellos, dedicado a la poesía; el segundo, centrado en el paisaje natural y cultural peruano; y el tercero, dedicado a re-

flexionar sobre problemas espirituales del ser humano.

El primer grupo constituye el núcleo básico del poemario, no tanto por la cantidad de poemas que agrupa sino por la intensidad lírica que el poeta demuestra en su meditación acerca de la crueldad del oficio literario. Esta poesía destila la duda que enfrenta el creador al tener en cuenta la vieja dicotomía fondo/forma (en este caso, el mejor partido parece llevárselo el primero); asistimos a la confesión de una completa entrega a este oficio esclavizante y sublime; se nos presenta además la mil veces mentada declaración en fa-

vor de los derechos que el artista tiene para elaborar una poesía pura, libre, que rebase cualquier otro compromiso que nos sea el que tiene consigo misma y cuya razón de ser sea nada menos que la de devolverle a la palabra, al lenguaje —en general— el sentido del que usualmente carece en la vida cotidiana. Es un homenaje de los más sinceros y sencillos (pero no por ello menos apasionado) que se le pueden rendir a la literatura (Velázquez cita veladamente libros como *La montaña mágica*), a los poetas (Vallejo, Rose, Storni, etc.), a la poesía. El poema número XXX caracteriza adecuadamente a este conjunto.

El segundo grupo de poemas está dedicado a la pictorización paisajística y ambiental de lugares típicos del Perú (Ica, Piura, etc.). Es una reivindicación del paisaje histórico de nuestro país (casi siempre olvidado por nuestros poetas): el mundo precolombino se ve retratado cuidadosamente; no se ignora la descripción de costumbres y las alusiones a la mitología pre-inca (sobre todo, a la norteña). Se muestra también un marcado interés en la protección ambiental: el yo poético constantemente hace mención a la destrucción a que el hombre somete a la naturaleza como una desgracia que reviste matices apocalípticos. La naturaleza (poderosa y magnífica) suele estar representada de manera animista, humanizada; la gentileza que recubre su presencia, el uso de las imágenes, la pintura ambiental y la atmósfera creada con el crepitar de las palabras acentúan la riqueza expresiva de la poesía. Como ejemplo nos basta sólo mencionar el poema número III.

Resume el espíritu esencial del libro el poema número XXIX, el cual

define, combina y comparte cada uno de los grupos temáticos que hemos distinguido para nuestro análisis, además de contener el verso que da título a este volumen.

Si nos toca hablar acerca de las fórmulas de escritura diremos que se nos sorprende con un par de neologismos, el uso de adjetivos -espejo ("verde infinito verde", poema XI) es interesante; asimismo, se presentan construcciones gramaticales que refuerzan el sentido de los nombres; el ritmo poético parece más espontáneo que estudiado; los versos libres (con frecuencia largos); el desprecio hacia al uso de los signos de puntuación lo cual acentúa una cierta flexibilidad en la lectura y ayuda a conducir la atmósfera poética de manera que el elemento surrealista, presente en todo el texto, se vea realizado y potenciado; las imágenes poéticas nos recuerdan que la poesía no se hace sólo con palabras sino también con colores; el uso de palabras comunes y vocablos quechuas. Toda la poesía es un ambiente infinito, místico, enorme como ese dios al que con frecuencia se hace mención en el corpus de algunos poemas.

En suma, *Turno de vida* es un libro que nos muestra las mejores cualidades literarias de su autor, su madurez artística, la enorme vitalidad de su imaginación y su compromiso con el lenguaje. Parece ser un balance literario, y hechas las referencias a la trayectoria de Velázquez, hace también justicia a la calidad de la poesía peruana, muy ignorada en nuestro propio medio. □

sobre los autores

Víctor Coral Cordero

Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Ha colaborado en *Leteo*, *Imaginario del Arte* y *Tokapus*. Mención honrosa en el *Cuento de las 1000 palabras*, en 1996. Tiene inéditos los poemarios *Luz de limbo*, *Cielo estrellado*, y el libro de cuentos *Leyendas de la aldea*.

Patricia de Souza

Ha publicado las novelas *Cuando llegue la noche* (1994) y *La mentira de un fauno* (1997).

Pablo Guevara

Poeta. Ha sido cineasta y crítico de cine. Ha publicado los poemarios *Retorno a la creatura* (1957), *Los habitantes* (1965), *Crónica contra los bribones* (1967), *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972). Profesor de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Premio Nacional de Poesía 1954 y Premio COPÉ de Poesía 1997. Tiene diez poemarios inéditos que serán publicados próximamente.

Miguel Maguiño Veneros

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudió en la Maestría de Literatura Peruana e Hispanoamericana en la UNMSM. Ponente en las Jornadas Andinas de Literatura (JALLA-E) en 1994, y en el Seminario "Antonio Cornejo Polar: Heterogeneidad y conflicto en las literaturas del Perú" (1998). Ha publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Olisgen* y *Dedo Crítico*.

Frida Poma Escudero

Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado en la revista *Alma Mater*.

Agustín Prado Alvarado

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado como ponente en el Congreso Nacional "Homenaje a Jorge Luis Borges" (1996), y en el Seminario "Antonio Cornejo

Polar: Heterogeneidad y conflicto en las literaturas del Perú" (1998).

Maia Rojas Brückmann

Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Renato Sandoval

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Helsinki, con una tesis sobre la obra de Eielson. Es profesor de Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica. Conduce el Taller de Poesía de la Universidad de Lima y es director de la revista *Evohé*. Especialista en literaturas nórdicas. Ha traducido a Tieck, Drummond, e Isak Dinesen, entre otros. Ha publicado numerosos libros, entre ellos destacan: *El centinela de fuego. Agonía y muerte en Eguren* (1988), *Ptyx: Eielson en el caracol* (1994) y el poemario *Nostos* (1997).

Javier Sologuren

Poeta. Ha desplegado una valiosa labor como crítico, antólogo y traductor. Fue director de la célebre editorial *La Rama Florida*. Ha sido profesor en la Universidad Nacional Agraria. Especialista en literaturas francesa y japonesa. Desde *El morador* (1944) y *Detenimiento* (1947) su vasta obra poética ha ido conformando un único volumen que con el título de *Vida continua* da fe de la excepcional calidad de su poesía. *Premio Nacional de Poesía 1960* y *Premio Internacional de Poesía Juan Antonio Pérez Bonalde 1995*.

Marcel Velázquez Castro

Bachiller en Derecho por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudiante de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ganador de los *Juegos Florales Interuniversitarios "José Martí"*, en 1995, en el género ensayo. Mención honrosa en el *Concurso Nacional para Jóvenes Investigadores*, "Raúl Porras Barrenechea", en el área de Historia y Crítica Literaria, en 1998. Ha participado como ponente en diversos congresos y seminarios sobre literatura, historia y cine.

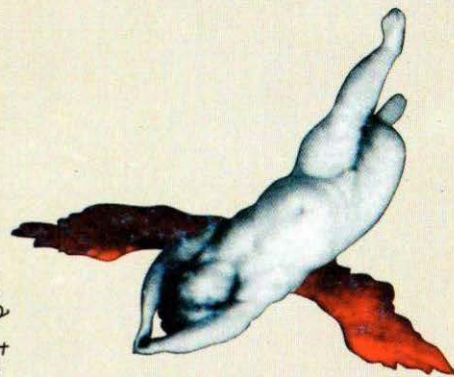
Paz / Del Barco Centenera, C. Palma, Valdelomar / Giardinelli, Fuguet / Char, Jenz / Guevara, de Souza / Bryce, Bayly,

Elmore

agZs



Maria besaba los muros
de las calles y toda la ciudad
temblaba de un violento amor
a Dios. Maria era fea, su
saliva apagaba



UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY