

Ajos & Zapiros



- Literatura Peruana XIX
- Mierda y sexo en Arguedas
- Basadre y Vallejo
- Otros ecos habitan el jardín

Sergio R. Franco / Frisancho / Herrera / Dreyfus / Tauzin-Castellanos

as & zs

Ajos & Zapiros





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

Ajos & Zapiros

Revista de Literatura

Nº 5



Ajos & Zafiros

Revista de literatura

Directores

Marcel Velázquez Castro

Alberto Valdivia Baselli

Subdirectores

Agustín Prado Alvarado

José Cabrera Alva

Comité Editorial

Johnny Zevallos (Coordinador)

Elio Vélez Marquina

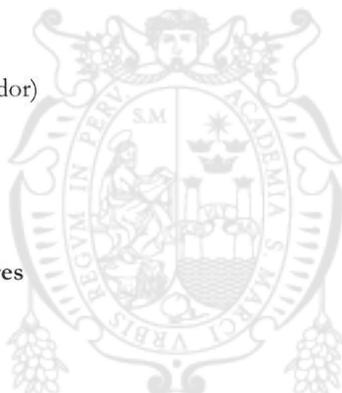
Patricia Colchado Mejía

Víctor Quiroz

Lis Arévalo Hidalgo

Carátula y viñetas interiores

Jorge Castilla Bambarén



© 2003, Ajos & Zafiros

Reservados todos los derechos.

Hecho el depósito legal N° 99-4740

ISSN 1684-7806

Página Web

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

Correspondencia

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

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

E-mail: ajosyzafiros@terra.com.pe

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

SUMARIO

PRESENTACIÓN		11
LA PIRA DE LOS SENTIDOS		
Dossier 1: Literatura Peruana del XIX		
La literatura peruana en el periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830)	Marcel Velázquez Castro	15
Pelos y señales en <i>Los amigos de Eléna</i> de Fernando Casós	Dorian Espezúa Salmón	41
<i>La trinidad del indio</i> de José Torres Lara (1885) ¿un primer paso hacia el indigenismo?	Isabelle Tauzin-Castellanos	57
Traiciones y lealtades en <i>Jorge o el hijo del pueblo</i> , novela de María Nieves y Bustamante. El mestizo como sujeto de piedad	Richard Leonardo Loayza	67
Las literaturas peruanas del siglo XIX y la aldea letrada quechua	Gonzalo Espino Relucé	77
Notas sobre algunas revistas y periódicos literarios publicados en la Lima del siglo XIX	Johnny Zevallos	87
Cuadros imaginarios en <i>La batalla de Huamachuco y sus desastres</i> de Abelardo Gamarra	Agustín Prado Alvarado	97
Las románticas en un semanario del siglo XIX. <i>La bella limeña</i> (1872)	Esther Castañeda Vielakamen Elizabeth Toguchi Kayo	109

Dossier 2: Mierda y sexo en Arguedas

El sueño del pongo: microanálisis.	Sergio R. Franco	119
Eros <i>in terra incognita</i> . Arquetipo y antiarquetipo sexual en Arguedas desde <i>Amor Mundo</i>	Alberto Valdivia Baselli	129

COROS DE LA PIEDRA

Poesía

Raúl Zurita, Purgatorio.	Óscar Limache	143
Dices las olas. Debajo de los filos.	Rosella di Paolo	147
Correspondencias.	Jorge Frisancho	149
Imitación de Ibn Arabi.	Víctor Coral	153
Para que ya no le temas a la muerte. Cuando quieras un jardín en el mar.	Ricardo Ayllón	155
Dialéctica de los pájaros.	Miguel Ildefonso	157
Columbus Pax.	Javier Ortiz	161

Narrativa

Kama.	Kerberethrou	165
El argonauta ciego y Eros.	Carlos Herrera	169
Bossa nova para Chico Pires Duarte.	Carlos Yushimito	171

MIL LENGUAS DE DISTANCIA

Poemas de Eira Stenberg	Inka Korhonen y Renato Sandoval	185
«El desierto y el Mundo» de Gérard Cartier	José Cabrera Alva	188

OTROS ECOS HABITAN EL JARDÍN

Fuga de talentos o la ilusión de la autenticidad	Carlos Castro Morales	193
Poemas para leer en el tren, entre el Village y Hamilton Heights	Mariella Dreyfus	197

FANTASMAS DE PAPEL

Paternalismo y subalternidad en dos textos de <i>El Perú ilustrado</i>	Johnny Zevallos	205
Carta de Andrés Avelino Cáceres a Clorinda Matto de Turner		208
El origen de los negros (versión popular)		209
Basadre y Vallejo	Marcel Velázquez Castro	211
Un poeta peruano	Jorge Basadre	213

GALEÓN DE LIBROS

Mario Vargas Llosa. <i>El paraíso en la otra esquina</i>	Jessica Rodriguez	219
Alfredo Bryce Echenique. <i>El buerto de mi amada</i>	Johnny Zevallos	221
José Watanabe. <i>Habitó entre nosotros</i>	José Cabrera Alva	223
Ismael Pinto. <i>Sin perdón y sin olvido</i>	César Salas	225
Mario Bellatin. <i>Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción</i>	Alberto Valdivia Baselli	227
César Moro. <i>Prestigio del amor</i>	Jorge A. Trujillo Jurado	229
Enrique Planas. <i>Puesta en escena</i>	Patricia Colchado Mejía	231
Luis Freire. <i>El cronista que volvió del fuego</i>	Victor Quiroz	232
Víctor Vich. <i>El caníbal es el otro</i>	Javier Morales	234
James Higgins (Ed.). <i>Heterogeneidad y Literatura en el Perú</i>	Penélope Vilallonga	235
Juan Luis Velázquez. <i>El perfil de frente y otros poemarios</i>	Elio Vélez Marquina	238
Eduardo Hopkins. <i>Convicciones metafóricas. Teoría de la Literatura</i>	Fernando Iriarte M.	240
Carlos Herrera. <i>Crónicas del argonauta ciego</i>	Alberto Valdivia Baselli	242
Miguel Ángel Rodríguez Rea. <i>La literatura peruana en debate: 1905-1928</i>	Christian Bernal Méndez	243
Carlos López Degregori. <i>Retratos de un caído resplandor</i>	Selenco Vega Jácome	245

Elio Vélez Marquina. <i>En el bosque</i>	Jorge Wiesse R.	247
Félix Terrones. <i>A media luz</i>	Fernando Rodríguez Mansilla	250
Datos de los autores		253



PRESENTACIÓN

La imagen del tiempo es la clepsidra precisa. El goteo se hace efectivo y nos agrega anchura, complejidad y polifonía. Se rebelan los géneros y, revelados, acechan como piel, nuestra diversidad casi orgánica, mineral: los estanques se abren, como se aprieta en tiempo un año que estalla en más de doscientas páginas de visita, acecho, inquisición y sometimiento a la literatura, a la identidad del brillo pétreo entre los adobes del nacimiento nacional y el olor a zonas eróticas (y erógenas) de la literatura peruana en plena cópula de nacimiento.

En este vértice de implosión de identidad se erige en fuego instintivo el cuerpo de los ensayos, nuestra *Pira de los sentidos*, en la que se cuecen en una base elemental nuestras voces literarias originales: el siglo XIX peruano y sus interrogantes, sus traumas y leyendas de nuestro inefable renacimiento, edifican el primer dossier ensayístico. En un diálogo intenso y profundamente visceral se da brillo a la opacidad en el segundo dossier, sin asco y sin tabú, de la *Pira* ardiente: el valor y categorías conceptuales de la mierda y el sexo en parte de la obra de José María Arguedas.

Luego de la gesta sexual, escatológica y egotista nace *Coros de la piedra*, tanto en verso cuanto en diégesis. La piedra canta en verso entre las aguas de poetas abrevados de la distancia. De los años ochenta, por ejemplo, Frisancho, Di Paolo y Limache nos ofrecen su coro de diferencias. El coro se alarga hasta los noventas y los novísimos. La diégesis, por otro lado, conoce de otros pedregales: Carlos Herrera nos ofrece al astronauta erótico y el gótico Kerberethrou nos inserta en laberintos sugerentes de cama.

No nos saciamos en una lengua, degustamos *Mil lenguas de distancia*, gracias a los poemas de la finesa Eira Stenberg y del francés Gérard Cartier (entre las lenguas de Renato Sandoval, Inka Korhonen y José Cabrera Alva).

Otros ecos habitan el jardín de nuestra literatura y allende fronteras políticas com-patriotas nuestros, como Mariela Dreyfus, deslizan crónicas literarias de lejanía, de exilio y diferencia.

Nuestra tradicional exhumación literaria desempolva los *Fantasmas de papel* en dos textos de *El Perú Ilustrado* y de un olvidado texto crítico de Basadre sobre César Vallejo. El *Galeón de libros* viene cargado y arria velas en el puerto que usted sostiene: el profuso bajel se desagua entre ajos y zafiros, y en el lindero de nosotros mismos, Jorge Castilla Bambarén exuda nuestra piel plástica.

La explosión fisional cetrípeta hacia nuestro yo más hondo genera este vórtice que hemos denominado con el quinto guarismo. Sentenciamos, antes del punto de apertura, el rezo que recorre todo el número sostenido entre manos: *No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal, ni inmortal, a fin de que tú mismo, libremente, a la manera de un buen pintor o de un hábil escultor, remates tu propia forma.*



La pira de los sentidos



as & Zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad de la Fe - Decana de América



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

LA LITERATURA PERUANA EN EL PERIODO DE LA CRISIS Y DISOLUCIÓN DEL RÉGIMEN COLONIAL (1780-1830)

 **Marcel Velázquez Castro**

0. INTRODUCCIÓN

El presente artículo es parte de una investigación más amplia dirigida a repensar los límites y las etapas de la tradicionalmente denominada «literatura peruana del XIX». Aunque existe un pequeño corpus de libros¹ sobre el periodo, la impresión predominante para el investigador es que todavía estamos ante el periodo menos estudiado de nuestra historia literaria. Los juicios superficiales y las lecturas prejuiciosas no pueden mellar lo incontrovertible: el siglo diecinueve configura, mediante el discurso literario y el jurídico-político, las formas y los nudos ideológicos que van a regir nuestros modelos políticos y definir gran parte de nuestro imaginario sociocultural. Por ello, entender este periodo de nuestra historia es un asunto crucial e ineludible, no solo para conocer la dinámica del campo literario y las interrelaciones e hibridaciones entre los tres sistemas identificados por Antonio Cornejo Polar (literatura ilustrada o de elites, literatura en lenguas nativas –quechua, aymara, asháninka, etcétera– y literatura popular escrita en español) sino, incluso, para pensar y enfrentar problemas nacionales aún vigentes.

En este artículo realizaremos tres operaciones: a) estudiaremos la propuesta de periodización de Carlos García-Bedoya M. y postularemos una que difiere parcialmente de aquélla, b) analizaremos los discronismos y las características generales del periodo, y c) revisaremos críticamente algunos textos significativos de esta etapa.

1. ENTRE UNA PERIODIZACIÓN POLÍTICA Y UNA PERIODIZACIÓN LITERARIA

Carlos García-Bedoya M. (1990), (2000) ha realizado la más sugerente y mejor fundamentada propuesta de periodización de nuestra literatura. Respecto del XIX, sostiene que 1825 es el hito divisorio ya que el Periodo de la Crisis del Régimen Colonial (PCRC) abarca desde 1780 hasta 1825 y el Periodo de la República Oligárquica (PRO) desde 1825 hasta 1920 (2000: 26-27). Existen tres proyectos contrapuestos por enfrentar la crisis del orden colonial: a) el reformismo borbónico representado por *El Lazarillo de ciegos caminantes*² de Carrió de La Vandra, b) el proyecto criollo con dos vertientes: el reformismo representada por el *Mercurio Peruano* y el independentismo que se plasma en la poesía de Melgar y Olmedo, c) el proyecto de las elites andinas que fracasa con la derrota de Túpac Amaru, pero se manifiesta con textos como la *Genealogía de Túpac Amaru* y *Cuarenta años de cautiverio* que son las memorias de Juan Bautista, hermano del líder indígena (1990: 82-83), (2000: 229-230).

Lo valioso de esta propuesta es que atiende a los procesos sociohistóricos, los sujetos socioculturales y los sistemas literarios. Se elige 1780 porque es el año de la sublevación de Túpac Amaru y se elige 1825 –suponemos– porque es el primer año posterior a la derrota definitiva del ejército español. Mayúsculo despropósito sería negar la importancia de ambas fechas –sobre todo de la primera–, pero evidentemente no existe plena sincronía entre los procesos políticos y los literarios; por lo tanto, debemos buscar adicionalmente fechas emblemáticas directamente asociadas a la aparición de textos literarios que marcarán el devenir de los circuitos de producción, distribución y consumo de bienes discursivos de este periodo.

La principal consecuencia de la rebelión de Túpac Amaru en el plano sociopolítico es la cancelación definitiva de las pretensiones políticas de las elites andinas. Bonilla (2001) añade dos efectos adicionales: la casi nula participación de dirigentes andinos en el proceso de independencia y el recelo de criollos y españoles a la inclusión de la masa indígena en el conflicto político-militar. Además, el historiador nos recuerda que esta rebelión es la culminación de un largo y discontinuo proceso de sublevaciones indígenas iniciado a mediados del siglo XVII y no tiene ninguna conexión directa como antecedente del accidentado proceso de independencia (65). Por todo ello, sin renunciar a 1780 por su carácter emblemático, postulamos como fecha clave dentro de este periodo la aparición del *Mercurio Peruano* en 1791 y como final de esta etapa la fecha de 1830 por la escenificación de *Frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga, primera muestra del teatro costumbrista y nacional. La complejidad del tramado textual, su importancia en la constitución de un nuevo público consumidor de bienes discursivos y su capacidad retrospectiva y prospectiva los convierten en momentos centrales de este periodo literario. Además, el *Mercurio Peruano* es clave en la consolidación de una conciencia criolla diferenciada –que no desea la ruptura del vínculo con el Imperio Espa-

ñol, sino la reforma del mismo— que se legitima con la construcción y articulación imaginaria de un espacio geográfico y sociocultural propio, y *Frutos de la educación* — sostiene Enrique Carrion— es la primera formalización estética de un discurso criollo que contiene el germen de un proyecto burgués modernizador consciente de las promesas y las amenazas que debe afrontar (1982: 87). En síntesis, dentro de la crisis del régimen colonial se advierte una tradición que sienta las bases para la hegemonía cultural del proyecto criollo.

Preferimos prolongar este periodo hasta 1830 no solo por la importancia de la obra teatral de Pardo, sino porque también es una fecha significativa políticamente ya que se acaban de producir las primeras elecciones presidenciales en el Perú (diciembre de 1829) que proclamaron a Agustín Gamarra, concluyen los juicios contra los líderes de la sublevación de los indios iquichanos contra la naciente República y poco tiempo antes han finalizado los vanos intentos expansionistas hacia el norte y hacia el sur. Plantea Basadre que la asunción de la presidencia por parte de Gamarra representó «la instalación del militarismo en el comando de la vida pública» (I: 232). Además, su consigna «No más extranjeros, no más» revela la autopercepción de ser el primer presidente peruano elegido y decidido a construir una identidad en oposición a las otras repúblicas americanas. Por ello, su política exterior de mantener el statu quo en el norte y prepararse para el inevitable conflicto con Bolivia.

Se podría objetar que elegir dos hitos asociados a la producción de textos por la elite letrada olvida los otros sistemas; sin embargo, ambos manifiestan una clara preocupación e incluso incorporación de voces y formas discursivas andinas y populares. Por otro lado, es indiscutible el diálogo que existe y nutre este periodo entre la *Genealogía* de Túpac Amaru (1776) y las *Memorias del cautiverio* (1825) de Juan Bautista Túpac Amaru que expresan una perspectiva andina bajo formas discursivas cultas occidentales. Obviamente, la poesía quechua popular y la conservación y transmisión del acervo tradicional indígena prosiguió en este periodo³. También, la poesía popular anónima escrita en español y de tema político experimentará un auge asociado a los trastornos sociopolíticos en todo este periodo. Se inicia con la denominada «rebelión de los pasquines» (1780), movimiento de protesta de la población de Arequipa contra el corregidor Baltasar Semanat y el administrador de la aduana Juan Bautista Pando se expresó por medio de carteles que contenían poemas y eran colocados en las paredes de la ciudad; por su parte, las autoridades virreinales intentaban reprimirlos por medio de pasquines también versificados (Jorge Cornejo Polar, 498). Este uso popular de la poesía acompañará a todas las sublevaciones y rebeliones contra el orden virreinal y también será empleada por los propios españoles para preservar su dominio. Nótese que en algunos casos estos productos poéticos eran contruidos siguiendo las normas cultas.

Una primera dificultad para enfrentar esta etapa radica en la problemática del término *literatura* que difiere radicalmente de la moderna concepción de literatura y provoca múltiples perspectivas anacrónicas. En un erudito y bien documentado artículo,

Enrique Carrión (1987) traza el recorrido del término y sus derivados: a) en 1734 el primer *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia consideraba que literario era «lo que pertenece a las letras ciencias ó estudios», así, la literatura era una experiencia anclada en el lector y la lectura antes que en la producción de textos; b) en la segunda mitad del siglo XVIII, en Europa y en América se encuentran usos de *literatura* como característica de cierta clase de textos e íntimamente vinculada a la expresión *bellas letras*; c) aunque Unanue sigue empleando *literato* como sinónimo de «intelectual» y *literario* como lo propio de lo académico y la alta cultura, ya encontramos en el propio *Mercurio Peruano* el adjetivo de literaria a una fábula por el tema de su moraleja: *literario* alude directamente a los que producen textos; d) aunque no se emplea el término literatura para designar un discurso (normativo e historiográfico) sobre el discurso literario nacional, hay que reconocer la preocupación por este quehacer registrado en el *Diario de Lima, Mercurio Peruano y Monumentos literarios del Perú...*(1812) de Guillermo del Río. En este último, casi no hay obras de ficción, posteriormente su hijo D. Manuel publica *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador* (1822); e) el concepto de literatura estaba íntimamente asociado al de utilidad pública, pero ya empieza en la segunda década del XIX a perfilarse un significado estético del concepto y simultáneamente una preocupación por el espacio social de la producción literaria y la responsabilidad moral vinculados con la afirmación de fronteras culturales propias; f) en 1824, el propio Unanue sienta las bases para una distinción entre el discurso literario, el didáctico y el científico (237-248). Estos usos del término nos obligan a prestar atención a textos que hoy no podríamos considerar literarios, pero que en este periodo eran producidos y consumidos como tales. Adicionalmente, este proceso nos advierte de las diversas cargas semánticas que todavía conserva el término *literato* y *literatura* en otras etapas del XIX.

Antonio Cornejo Polar sostiene que la Independencia implica la formación de un nuevo público que negocia otra articulación con la literatura, exigiéndole condiciones inéditas hasta entonces (1994:13). Aunque él considera el costumbrismo como el punto de inflexión, podemos encontrar este nuevo pacto de lectura (escritor representante y portavoz de la opinión pública a la cual intenta modelar) en algunas de las páginas del *Mercurio Peruano*.

2. DISCRONISMOS Y CARACTERÍSTICAS GENERALES

Una visión lineal de la historia literaria se construye sobre áreas secuenciales, causalidades y oposiciones; por ello es imposible eludir un sustrato generativo y teleológico. En contraposición, Fernando Burgos sostiene que toda lectura de la modernidad es re-creación y donde lo radial, los trasvasamientos y desplazamientos sustituyen las linealidades, causalidades y oposiciones (Hervé Le Corre, 2001: 73-4). Retomando esta

propuesta, no hay fechas definitivas para separar dos periodos literarios determinados. No solo es posible encontrar supervivencias de una etapa anterior muchos años después de haberse iniciado una nueva etapa⁴, sino también encontrar textos que se adelantan notoriamente al paradigma hegemónico de su época⁵. Siguiendo la propuesta de Raymond Williams (1994), que explica las relaciones entre cambio social y cambio cultural, todo periodo sociocultural posee un dinamismo que se expresa en formas dominantes, residuales y emergentes. Las formas culturales dominantes están íntimamente integradas a los mecanismos sociales de dominación y son el espacio donde se despliega la reproducción cultural, lo residual es la «obra realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesibles y significativas» y lo emergente es «la obra de diversos tipos nuevos (...) accesibles como prácticas» (189-190).

Ejemplos de estos disonismos son los significativos poemas neoclásicos «El Perú» (1856) y «Constitución Política» (1859) de Felipe Pardo y Aliaga y la «Reclamación de los vulnerados derechos de los hacendados de las provincias literales del departamento de Lima» (1833) de José María de Pando. Esta última quizá la más alta pieza de la oratoria neoclásica peruana⁶ y simultáneamente un alegato político que defiende los intereses de los hacendados costeños e implícitamente un gobierno autoritario de filiación cultural española. El canto de cisne de la retórica neoclásica se prolongó por varias décadas e incluso convive residualmente con el desvaído romanticismo. Por otra parte, en varios autores –Pardo y Aliaga, Larriva, José Joaquín de Mora– encontramos textos que se adscriben al neoclasicismo dominante y otros que pueden filiarse al costumbrismo emergente.

Nuestra etapa está dominada por una línea neoclásica (Carrió La Vandra, Unanue, Pando, Olmedo, Pardo), que articula el circuito letrado culto, pero convive con manifestaciones residuales barrocas (el propio acto de la independencia tiene claras resonancias de una fiesta barroca⁷) y emergentes sensibilidades prerrománticas que en los circuitos cultos buscan una ruptura con los temas y fuentes hispánicos (Sánchez Carrión, Mora, Vidaurre) y encuentran en ciertos códigos populares una feliz conjunción (Melgar). Además, es posible identificar una línea emergente costumbrista asociada con el neoclasicismo (Pardo) y entremezclada con el prerromanticismo (Larriva). Por su parte, las formas discursivas populares encuentran en la prensa y los pasquines un espacio para formularse y difundirse directamente asociadas a las luchas políticas del periodo. Finalmente, las formas andinas de la elite culta empiezan su lenta reorganización después de la derrota política y sociocultural de 1780 (Juan Bautista Túpac Amaru, José Domingo Choquehuanca y Justo Apu Sarahuara).

En este periodo, el género privilegiado es la poesía (de tono épico antes que lírico), y sus formas frecuentes: odas, epigramas, sonetos, himnos. Entre las formas populares destacan las coplas, romances, yaravíes y letrillas. Los textos en prosa recurrentes son artículos, cartas, pasquines, alegatos, memorias, relaciones de viaje, panfletos; muchos no son ficcionales, pero eran recepcionados como literatura y seguían una

compleja retórica establecida. El teatro recupera relevancia al final del periodo estudiado, es interesante constatar como 1780 es una fecha que marca el final del barroco andino expresado fundamentalmente en el teatro quechua y 1830 es el inicio de un teatro criollo republicano. Antes que el libro, el formato privilegiado es el periódico y la revista donde se encuentran gran parte de los textos de este periodo. Aunque no existen reflexiones sistemáticas sobre la literatura en esta etapa, cabe mencionar artículos del *Mercurio Peruano* que discuten sobre las bellas letras, la oratoria y los yaravíes y las recopilaciones de Guillermo del Río y su hijo como formas embrionarias de metatextos e historias literarias.

Cada texto significativo construye sus propios precursores, sus ondas expansivas afectan el pasado y el futuro y por el juego de intertextualidades reevalúa la historia literaria. Por ello, consideramos necesario revisar someramente dos textos anteriores a nuestro periodo, pero que poseen una proyección indubitable en aquel.

2.1 El morral lingüístico y la mirada étnica de *El Lazarillo de ciegos caminantes*

Mariselle Meléndez (1999), una de las mayores especialistas en este libro, sostiene que

el autor emprendió un viaje discursivo que buscaba descubrir los problemas que caracterizaban a unos territorios que cada vez se separaban más social, política y económicamente de España (...) su viaje se convierte en una metáfora del orden que de acuerdo con él era imprescindible para controlar el espacio americano y la heterogeneidad racial, étnica y cultural que caracterizaba a sus habitantes (24).

El Lazarillo de ciegos caminantes es un texto que construye una situación comunicativa ficcional al interior de la diégesis, un travestismo étnico que no logra ocultar la visión hegemónica española caracterizada por una velada crítica a las instituciones coloniales y un profundo desdén por las comunidades subalternas. Sin embargo, el uso del lenguaje popular, afroperuanismos y voces quechuas le otorgan una densidad léxica que remite a incipientes procesos de transculturación. Esta riqueza del plano del discurso es sabotada por los estereotipos y exclusiones sociales que se legitiman en los mundos representados. El texto formaliza un recorrido geográfico (Montevideo-Buenos Aires-Lima) y simultáneamente un violento desplazamiento simbólico en la valoración de la identidad mestiza⁸ como representativa del espacio americano: el autor implícito desea y propone una utopía racial donde cada grupo étnico (españoles, indios y negros) mantiene su pureza, operación ideológica que está limitada por las ambigüedades identitarias del sujeto de la enunciación: el seudónimo Concolocorvo con claras resonancias a la cultura afroperuana, el indio Calixto Bustamente Carlos Inca y el español Alonso Carrió de La Vandra.

El propósito moral y pragmático, la diestra adjetivación, la inserción de anécdotas, el humor y las frecuentes ironías serán estrategias retomadas por muchos autores decimonónicos. El proyecto ideológico del texto que podemos asociar a la exacerbación de lo *claro* y lo *distinto* y las políticas de control y clasificación propias del reformismo borbónico, constituirá un mito de origen que va operar sobre la producción de sentido de muchos textos del XIX; por ello, el lamento por las consecuencias sociales del mestizaje indiscriminado y el violento castigo simbólico a los sujetos que promueven mezclas interétnicas aparecen en diversas narraciones. Así mismo, la deshumanización de las comunidades afroperuanas e indias en la representación constituye otra constante en gran parte de la literatura decimonónica.

2.2 Los silencios e implícitos de la *Genealogía*

El texto denominado posteriormente *Genealogía de Túpac Amaru* es una petición que presentó José Gabriel Túpac Amaru a la Real Audiencia de Lima en 1777 cuya intención pragmática era probar su filiación y ascendencia directa del último soberano del imperio de los incas y exigir los privilegios sociopolíticos⁹ que por ello le correspondía.

García Bedoya ubica este texto como bisagra entre la fase reformista del Renacimiento Inca y la fase insurreccional (1996: 212). John Beverley (1999) sostiene que el texto está inmerso en las formas discursivas del orden jurídico colonial, pero el peso excesivo concedido a la elaboración retórica del documento revelaría la intención de establecer al autor como un sujeto altamente competente en los códigos de la ciudad letrada y la construcción de una relación paritaria entre el autor del texto y los interlocutores españoles y criollos. Aunque posee elementos autobiográficos, este texto está más cercano a una versión ampliada de la *prueba de limpieza de sangre* que a una autobiografía (50).

El texto que es un alegato jurídico está dividido en dos partes. En la primera se presenta un conjunto de hechos y de instrumentos que probarían la descendencia del autor del último Inca Felipe Túpac Amaro. En la segunda intenta descalificar los instrumentos (copias de dos Reales Cédulas) presentados por la parte contraria (Diego Felipe Betancur) y sus argumentaciones que se apoyan en testigos de dudosa calidad y hechos no probados fehacientemente. Un aspecto interesante es anotar que Diego Felipe Betancur actúa por medio de un apoderado, Don José Vicente. Este último ha incluido en el expediente los textos de Garcilaso, Herrera, Calancha, y las historias de Don Martín de Arvieta y Fray Pedro de San José Betancur. Del alegato se infiere que estamos ante la validación de su argumentación con textos canónicos del sistema letrado. Por otro lado, hay que recordar que estamos ante la disputa legal de un mestizo vinculado a poderes políticos y religiosos contra un cacique indio.

En el aspecto formal encontramos un discurso regido por la claridad y la lógica. Se emplean metáforas: «por más que acumule documentos y figure edificios suntuosos,

porque éstos han de rendirse, si sus cimientos son débiles y falibles» (19), «porque de lo contrario la falsedad revienta por todos sus poros» (25), «la falsedad como se fabrica en las tinieblas del fraude, es de difícil probanza» (36), «dicha Real Cédula respira falsedad», ironías: «cerebrinas reflexiones de Don José Vicente» (43), expresiones coloquiales: «tiró la piedra y escondió la mano», y refranes: «al buen pagador no le duelen las prendas» (44).

Este es un texto en el cual encontramos dos aspectos claves para el desarrollo de los acontecimientos venideros y para nuestra incipiente historia de las mentalidades: a) la autorrepresentación del sujeto de la escritura y b) la sintética representación de la historia de la conquista y aniquilamiento de los incas, donde los silencios son elocuentes.

No solo se insiste en la calidad de descendiente directo de los Incas, sino en el honor del sujeto de la escritura, así: «no me probará que yo haya entrado una sola vez en pulpería ninguna; porque los vínculos del honor de mis mayores, que circulan en mis venas, envueltos en su propia real sangre, me enseñan bien la estimación y el aprecio que me debo dar» (45)¹⁰. Esta conciencia de pertenecer a una familia real y poseer nobleza de sangre será un capital simbólico central en la sublevación posterior. El orgullo de ser indio puro y combinar el derecho hereditario y la legitimidad popular también son claves en la autopercepción: «cuando es público y notorio, y mi misma inspección manifiesta que soy indio por todas partes; pero descendiente del Inca último, que soy actual Cacique por legítima sucesión y por general aclamación de mis pueblos» (54). Sin embargo, todavía conviven discursivamente expresiones como: «fiel vasallo de Su Majestad Católica» (53) y «descendiente de aquellos que en el gentilísimo fueron Emperadores de estos Reinos» (53). Estos enunciados se van a configurar como incompatibles en los años venideros.

El autor no se refiere directamente a los hechos de la Conquista, sino que interpone la mediación de las «Historias» (por el propio documento, podemos concluir que se refiere al conjunto de textos de Garcilaso, Herrera, Calancha y otros) y las pruebas ofrecidas por Juana Pilcahuaco en 1609. Curiosa fusión del Libro y la historia personal que nos ofrece aparentemente una escueta sucesión de hechos; sin embargo, podemos encontrar una reiteración semántica: «bisnietos y descendientes de Don Felipe Túpac Amaro, Manco Inca y Huyana Cápac, señores que fueron de estos Reinos» (15), «Don Felipe Túpac Amaro, último inca del Perú» (20), «Don Felipe Túpac Amaro, último Rey del Perú» (56), hay casi una obsesiva tendencia a reafirmar el señorío de los Incas sobre estas tierras, obviamente se pretende trasladar esos derechos (plenos en el pasado, latentes en el presente) al propio sujeto de la escritura. Casi sepultada por los datos, hay una tenue acusación contra los españoles cuando alude al último Inca: «al fin murió mozo, desgraciadamente, el año de quinientos setentaydos» (42). Hay una elisión de la escena fundacional (Atahualpa-Pizarro) y no hay condena ni lamento por la llegada de los españoles a estas tierras, silencios que obedecen a la función pragmática y al marco discursivo del texto. No olvidemos que el silencio, a diferencia del olvido, puede funcionar como modo de gestión de la identidad (Jelin, 80).

El texto estudiado revela el doble juego del cacique: buscando la legitimación jurídica de su ascendencia en el sistema occidental para poder validar su liderazgo entre las elites andinas en la posterior sublevación. Esta oscilación del lugar de la enunciación lo constituye como un sujeto competente en dos sistemas culturales y revela que las diferencias entre ambos no eran antagónicas y que las elites andinas buscaron antes de iniciar la sublevación una nueva re-articulación con el orden imperial. Si bien la concepción integrista y organicista de los Habsburgo ya había sido abandonada por la visión racionalista y burocrática de los Borbones, la *Genealogía* de Túpac Amaru todavía responde a los presupuestos que convertían al Virreinato del Perú en un reino que formaba parte de un Imperio que integraba y reconocía un lugar a las elites locales.

3 NOTAS SOBRE ALGUNOS TEXTOS DE ESTE PERIODO

En este apartado no pretendemos ofrecer una exhaustiva relación de los textos literarios de este periodo, sino comentar críticamente las singularidades y proyecciones de algunos de los más significativos. Por ello, hemos elegido textos del *Mercurio Peruano* (1791-1795), una canción afroperuana (1812), poesía de Mariano Melgar, y *Cuarenta años de cautiverio. Memorias del Inca Juan Bautista Túpac Amaru* (1822). Intentaremos establecer la reconstrucción de las condiciones socioculturales de producción textual, la identificación de la lógica interna de los sentidos y la intención pragmática del autor textual.

3.1 El *Mercurio Peruano*: la matriz o el hipertexto del periodo

El *Mercurio Peruano* (1791-1795) es el punto referencial más importante en la consolidación del sistema literario de elites del XIX. Jean Pierre Clément sostiene que el *Mercurio Peruano* (MP) es el primer periódico –en el sentido moderno de la palabra– del virreinato porque contiene autores múltiples, artículos variados, secciones regulares, informaciones prácticas y periodicidad fija y respetada. Además, fue un órgano apegado a las Luces y con colaboradores relevantes, quienes iniciaron el largo camino del Perú hacia la modernidad (1997, I: 17). Precisa Estuardo Núñez que la mencionada revista manifestó simultáneamente un gran interés por la cultura europea y una profunda inquietud peruanista; sus redactores compartían una visión universal de la cultura que se formalizó mayoritariamente en un humanismo afrancesado (1988: 65). José Antonio Rodríguez Garrido ha estudiado los significados del término *Literatura* en el MP e identifica tres sentidos restringidos a lo útil y didáctico: a) discurso regido por la moral pública y la educación que corresponde al ensayo costumbrista o a la moral social; b) discurso crítico sobre las artes plásticas o discurso científico; c) obras literarias, en las propias palabras del prospecto del MP, «la dulce Poesía, la crítica juiciosa, las Fantasías jocosas,

los Apólogos alegres, las historietas alegóricas, y todo lo que la honestidad, la Religión y el decoro público pueden permitir a la viveza y al chiste» (1993: 34). La importancia de este tercer sentido no solo está referida a su posición precursora de la concepción moderna de literatura como práctica social cuyos productos simbólicos se caracterizan por su carácter estético y su soporte discursivo verbal (García Bedoya, 2000: 21), sino que nos indica un conjunto de formas discursivas (crítica, fantasías, apólogos, historietas) que provienen de voces griegas y latinas y cuyas tres últimas son las formas embrionarias del cuento, la fábula y la tradición. Por otro lado, esta percepción de la esfera literaria limitada y subordinada por la religión y la moral privada y pública apunta a uno de los nódulos centrales del discurso literario decimonónico.

Rodríguez Garrido¹¹ establece que en el *MP*, «la poesía aparece (...) como un modelo de elocución que permite expresar con brevedad y precisión el tema en disputa (...) lo esencial es el tema de conocimiento que se pretende aclarar; el texto poético es mera ejemplificación de ello» (37). Esta subordinación del ámbito de la expresión al ámbito del contenido conduce al poema didáctico (39). Además, considera que de los textos literarios consignados en el *MP* destaca la presencia de fábulas sencillas y vulgarizadoras al estilo de Iriarte y Samaniego, un poema «La Galiada» que condena los males de la Revolución Francesa, varios poemas de tipo religioso, traducciones de Horacio, pervivencia de textos barrocos, como Caviedes (41-44).

Una presentación exhaustiva de la vocación omniabarcadora y de los disímiles estratos de la palabra *literatura*, se encuentra en el «Discurso inaugural pronunciado el 21 de abril de 1783, por un Socio de la Asamblea literaria que comenzaron a formalizar algunos jóvenes estudiosos baxo el nombre de Academia de la Juventud Limana» (*MP*, V; 163: 202-205; 164: 206-210) de Fray Tomás de Méndez y Lachica. Texto que constituye una aguda y completa visión del sujeto ilustrado, imagen que será uno de los paradigmas para gran parte de los escritores del XIX. Como en otros textos del *MP* se explicita una conciencia de interacción entre los lectores y los redactores: «las infatigables tareas de Vms. Vindican el honor obscurecido de los literatos del Pais, fomentan su cultura, propagan el buen gusto, electrizan los espíritus con el gaz de la razon, de la filosofía de la humanidad, del patriotismo» (200). Además, de la imagen atrevida que se condice con los avances científicos de la época y el tópico criollo («los felices y aventajados ingenios que este suelo produce») (201) destinado a rebatir los todavía existentes prejuicios contra las capacidades mentales de los americanos, lo interesante de esta pieza de oratoria es la construcción del sujeto ilustrado como héroe sociocultural que anuncia la centralidad de esta visión en los años venideros.

El hombre de letras consagra su vida al trabajo a favor de su comunidad, busca el comercio de los sabios, elabora ideas que benefician a todos, «su eloqüencia fixará los fundamentos sólidos de la moral (...) su discurso pues, y sus escritos, serán el medio que emplee en formar hombres de bien, fieles vasallos, buenos ciudadanos» (205). Los diversos ámbitos que debe recorrer el sujeto ilustrado pueden condensarse en los predios de

la ciencia y de la política y en las figuras del científico y del hombre de estado, la primera para servir a toda la humanidad, la segunda para servir a su comunidad. Esta concepción subyace en casi todo el XIX: en las primeras décadas, el hombre de letras irá separándose del científico y solo al final del siglo, encontraremos indicios de una independencia de la política. La Academia es el instrumento para cumplir los fines de la Patria y una de sus funciones centrales, la lucha contra «la barbarie y la ignorancia» (209). Esta confianza ciega en la escritura para forjar identidades y comunidades, no puede obviar el lado oscuro del proyecto ilustrado, la voluntad de control y disciplinamiento ejercida contra el *bárbaro* (el indio y el negro) y el *ignorante* (los sectores populares). Herencia ambivalente que será capital en las tecnologías políticas de los proyectos culturales del XIX.

Se complementa esta apología del sujeto ilustrado con las operaciones de asignarle determinado sentido al pasado histórico. En un desaliñado poema de versos pareados, Joseph Torpas de Ganarilla (VI, 176: 17-25; VII, 227: 159-166) intenta una reconstrucción –mediante semblanzas– de los catorce incas y los primeros virreyes. Sin alcanzar la riqueza conceptual de *Lima Fundada* de Pedro Peralta Barnuevo ni las eficientes estrategias retóricas del *Romance heroico* por el nacimiento de Carlos IV o *La Galiada* aparecidos también en el MP, es un texto significativo porque nos permite estudiar las contradictorias imágenes que despliega un ilustrado respecto del pasado inca. El texto desde la presentación establece una continuidad entre los incas del pasado y los criollos del presente: «mi amada Patria (...) es la ilustre progenitora de los sublimes y esclarecidos ingenios que han florecido en estos climas desde la más remota antigüedad» (17), refiriéndose a las capacidades de los incas, las califica de «originales y excelentes con su industria y sagacidad» (18). Manco Cápac aparece como un héroe cultural que se dedica a enseñar las ciencias y las artes por todas partes y que consiguió «que los Indios se ilustrasen» (19). Por otro lado, existe una clara conciencia y orgullo del la pertenencia al lugar de la enunciación: «Que consagra un *Pastor* á tu memoria, / Cantando en las orillas del Rimác» (19); por ello, en esta historia política Pachacútec no conquista a los pobladores que habitaban el espacio de la futura Lima: «No fueron los Rimanos conquistados, / sino de Pacha-cutec confederados» (23); así se destaca que solo esta provincia no sufrió cautiverio. La Conquista es presentada como una continuidad, el propio Huayna Cápac «mando en su testamento á los Peruanos, / Que abrazaran con gusto y fe sincera/ Las leyes de otra gente forastera» (25); se repiten las viejas acusaciones de Xerez contra Atahualpa (tirano y asesino de su hermano); se asigna un papel determinante a la Divina Providencia que «Con su antorcha luciente y misteriosa, / Quiso que esta Nación supersticiosa, / Conociese al Dios vivo y verdadero» (25) y sintetiza adecuadamente el proceso de colonización cuando se refiere a las armas, las letras, la religión y las leyes como pilares del nuevo orden. La visión de la Conquista es tradicional y responde a viejos patrones discursivos, pero lo novedoso es la pretendida continuidad espacial y cultural que se establece entre el pasado inca y el presente criollo, y el exacerbado orgullo limeño. Lo primero indica que parte de las imágenes de la poesía incaista

de la independencia ya circulaban entre los letrados y lo segundo remitirá al ambiguo papel desempeñado por Lima en las guerras de independencia (la importancia de Lima estaba ligada a las formas políticas coloniales; por consiguiente, la independencia fue valorada ambivalentemente por la elite criolla limeña).

En el *MP* se desarrolla un interesante debate sobre el indio y el yaraví conformado por un conjunto de textos fundamentales para comprender las conflictivas percepciones de los ilustrados sobre las formas discursivas andinas. En un «Rasgo remitido por la sociedad poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes» (III, 101: 284-291) de autor anónimo, un personaje diserta sobre la música, «contrayéndose especialmente á la de los Yaravíes que es originaria de nuestra Patria» (285). Obsérvese la aceptación de una forma discursiva andina como distintiva de lo propio y la percepción de la patria imaginada como un conjunto de rasgos culturales singulares. Más adelante, se sostiene que:

¿Quien no se sentirá conmovido al oír esta canción entonada en su ayre natural y patético? Precisamente el Yaraví influye tristeza: su origen es el mas tétrico, y su memoria la mas dolorosa: los versos que se acomodan á estas canciones son tan análogos a la composición música (sic), que difícilmente se encontrara union mas bien guardada, y esta es la excelencia mas noble de los Yaravies (285).

Párrafo revelador ya que indica la capacidad del yaraví de conmover a todos, más allá de su filiación cultural. Adicionalmente, debe destacarse la conciencia de que esta canción poética es una unidad indisociable entre música y letra, donde la primera mantiene cierto predominio. Luego de un detenido análisis de los tonos y las estructuras musicales del yaraví, y de los efectos resultantes de su poderío y natural gravedad, se incide en las composiciones poéticas y se afirma que contribuyen a crear el efecto devastador de tristeza porque se refieren a la funesta memoria del objeto amado, a la desesperación de una imaginación celosa o a las tiranías del amor:

De suerte que según es el dolor que aflige, así se le acomodan los versos. De estos unos son endechas de cinco sílabas, otras de seis y siete; y tambien se componen redondillas, quintillas, quartetas, décimas y glosas: pero lo mas maravillosos es, que el metro lo adornan de símiles muy oportunos, comparaciones propias y figuras adecuadas; se vierte varios y hermosos trozos de mitología y amenizan el pensamiento con exemplos de aves, selvas, río, montes y otros semejantes (286).

En ningún texto del sistema literario de elites del periodo anterior, podremos encontrar un elogio tan completo de una forma discursiva andina. Aunque se conserva la sorpresa que esconde el prejuicio y hay un claro intento de adscribir el yaraví a las formas discursivas occidentales, el texto es un quiebre en la formalización del *otro* indígena. Más adelante, se añade la irreductibilidad como una característica de este fenómeno cultural, es decir, la extrema singularidad del indio y del yaraví. La conclusión es obvia: el yaraví es una metonimia del indio, pero la perturbadora descripción de este último configura una estrategia que incide en la diferencia.

Su natural, su condicion, su genio y su humor, todo es propenso á lo pánico y triste: sus habitaciones son obscuras, de baxas techumbres y de fábrica melancólica: su comida parca y la mas frugal: su lecho humilde y en el suelo: hasta su vestuario es de unos colores extraños y tristes; por lo qual todo quanto el Indio, hace, dice y piensa, es acompañado de una natural seriedad que les influye su temperamento. Gustan solo de oír el lúgubre canto de las Cuculies y de otras aves agoreras y funestas, porque solo aquello tenebroso les acomoda (287).

Las isotopías semánticas (tristeza, seriedad, tenebroso) forman parte de la representación tradicional de las elites coloniales letradas del otro indígena. Lo nuevo consiste en evitar dos tópicos discursivos: a) la adscripción explícita o implícita del indio a la barbarie y b) el menosprecio de sus productos culturales. Por el contrario, el texto establece que «los Yaravíes, Cachuas y otras canciones indicas son las mas excelentes que se conocen; pues hermanando la Música y la poesía en el lleno de sus composiciones; resulta una órden y naturalidad la mas necesaria y recomendable» (288). Estamos ante un punto de quiebre en la representación, pero todavía se conserva una fisura en el discurso: elogio del yaraví e inclusión de esa forma discursiva en la experiencia cultural nacional y simultáneamente la creación de barreras simbólicas que separan al indio del resto de la comunidad. Esta avanzada percepción de las formas discursivas andinas explica plenamente la ulterior poesía de Melgar y permite establecer un fuerte vínculo entre estos ilustrados reformistas y el joven independentista más allá de las posiciones políticas.

Además, en este artículo, hay una mención al problema lingüístico cuando se sostiene que «La Música de sus Yaravíes se revista de quanto ayre tétrico y melancólico es imaginable; y que la poesía en su idioma siga el mismo órden de gravedad y grandeza» (288). Aquí tenemos una alusión directa al quechua, lengua originaria del yaraví que plantea un conjunto de interrogantes: ¿sabe quechua el autor para apreciar la «poesía en su idioma»? ¿era posible escuchar en Lima un yaraví quechua?, ¿cómo se transmitían los yaravíes entre los productores indígenas y los letrados criollos? Aunque no podremos contestar a estas preguntas, la inclusión de un «yaraví» en el artículo nos da algunas pistas. Los doce cuartetos de versos octosílabos con rima asonante crean cinco veces la forma ABCB y cuatro veces la forma ABAB. Si hacemos una ligera comparación con los yaravíes de Melgar no vamos a encontrar mayores similitudes formales, más bien como anota Aurelio Miró Quesada (1998) «en sus paralelismos y juegos bimembres tiene un reflejo de los versos barrocos de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca» (193); incluso la imagen de la «tortolilla» remite al universo cristiano español antes que al mundo andino regido por *urpi* o paloma que serán las imágenes empleadas por Melgar (183-185). Sin embargo, es indudable que el tono desesperado y las isotopías centrales del mundo representado coinciden con el tema tradicional del yaraví (lamento de amores) tal como había sido planteado en el mismo artículo.

La acerba crítica contra este artículo se manifiesta en «Carta dirigida a la Sociedad por el despacho contra el Mercurio número 100» (IV, 107:33-34). Jean Pierre Clement lo atribuye probablemente a Tomás Joseph de la Casa y Piedra, pero Aurelio Miró Quesada

sigue la identificación de André Sas quien considera que el autor es Toribio del Campo y Pando, constructor de órganos, flautista y autor de textos didácticos (2000: 194). En el texto se sostiene que el artículo en cuestión es «un embrión confuso por lo que hace á la canción, y un elogio arrebatado lleno de suposiciones generales, por lo que respecta a sus afectos» (33). Más adelante, «este canto nacional y propio del carácter del Indio, tiene unas modulaciones muy distintas á las de Europa: bien que en lo que hace á la melodía y a la armonía concurre con todos» (34). Es decir, sus estructuras musicales remiten a patrones conocidos, pero su estructura verbal no: la afirmación implícita es que el quechua posee otra estructura versal. El autor de esta carta desarrollará sus ideas en un texto titulado: «Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravies impreso en el Mercurio núm. 101» (IV, 117: 108-114; 118: 116-118).

El texto expone cuatro argumentaciones interrelacionadas: a) los Yaravies son composiciones hechas en los tiempos de calamidad. Sus letras hacen relación «á la catástrofe sucedida en el destrono del Príncipe Peruano» (112); b) el yaraví no es la única manifestación musical de los indios, sino que poseen diferentes *Cashuas* para sus festejos placenteros y también sus propios *Cascabelillo* y *Negrito* cuyas modulaciones alegres y vivas invitan a la danza; c) el yaraví publicado en el rasgo no cumple con las características formales (medida, tono, compás) que él encuentra en doce yaravies que posee; d) ni original ni inimitable, el yaraví es una canción popular como la hay en toda cultura; e) excelsa y sin par es la música de Pergolesi, no el yaraví que tiene poco mérito porque «las violentas transiciones en que estriba su ser, no permiten el ingreso á la harmonia (...) solo se encuentra en ellos una melodía que adormece el sentido sin que el entendimiento se satisfaga» (116).

Este texto cumple dos funciones pragmáticas: a) descalificar los juicios vertidos en el primer artículo, amparado en una competencia práctica, un saber musical especializado y la posesión de doce yaravies que no se difunden y b) ofrecer una visión completa y aséptica de los cantos y música indígenas. Dentro de la teoría de la pragmática, las presuposiciones son significados adicionales que están implícitos en ciertas expresiones y que cuentan para evaluar la verdad de las oraciones, en este texto destacan: los productos culturales occidentales son superiores a los indígenas, el yaraví no puede interpelar el entendimiento del oyente, el yaraví contribuye a la degeneración de la comunidad andina, y la transmisión y preservación de los yaravies en textos es altamente corruptible.

En cuanto a las formas discursivas de la plebe urbana, el *MP* también se pronuncia cuando condena de manera violenta los cantos de los afroperuanos que acompañan las procesiones. En «Idea de las congregaciones publicas de los Negros Bozales» (II, 48: 112-117; II, 49: 120-125) se describe minuciosamente la fiesta de la Infraoctava de Corpus, en su descripción de los desfiles resalta a los miembros de cada nación o casta

que van con unos instrumentos estrepitosos, los mas de un ruido desagradable. Los subditos de la comitiva que precede á los Reyes, van á porfia en revestirse de trages horribles. Algunos se disfrazan de diablos ó de emplumados: otros imitan á los osos con pieles sobrepuestas: otros representan unos monstruos con cuernos, plumas de gavilanes, garras de leones, colas de serpientes. Todos van armados con arcos, flechas, garrotes y escudos: se tiñen las caras de colorado ó azul, segun el uso de sus paises, y acompañan á la procesion con unos alaridos y ademanos tan atroces, como efectivamente atacasen al enemigo. (...) Esta decoración, que sería agradable en una mascarata de carnaval, parece indecente en una función eclesiástica, y mas en una procesion» (II: 117).

El autor expresa su rechazo a la música y al vestuario de los esclavos apelando a la configuración despectiva: «ruido desagradable» y «trajes horribles», la adjetivación denigrante es recurrente en el *sujeto esclavista*¹² a quien además se enriquece con otro elemento clave, el temor, consecuencia lógica de la incomprensión: en lo incognoscible siempre late una amenaza. Es sintomático que los vestuarios de animales siempre lo sean de animales salvajes y agresivos. Refuerza esta circunstancia la gama de armas que blanden los esclavos en estos desfiles. Es evidente que el autor no intenta siquiera escuchar los cantos que acompañaban estas procesiones, sólo percibe unos inquietantes alaridos¹³. Nótese el proceso de envilecimiento: la música de los esclavos se convierte en «ruidos horribles» y su voz en «alaridos». Más adelante propugna la extirpación de esta manifestación cultural y religiosa de los esclavos con lo cual el *sujeto esclavista* se refugia en los mecanismos de coerción de su sociedad para expulsar la intromisión del *otro* en una esfera clave de su vida social –la experiencia religiosa–. En la continuación de este artículo se alude a las fiestas que celebran en las cofradías y los bailes alrededor de paredes que «están pintadas con unos figurones que representan sus Reyes originarios, sus batallas, y sus regocijos» (121), se menciona que dichos bailes se complementan con cantos.

El *MP* es un momento decisivo en la gradual instalación de la cultura de lo escrito en nuestra sociedad: el sueño ilustrado de una comunidad de escritores y lectores que interactúan y constituyen una experiencia de incipiente modernidad. Su preocupación por el otro (andino y afroperuano) lo convierten en un texto que enfrenta los problemas de la multiculturalidad peruana. Además, funda un modelo textual hegemónico en el XIX: la revista que formaliza categorías de identidad y procesos de construcción simbólica de lo nuestro en su articulación con proyectos sociopolíticos. En ese marco se inscriben los incipientes debates sobre la mujer y su posición social¹⁴ e incluso los fascinantes artículos sobre los homosexuales limeños, donde se describe un sarao de travestidos.

Las características del *MP*: la elaboración de una imagen de la totalidad social, la vocación de totalidad del saber, el afán de convertir el discurso en acciones políticas, el carácter heroico asignado al hombre de letras, la oscilación cultural entre lo propio y lo ajeno. Estos rasgos, pese a las obvias diferencias ideológicas, perdurarán en las otras dos grandes revistas de nuestra historia: *La Revista de Lima* (1859–1863/1873) y *Amauta* (1926-1930).

3.3 Las poesías de Mariano Melgar

En su célebre «Elogio al Inca Garcilaso» (1919), José de la Riva-Agüero había declarado que Garcilaso es el padre de la literatura nacional porque anticipa los yaravíes de Melgar y las *Tradiciones* de Palma (1962: 56). Así se considera que estos dos géneros son constitutivos de la literatura nacional¹⁵ y se sienta las bases para la recuperación de la figura de Melgar por parte de Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. En esta tradición crítica, Antonio Cornejo Polar señala que los yaravíes representan las posibilidades de una genuina literatura de la Emancipación y que su imposibilidad de modificar el curso central del proceso se debe al fracaso de los proyectos de Túpac Amaru (1780) y de Pumacahua (1814) (1980, 16). Es ya un tópico señalar que los yaravíes constituyen una ruptura con el canon metropolitano, la única forma discursiva originaria de la emancipación y una revalorización de la poesía popular andina; sin embargo, como señala Aurelio Miró Quesada, Melgar es parte de un proceso mayor que revela el paso de una poesía tradicional de autor anónimo escrita en quechua y con acompañamiento musical de la quena a una poesía tradicional urbana escrita en español por un autor particular con competencia literaria y acompañado por la guitarra. Lo único que se conserva es la temática amorosa y nostálgica (195-6). Finalmente, el nuevo producto cultural mestizo conserva una relación desigual entre los dos polos que lo nutren ya que las huellas del «jaray arawi» tienden a diseminarse en la producción, distribución y consumo de los yaravíes melgarianos.

Melgar, criollo americano culto, está vinculado con los hombres ilustrados de la capital del virreinato; por lo tanto, es muy probable que haya compartido sus ambiguas percepciones respecto de las formas poéticas indígenas. No debe ser casual que tienda a feminizar a la comunidad subalterna de indios cuando se refiere al presente y exalte a los Incas del pasado. En los mundos representados en sus poemas los indios no tienen agencia, ni deseos, están inmovilizados ante el dolor y la opresión: «Oíd: cesa ya el llanto;/ levantad esos rostros abatidos,/ Esclavos oprimidos,/ Indios que con espanto/ Del cielo y de la tierra sin consuelo,/ Cautivos habéis sido en vuestro suelo» (1971:49). Más adelante, «la India llorosa», «volvió el indio a su pena». El hablante lírico construye un espacio de enunciación no-andino, por ello, puede concluir «Hermano soy del indio y del ibero» (56), pero el propio texto establece la desigualdad entre estos dos polos de hermandad al estar escrito en español y bajo formas discursivas occidentales.

En las odas melgarianas, fieles a la preceptiva neoclásica española, se encuentran poderosas imágenes: «Cayó el monstruo detestable/ Que en nuestra cerviz sentado/ Trescientos años ha hollado/ La Justicia y la razón:/ Y en su lugar se levanta/ La oliva de la victoria, /Que borraré la memoria/ De los siglos de opresión» (58). Estos versos de «Ya llegó el dulce momento» son la más clara formalización de un deseo capital en los primeros años de la naciente República: borrar de la memoria el periodo colonial. Este proyecto va a prolongarse en muchos de los autores de este periodo (Juan Bautista Túpac Amaru, Bernardo Monteagudo), quienes desean elidir la herencia colonial; sin

embargo, también habrá otros que apunten a una continuidad (Pando, Pardo). Este aspecto nos permite filiar la poesía cívica y las odas políticas de Melgar como un puente entre algunos textos del *MP* y el corpus de poesías incaistas de la emancipación del Perú. Así podemos observar que el antiguo proyecto metonímico de los criollos de constituir una representación de lo nacional atraviesa gran parte de la poesía de Melgar.

3.4 La canción de los congos en la ciudad letrada

La canción compuesta por los negros congos en honor de Baquíjano y Carrillo (1812) revela la irrupción del habla del afroperuano en un texto que pertenece al sistema literario de elites. Aunque no será analizado, cabe mencionar también al primer descendiente directo de afroperuanos escritor, José Manuel Valdés, quien escribe varias odas a los Cabildos Constitucionales de 1812, a San Martín y a Bolívar; también publica un *Salterio peruano* y una biografía de Fray Martín de Porres. Aunque todos sus textos se inscriben decididamente en las formas cultas, hay una problemática representación de la identidad afroperuana en perspectivas especulares en los dos últimos mencionados.

Retomando la canción conga, esta forma parte de la *Breve descripción de las fiestas celebradas ... con motivo de la promoción del Excmo. Señor D. D: José Baquíjano y Carrillo...al Supremo Consejo de Estado* (1812) que reúne un conjunto de textos que formalizan el orgullo criollo por el nombramiento de Baquíjano. Cabe destacar que la concepción organicista de la monarquía española exigía la participación de todas las comunidades étnicas en una celebración oficial y ello explica la presencia de este texto que incluye simbólicamente a los afroperuanos en este acontecimiento sociopolítico.

El texto alude al carácter oral en la ejecución de la performance discursiva: «los negros congos cantaron en casa de S. E., la siguiente canción» (1971:101), nótese también el carácter colectivo de la actualización del discurso. No tenemos elementos para juzgar si es una mera trascripción fonética o un texto escrito en uno de los dialectos de la lengua congoleña; sin embargo, la traducción conserva huellas de la oralidad (repetición léxica y estructuras sintácticas simples). En el texto, Baquíjano es configurado como el amo que los defendía y se le pide se despidiera de ellos. Pese a sus amos privados, ellos le renuevan su lealtad subalterna: «Tú solo nos dominas hasta las uñas y las manos» (101). La autorrepresentación del sujeto colectivo afroperuano incide en su minusvalía social (necesidad de amparo y defensa), desarraigo (solo Dios los acoge) y la imposibilidad de conceptuarse fuera de la relación amo-esclavo y de la perspectiva del *sujeto esclavista*. Se construye un sujeto colectivo que se percibe a sí mismo con la mirada del otro hegemónico.

3.5 Memoria del sobreviviente o filiaciones andinas imposibles

El texto más significativo del sistema literario de las elites andinas en este periodo está asociado a filiaciones y memorias. Es conocido como *Cuarenta años de cautiverio*¹⁶, pero el título original es *El dilatado cautiverio, bajo el gobierno español de Juan Bautista Tupamaru, 5º nieto del emperador del Perú*. Estamos ante un libro de memorias donde el autor narra un acontecimiento decisivo de su vida: la sublevación y derrota indígena en 1780 y los cuarenta años de cautiverio padecidos como consecuencia de ella.

El texto de Juan Bautista realiza tres operaciones imbricadas: a) establecer una continuidad directa entre la Conquista y la sublevación de 1780, b) presentarse como una víctima del despotismo español; según Beverley su prolongada prisión es una metonimia de la degradación del dominio colonial español (1999: 51) y c) vincular la rebelión de Túpac Amaru con las guerras de independencia. Estas operaciones asignan sentido al pasado y tienden lazos históricos entre el pasado, el presente y el futuro, tomando como punto axial la sublevación de 1780.

Establecer discursivamente una línea de continuidad semántica entre la conquista española y el conflicto militar entre Túpac Amaru y el ejército español colonial tiene como principal objetivo legitimar la sublevación y filiar a los actores de la rebelión con los Incas, nótese la evidente confluencia pragmática con la *Genealogía*. Tres ejemplos: Areche «toma la resolución de sus padres, y como ellos derramar la sangre de los indios por torrentes con igual desprecio, y ferocidad» (21-22), «nos convencimos bien costosamente de que los tiranos no tenían palabra, y que bajo de los que estábamos pertenecían a los que bajo de esta misma garantía sacrificaron a nuestros últimos Incas» (32), «el cura de Pomacanchi fue el ejecutor de esta obra y así le imprimió un carácter religioso como el padre Valverde, con la Biblia en la mano santificó el primer asalto a la vida del último Inca» (33-4).

La autorrepresentación del sujeto construye la perspectiva de un sobreviviente. Incluso se puede notar la sorpresa por haber sobrevivido y el afán de igualarse en el sufrimiento con el hermano muerto. Sus desventuras¹⁷ son narradas minuciosamente y se incide en su carácter ejemplar, los tormentos sufridos y el prolongado cautiverio son signos elocuentes del despotismo español. Cabe indicar que el hipotexto de muchas secuencias narrativas es la Biblia, específicamente el Calvario de Jesús, así Juan Bautista es sometido a vejámenes públicos en la ciudad montado en un burro, los propios indios que quiso liberar se burlan de él, una sola persona se apiada de él y lo ayuda. Posteriormente, forma parte de una caravana de hombre, niños y ancianos que arrastrando sus cadenas son conducidos desde el Cuzco a Lima, la travesía dura emblemáticos cuarenta días. Todos los prisioneros sufrieron innumerables caídas y mayores vejámenes por no poder dominar a sus potros, salvo Juan Bautista que había recibido del indio compasivo un caballo dócil. Nuevamente, como en la Conquista, el caballo derrota a los

indios, pero ahora el héroe de estas memorias logra dominar al suyo. En esta travesía nuevamente solo una persona se compadece de ellos y les brinda aguardiente. Su madre fallece después de que por «tres días había pedido agua con toda ansiedad» (38). En Lima, son reclusos por cinco meses en unos calabozos, donde continúan las prácticas de deshumanización al «tener que atestiguar, o sufrir la presencia de nuestros compañeros en todas nuestras diarias secreciones» (40). Finalmente, con grilletes y cadenas son trasladados a unos botes en el Callao, muchos caen y son golpeados, a Juan Bautista un joven lo ayuda a alcanzar el bote. Esta tercera muestra de solidaridad y compasión revela como las estructuras narrativas de estas memorias responden también a códigos ficcionales donde la figura del héroe recibe un conjunto de anónimas ayudas que le permiten cumplir su tarea.

Quizá la más ambigua de las operaciones es la vinculación del acontecimiento nodal de 1780 con las guerras, lideradas por los criollos, de independencia. Es interesante constatar como el sujeto de la enunciación establece una contraposición entre las vertiginosas mutaciones sociales de los últimos años y su supuesta inmovilidad sociotemporal. El sujeto ha estado fuera de la Historia, recluso en un espacio que le impedía superar el trauma de la derrota; por ello, su propio cuerpo y voz son sobrevivientes del exterminio y dan testimonio de ello por medio de la escritura. Sin embargo, el deseo de escribir estas memorias no surge del propio Juan Bautista, sino que es producto de un contrato que se establece entre el Secretario del Gobierno Argentino Bernardino Rivadavia quien compromete en 1822 a su gobierno a establecer una pensión mensual para Juan Bautista con la condición de que escriba de puño y letra sus memorias. El anciano de ochenta y cuatro años demuestra competencia discursiva e incluso talento narrador, como lo prueban las historias que inserta con matices propios de la picaresca para demostrar la astucia y el engaño inherentes a los españoles (la sustitución del burro y la quiebra del timón en el navío).

Cuando irrumpe el presente, el tiempo de la enunciación, surge el consuelo. Solo la «conflagración universal con que la humanidad hace temblar los tronos» (16) fue la causa de su libertad; por ello agradece a «los hombres que animan esta nueva marcha del mundo» y los exhorta para que «terminen la obra de las luces» (16); «al fin de mi triste carrera veo infalible el reinado de la razón; que el espíritu humano marcha iluminado contra los tronos; que el genio amenaza al despotismo de muerte» (27). La retórica de la Ilustración se hace presente en el texto y se intenta tender puentes con el pasado, pero prevalece la conciencia de la radical otredad de los movimientos actuales. Él ya no es un actor en el presente, sino una sombra, una huella de un pasado distinto que no tiene lugar en el tiempo presente.

Las imágenes de la Conquista y de la Colonia se inscriben en un conjunto de tópicos que conforman la consabida contrapastoral del mundo andino (catorce millones de indios muertos, esclavitud, último escalón social, explotados, víctimas del hambre y la miseria). Un asunto singular es el énfasis colocado en el fracaso del sistema judicial, el

indio no tiene acceso a procedimientos judiciales imparciales y equitativos. Quizá haya aquí una velada alusión al proceso judicial de su hermano formalizado en la *Genealogía*.

Las metáforas recuerdan a Bartolomé de las Casas: «estos tigres aguzaron sus garras y nada omitieron de feroz para hacer exquisita su presa» (20), «furor canino que los españoles han mostrado» (24), «manía de devorar a los hombre era nacional» (35), «era de carácter singularmente feroz; tenía todas las preocupaciones de su nación (era español); supersticioso, sin moral, inhumano, codicioso» (40). Por ello, se sostiene que el carácter del español tiende al crimen y al asesinato en la experiencia histórica del presente, la cual se proyecta al pasado y así configura una concepción esencialista y racista de los españoles. Esto lo podríamos entender como una mera estrategia retórica, pero la extraña explicación de la derrota de la sublevación indígena indica ya una constante conceptual antimoderna en la visión de Juan Bautista

aunque peleaban los indios con valor admirable contra sus opresores, no teniendo el arte de matar el mayor número de hombres en el menor tiempo posible, como habían heredado de sus padres la justicia, la frugalidad, la dulzura de carácter y el amor al trabajo y a sus semejantes, su virtud y sus derechos se encontraron sin defensa (...) cayeron bajo el poder y venganza de sus enemigos (19).

Estamos ante una perspectiva estática que construye identidades colectivas fijas y ancladas en un conjunto de rasgos que impiden nuevas relaciones entre ellas. La victoria de los españoles sobre los indios no es el resultado de una circunstancia histórica, sino que obedece a una lógica trascendente. No obstante, se produce la inversión de la representación fundacional: los españoles son los bárbaros y los indios representados metonímicamente por Túpac Amaru son los civilizados: «sus respuestas filosóficas y la firmeza con que las vertía en medio de los mayores tormentos, les hizo ver un alma elevada y superior a los alcances de su barbarie» (23). Incluso en esta nueva visión la barbarie se impone, es decir, se modifican los significantes, pero las relaciones de poder se mantienen inalterables.

Siguiendo las categorías difundidas por Jelin (2002), podemos afirmar que, estamos ante un caso de memoria literal que «queda encerrada en sí misma y (...) no [sirve] para guiar comportamientos futuros en otros campos de la vida, porque los recuerdos literales son inconmensurables, y está vedada la transmisión hacia otras experiencias» (59). Definitivamente, no se logra una memoria ejemplar –mediante la analogía y la generalización el recuerdo conduce al aprendizaje y el pasado guía el presente (50) – y esto impide la plena articulación de este texto con otros posteriores e incluso con la mentalidad y la sensibilidad de sus primeros lectores.

No debe olvidarse la evidente inscripción del texto en los códigos neoclásicos ya que en múltiples ocasiones se destaca la utilidad de la narración: «no creo que sea indiferente mi asunto» (16), «esta historia que aunque desgraciada, pero será útil al mundo» (69). No hay huellas de palabras o estructuras narrativas andinas, estamos ante

un texto que responde plenamente a los códigos formales occidentales. Beverley destaca el carácter preformativo de estos textos (*Genealogía* y *Memorias*), pero advierte que los sujetos autobiográficos construidos no pueden compararse con el carácter dual de la rebelión que involucró una acción colectiva de una masa indígena y sectores criollos (51).

En síntesis, tenemos una aporía: mundos representados subversivos (legitimación de la sublevación indígena, deshumanización de los españoles y una nueva relación jerárquica sociomoral entre las comunidades étnicas españoles e indias) y una forma discursiva occidental, el español como lengua hegemónica y una competencia discursiva propia de un sujeto letrado occidental. Una explicación parcial es que Juan Bautista se ciñe a las formas discursivas hegemónicas de los lectores y patrocinadores de su obra: criollos letrados; sin embargo, parece lógico concluir que él no puede dejar testimonio de su historia personal fuera de los marcos discursivos occidentales y con ello está sellando una nueva derrota de las elites andinas. Simultáneamente su voz y sus recuerdos, más allá de la veracidad histórica, obligaron a los criollos republicanos que conocieron el texto a des-olvidar la sublevación de Túpac Amaru, a escuchar al otro y así reconfigurar los límites de la alteridad. Estos destinatarios implícitos en el texto, herederos de la tradición cultural hispánica, afectan el acto de testimoniar porque la necesidad del diálogo intercultural obliga al sujeto de la enunciación a emplear códigos cristianos y narrativos propios del orden hispánico, con lo cual este sujeto también demuestra sus competencias transculturales. Juan Bautista habla desde un no-lugar, des-andinizado en sus categorías formales y des-occidentalizado en su perspectiva del tiempo histórico.

NOTAS

- 1 *La literatura peruana del siglo XIX* (1992) de Alberto Varillas Montenegro; *El abanico y la cigarrera* (1996) de Francesca Denegri; *Historia y leyenda de Mariano Melgar* (1998) de Aurelio Miro Quesada; *Imágenes de la inclusión andina* (1999) de Gonzalo Espino Relucé; *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)* (1999) de Graciela Batticuore, *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia* (1999) de Isabelle Tauszin-Castellanos; *Felipe Pardo y Aliaga. El informe* (2000), *El costumbrismo en el Perú* (2001) de Jorge Cornejo Polar y *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo* (2003) de Ismael Pinto.
- 2 Se publica en Lima en 1775 o 1776, pero lleva como lugar y fecha de impresión: Guijón, 1773. Este texto escapa a la coordenada cronológica de 1780, esto se explica por la modificación de las fechas que hay entre la primera propuesta de periodización (1990) de García-Bedoya y su segunda (2000).
- 3 Un eficiente desarrollo de esta idea puede consultarse en la parte final del artículo de Gonzalo Espino «El discurso de la literatura del siglo XIX (Una proclama de 1822)» (2002).
- 4 Las novelas predominantemente románticas de José Antonio de Lavalle y los artículos de costumbres de Abelardo Gamarra son dos ejemplos conocidos de estas supervivencias.
- 5 Las novelas neoclásicas de Olavide constituyen un empleo de una forma discursiva que será continuada solo más de cuatro décadas después.
- 6 Un análisis detenido de este texto puede leerse en mi artículo «José María de Pando y la consolidación del sujeto esclavista en el Perú del siglo XIX» (1996).

- 7 El desfile previo que incluía a la Universidad, la Iglesia, los jefes militares, los oidores y la nobleza; la repetición del acto ceremonial en diversas plazas, el dinero arrojado a la plebe para incrementar el regocijo, y «la costosa decoración de caprichosas iluminaciones, peroglíficos, inscripciones, arcos, banderas, tapicerías y otras mil invenciones» nos remiten a la estructura y a la construcción de sentidos propias de la fiesta barroca colonial (*Gaceta del Gobierno de Lima Independiente* del 1 de agosto de 1821, 23-25).
- 8 Sobre este punto debe consultarse el interesante artículo de Mariselle Meléndez: «The reevaluation of the image of the *Mestizo* in El Lazarillo de Ciegos Caminantes» (1994).
- 9 Del propio documento se desprende que dichos privilegios incluían entre otros: merced de tierras, la exención de servicios personales, colocar Cadena Real y Armas Reales en su casa y tener un asiento en los Concejos.
- 10 Recuérdese que las pulperías eran los espacios de socialización de la plebe urbana y poseían una carga semántica negativa asociadas al caos y el descontrol.
- 11 Analiza con detalle «Aventura de la Sociedad en orden al Amor» (*MP I*, 7: 52-55), «Tertulia Poética Remitida a la Sociedad» (II, 34: 312-313; II, 36: 15-16), «Razonamiento sobre el origen y caracteres de la poesía, pronunciada en la cuarta reunión de la Academia de los Poetas de Lima» (II, 52: 150-157; II, 62: 250-263).
- 12 Empleamos esta categoría para denominar los rasgos comunes en la percepción del intérprete de la esclavitud; el que no se define según quién es, sino por el lugar desde donde enuncia y cómo lo hace. El *sujeto esclavista* es un presupuesto conceptual cuya función es delimitar la mirada, la palabra y la sensibilidad del intérprete de la esclavitud. La operación conceptual predominante del *sujeto esclavista* es la oposición, creando una red epistemológica de oposiciones vinculadas (*El revés del marfil*, 98 y ss.).
- 13 Imposible no asociar esta descripción con la vieja expresión: «boda de negros», que «se aplica a cualquier función en que hai mucha bulla, confusion, grito y algazara: por semejanza á tales bodas» (*Diccionario de autoridades*, 662).
- 14 En el *MP* se intensificó la preocupación por las características sociales de la mujer y se multiplicaron las representaciones de la condición femenina y de las relaciones familiares y domésticas. Todo ello era parte de una tecnología social que criticaba acremente el presente y proponía una nueva función y un nuevo lugar para la mujer. La nueva concepción masculina incidía en dos aspectos: la instauración de la mujer como sujeto de conocimiento y la reclusión de la mujer en el ámbito privado. Ya en pleno siglo XIX, el segundo aspecto terminará atentando contra el primero. Sobre este punto, puede consultarse el artículo de Claudia Rosas «Jaque a la dama. La imagen de la mujer en la prensa limeña de fines del siglo XVIII» (1999) y mi artículo «La intimidad destapada: la representación de la mujer en el *Mercurio Peruano* (1791-1795)» (2001).
- 15 Aunque en su tesis *Carácter de la Literatura del Perú independiente* (1905), Riva-Agüero negó la autonomía de una literatura nacional, se puede utilizar los propios juicios y razonamientos de Riva-Agüero para rebatir esa tesis. El punto de inflexión y la síntesis de su visión sobre la literatura peruana está en «Elogio del Inca Garcilaso» (1916). Ninguno de sus textos posteriores alcanza la importancia de los trabajos de 1905 y 1916.
- 16 Título que le asigna Francisco A. Loayza como él mismo explica en el prólogo a su edición (1945: 13).
- 17 La travesía siguió esta secuencia Surimana – Cuzco –Lima– Río de Janeiro–Cádiz– Ceuta (ciudad del Imperio español en el norte de África).

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

Anónimo. «Idea de las congregaciones públicas de los Negros Bozales». 1791. *Mercurio Peruano*, 1964, II: 112-117, 120-125.

——— «Rasgo remitido por la sociedad poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravies» *Mercurio Peruano* III: 284-291, 1964.

Breve descripción de las fiestas celebradas ... con motivo de la promoción del Excmo. Señor D. D. José Baquijano y Carrillo...al Supremo Consejo de Estado. Lima: 1812.

Carrió De La Vandra, Alonso (Concolocorvo). *El lazarillo de los ciegos caminantes.* 1775-6? Edición de Emilio Carrilla. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

GACETA DEL GOBIERNO DE LIMA INDEPENDIENTE (JULIO 1821-DICIEMBRE 1822). La Plata: Universidad nacional de la Plata, 1950.

Melgar, Mariano. *Poesías completas.* Lima: Academia Peruana de la Lengua. Clásicos Peruanos 1, 1965.

Mendez y La Chica, Fray Tomás. «Discurso inaugural pronunciado el 21 de abril de 1783, por un Socio de la Asamblea literaria que comenzaron a formalizar algunos jóvenes estudiosos baxo el nombre de Academia de la Juventud Limana». *Mercurio Peruano* V, (1964): 202-205; 206-210.

Mercurio Peruano. Edición facsimilar. 12 volúmenes. 1791-1794. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1964.

Miró Quesada Sosa, Aurelio (Recopilador). *La poesía de la emancipación.* Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo XXIV. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.

Olavide, Pablo de. *Obras Selectas.* Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987.

Pardo y Aliaga, Felipe. *Poesías y Escritos en Prosa.* París: Imprenta de los Caminos de Hierro, 1869.

——— *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga.* (Introducción, edición y notas de Luis Monguió). California: University of California Press, 1973.

T.J.C. y P. «Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravies impreso en el Mercurio núm. 101». 1792 *Mercurio Peruano*, (1964) IV: 108-114; 116-118.

Torpas De Ganarilla, Joseph. «Introducción a la Historia de los incas del Perú». 1792. *Mercurio Peruano*, (1964) VI: 176: 17-25.

——— «Sucesión Cronológica de los señores Gobernadores, presidentes, Virreyes y capitanes Generales, después de los Incas del Perú, por nombramiento de nuestros Católicos Reyes de España, desde el emperador Carlos V. en cuyo tiempo se conquistó la América meridional, hasta el presente en que felizmente Reyna Nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos IV, escrita por el autor del *Mercurio* 176». 1793. *Mercurio Peruano*, VII (1964): 227: 159-166.

Túpac Amaru, José Gabriel. *Genealogía de Túpac Amaru.* 1777. Lima: Editorial Domingo Miranda, 1946.

Túpac Amaru, Juan Bautista. *Cuarenta años de cautiverio. Memorias del Inka Juan Bautista Túpac Amaru.* 1825. Lima: Editorial Domingo Miranda, 1946.

Fuentes Secundarias

Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú.* 7a. edición. 11 volúmenes. Lima: Editorial Universitaria, 1983.

Beverley, John. «¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades». *Revista Casa de las Américas* 190 (1993): 13-24.

———. *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural theory.* Duke: Duke University Press, Durham and London, 1999.

Bonilla, Heraclio. *Metáfora y realidad de la independencia en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2001.

Carrión Ordóñez, Enrique. «Frutos de la educación, ¿o de la política?». *Revista de la Universidad Católica* 11-12 (1982): 71-90.

———. «De lo literario en el ocaso colonial». *Homenaje a Aurelio Miró Quesada.* Lima: P.L. Villanueva, 1987, I: 237-248.

Clément, Jean Pierre. «Índices del Mercurio peruano 1790-1795». *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional. Instituto Nacional de Cultura* 26-27 (1979): 5-234.

———. *El Mercurio Peruano, 1790-1795.* Frankfurt an Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997.

Cornejo Polar, Antonio. «La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)» *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina.* Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui (Compiladores). Caracas: Monte Ávila-Editores Latinoamericana, 1994, 11-23.

Cornejo Polar, Jorge. «Las Letras». *Historia General del Perú.* José Antonio Del Busto (Editor) Lima: BRASA, 1993, V: 415-520.

Espino Relucé, Gonzalo. «El discurso de la literatura del siglo XIX (Una proclama de 1822)». *Ciudad Letrada* 17 (2002): 2-5.

García-Bedoya M., Carlos. *Para una periodización de la Literatura peruana.* Lima: Latinoamericana Editores, 1990.

———. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780).* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

———. «El discurso andino en el Perú colonial: los textos del Renacimiento Inca». *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar.* José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar (Coordinadores). Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, 197-216.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo XXI, 2002.

Le Corre Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas.* Madrid: Gredos, 2001.

Meléndez, Mariselle. «The reevaluation of the image of the *Mestizo* in *El Lazarillo de Ciegos Caminantes*» *Hispanic Studies* 22 (1994): 171-184.

———. *Raza, Género e hibridez en El Lazarillo de ciegos caminantes.* Valencia: Department of Romance Languages. The University of North Carolina, 1999.

Miró Quesada Sosa, Aurelio. *Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

Riva-Agüero, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. 1905. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1962.

——— *Del Inca Garcilaso a Eguen*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1962.

Rosas Lauro, Claudia. «Jaque a la dama. La imagen de la mujer en la prensa limeña de fines del siglo XVIII». *Mujeres y Género en la Historia del Perú*. Margarita Zegarra (Editora). Lima: Centro de documentación sobre la mujer, 1999, 143-171.

Velázquez Castro, Marcel. «José María de Pando y la consolidación del sujeto esclavista». *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 23, (1996): 303-325.

——— «La intimidad destapada: la representación de la mujer en el *Mercurio Peruano* (1791-1795)». *Mujer, Cultura y Sociedad en América Latina vol. III*. Luis Bravo Jáuregui y Gregorio Zambrano (Editores). Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001, 181-198.

——— *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal, 2002.

Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. 1981. Barcelona: Paidós, 1994.





PELOS Y SEÑALES EN *LOS AMIGOS DE ELÉNA* DE FERNANDO CASÓS

 Dorian Espezúa Salmón

ENTRADA

Los amigos de Eléna (1874), novela de corte testimonial, nos brinda una valiosa información contextual para leer, entre líneas, la realidad nacional plasmada en la literatura. En general, la novela del siglo XIX presenta una visión del Perú desde el ámbito urbano con los ojos de la cultura criolla y costeña apegada a lo occidental. Por lo tanto, es una visión fraccionada que, sin embargo, refleja la sociedad de la naciente República por ejemplo en sus aspectos ciudadano, político, costumbrista, histórico y social. En esa línea, los intelectuales y novelistas del siglo XIX construyeron y consolidaron un imaginario nacional con y por la letra que muestra una sociedad centralizada llena de todas las taras sociales que hasta ahora aquejan a los peruanos. Obviamente, el mundo de la novela, como el mundo de lo real, excluye de la (re)presentación a las culturas minoritarias y periféricas apenas aludidas. Así, se nos muestra una nación sin historia común pero con muchas culturas con desarrollos diversos, una nación (re)presentada desde el monolingüismo castellano, el racismo criollo, el machismo aplastante y la cultura oligárquica. Cuando se comparan los problemas del Perú del siglo XIX con los del XX y ahora del XXI uno no deja de sorprenderse porque, salvando las distancias temporales que trajo la modernización, básicamente son los mismos.

Lo que planteo es una lectura que reconstruya el contexto de producción de la novela, entendido como el universo cultural y social que condiciona su construcción textual, para lo cual considero fundamental el concepto de *cronotopo* planteado por Mijail Bajtin que se refiere al carácter indisoluble de las coordenadas de espacio y tiempo interdependientes entre sí que permiten la contextualización del texto. En ese sentido, el cronotopo presupone que el nivel de la significación textual está más íntima-

mente ligado al campo de referencia contextual externo que al campo de referencia textual interno. Por eso mi interés por vincular el estudio de la novela con otras disciplinas que aportan en el esclarecimiento de la misma.

Para cumplir con los objetivos propuestos en este artículo, no podemos evitar y mucho menos descartar el conocimiento de los datos biográficos de Fernando Casós (1828-1881). Remito al lector a la bibliografía de este artículo para no repetir los interesantes datos de la vida del autor que nos proporcionan las coordenadas referenciales básicas para interpretar la novela. Sólo diré que Casós empieza su carrera literaria en Francia, donde fija su residencia de exilado y desde donde recompone muchas historias y cuadros del Perú. Editó en París *Los amigos de Eléna. Romances históricos del Perú, 1848 a 1873* (1874). El mismo año publica *¡Los hombres de bien! Romance contemporáneo del Perú* (1874) una novela que tuvo como marco cronológico los años de 1867 a 1868. Esta novela la editó con el seudónimo de «Segundo Pruvonena» (anagrama que significa «Un Peruano» y que perteneció a José de la Riva Agüero) y, según Mario Castro Arenas (1965: 72-83), era la primera parte de un ciclo novelístico denominado *El Becerro de Oro*. Casós anunció que estaba en prensa *El Olimpo*, que abarcaría los años de 1868 a 1872; y a continuación debía seguir *Los Coroneles* o *Los seis coroneles* acerca del período de 1872 a 1874. Asimismo, se esperaba una segunda parte de *Los amigos de Eléna*. Ninguno de estos anuncios llegó a concretarse. La vasta actividad intelectual de Casós, lo llevó a publicar otras obras, tales como: *Para la historia del Perú* (1854). En este libro justifica la Revolución de Castilla contra Echenique. *El consulado de Londres en el incidente relativo a la salida de los blindados españoles del territorio británico* (1868), *Defensa* (1872), *La revolución de julio de 1872* (1876) y la traducción del francés: *Filosofía del profesor E. Barbe* (1877). Además escribió diversos artículos periodísticos de combate político.

EL CONTEXTO DEL TEXTO

La novela está enmarcada dentro del contexto del romanticismo peruano, difícil de definir por ser más un modo de sentir fingido o una pose intelectual que un sistema coherente. Tomando como referencia la cronología literaria europea y también la de algunos países hispanoamericanos, el romanticismo peruano aparece como un fenómeno crepuscular con clara influencia del romanticismo francés. Los románticos peruanos intentaron introducir la realidad peruana en la literatura, buscando en el pasado rasgos supervivientes que exaltar pero, paradójicamente, convirtieron la literatura en un cántico al progreso y la libertad que no teníamos ni sentíamos, un canto a la concepción humana del amor, a la nueva sensibilidad no sentida que prefiere las emociones a la razón. Para Luis Alberto Sánchez (1981: 753) el romanticismo peruano no significó sólo una moda, sino una nueva sensibilidad ante la vida individual y colectiva que se funda en la búsqueda de nuestras propias esencias y en la constitución de un nuevo orden contra el

caos instituido. En esa línea, lo más interesante del romanticismo peruano está directamente vinculado con el rescate del pasado que, por ejemplo, se manifiesta en las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma y en las novelas de corte testimonial e histórico.

Fernando Casós, de tendencia liberal a ultranza, vive intensa y apasionadamente los momentos históricos de su tiempo presentados en sus novelas. Le preocupa la vida nacional y la opresión del pueblo; defiende la libertad, la igualdad, la dignidad humana, la justicia y el progreso. A los 45 años y después de una apasionada vida política definida por su radical liberalismo inicia su breve carrera literaria cuando publica una novela de corte testimonial. *Los amigos de Eléna* (en adelante LAE) es propiamente una novela política de ataque y defensa que, aunque enmarcada en el periodo romántico, lo trasciende para invadir los dominios del costumbrismo, el tradicionalismo y el realismo como el mismo Casós advierte en el prólogo: «Lo que yo hago es una revolución literaria en la novela o romance contemporáneo que necesita cierto coraje para poner con todos sus pelos y señales, sus defectos y virtudes, nuestros hombres, nuestros hechos, nuestras instituciones y nuestras cosas» (I: VIII). Además suscribe que su intención es didáctico-moralizadora en el contexto de una sociedad insensible e insensata deslumbrada por la efímera opulencia del «maldito guano». Percy Cayo (1996: 107-116) cree que Casós también quiere salvar la honra de gente honesta que no se manchó con la corrupción: «No se incomoden los que se encuentren personalmente citados, con su nombre de pila y apelativo de familia; el que así esté, es señal de que puede alzar muy alta la frente delante de la futura corte e hijos de «Mercurio»» (I: XI). No se puede negar que hay en Casós un espíritu y una actitud de denuncia, y que muchas verdades afloran a través de su discurso novelado. Animado por la pasión más violenta pone de manifiesto -en LAE- los vicios de una sociedad que conocía al dedillo por experiencia propia. Antonio Cornejo Polar (1980: 39) dice que el lenguaje de Casós expresa siempre una estremecida indignación de modo tal que: «El resultado es un abigarrado e intenso testimonio personal (...) en un relato en cuyo tono prevalecen la caricatura, el sarcasmo y el vilipendio. Esta desbocada emotividad es una de las notas que permite asociar las novelas de Casós al movimiento romántico». La intención de desenmascarar a una clase política incapaz de gobernar y, al mismo tiempo, de liberarse de la responsabilidad de su decir lo lleva a desarrollar un nuevo género novelesco de militancia política, donde se expresa una realidad disfrazada de ficción, con el que desmitifica a la sociedad aristocrática de la época y a su clase dirigente.

La revolución emancipadora, la figura de Bolívar, la anarquía de los primeros años republicanos constituyeron un contexto apropiado y estimulante para el florecimiento romántico en nuestro país. Por eso es que es necesario e importante conocer las tensiones claves de la época que no se agotan en el debate entre liberales y conservadores, ni mucho menos en los cambios de posición político-ideológica de Castilla, considerado un eficaz y pragmático gobernante, y de los regímenes que le sucedieron. En 1849 Castilla inicia el proceso de «Consolidación de la deuda interna» mediante el cual se traslada a la cúpula del sector privado una cuantiosa masa de capital, primero en

términos formalmente legales y poco después, durante el gobierno de Echenique, a través de procedimientos abiertamente fraudulentos. El sobre-enriquecimiento de la clase alta permite que, al comenzar la década de 1860, los capitalistas nacionales puedan contratar con el gobierno la explotación del entonces cotizadísimo guano de isla y fortalecer así, espectacularmente, su posición económica y sus privilegios de clase. Hasta 1869, en que Dreyfus margina a los consignatarios nacionales, éstos habían obtenido ganancias fabulosas que, sin embargo, por incompetencia del Estado y por ceguera de los propios capitalistas, incapaces de fundar una burguesía moderna, no modificaron la estructura tradicional de la sociedad y economía peruanas. Por el contrario, la burguesía peruana se extranjerizó e insensibilizó hasta tal punto que el nacionalismo y la formación de la nación sólo fueron un saludo a la bandera. Bajo el imperio de Dreyfus el país vivió un corto período de bonanza, graficado en la construcción de los ferrocarriles, que terminará pronto en una catástrofe moral y financiera. La mala utilización de los recursos guaneros culminó con el desastre de la guerra de 1879.

En el prólogo de LAE, Casós dice: «Escribo la novela contemporánea porque estoy convencido que el maldito guano ha hecho nuestra sociedad tan insensible, que para nada ha de servir, sobre la generación presente, la crítica del pasado» (I: VIII). La sociedad peruana de entonces presenta una significativa paradoja. Si por una parte la riqueza movilizadora por la explotación del guano genera una superficie de prosperidad que se evidencia en el lujoso tren de vida de la clase alta y en sus afanes de modernización exterior; por otra parte, contradictoriamente, la base socio-económica del Perú permanece inmóvil y ligada a sus formas arcaicas de producción.

Las peculiaridades de nuestro romanticismo se explican, en buena parte, a la luz de estos hechos. Una muestra de esta opulencia se manifiesta en lo que podríamos denominar el «discurso de la abundancia» (II: 80-81) en el contexto de la prosperidad falaz del guano que permite un período fugaz de bonanza económica que la república aristocrática no supo aprovechar. De indudable valor anecdótico y tal vez el tópico más resaltado en la novela es la descripción de la celebración del vigésimo cuarto aniversario de la Batalla de Ayacucho el 9 de diciembre de 1848. El Presidente Ramón Castilla celebró dicho aniversario adelantando sueldos y realizando una fiesta fastuosa en el Palacio de Gobierno a la cual asistieron personalidades de la alta sociedad y hombres públicos nombrados en la novela con anagramas. Dicha festividad produjo un fuerte egreso fiscal que está directamente relacionado con el derroche de las arcas fiscales que llamaré aquí «discurso del despilfarro» (II: 134-136) y que, en la novela, se muestran a través de los anuncios que aparecen en «El Comercio», «El Correo Peruano» y hasta el «Zurriago». En este discurso no hay un ápice de previsión del futuro, ni una conciencia nacional. La oligarquía peruana vive en una especie de atmósfera encandilante que les hace dar la espalda a la realidad. Además, hay que subrayar que la imagen de nación que se presenta en esta novela es la que concierne a la franja costera ya que, con excepción de Cajamarca, no hay ninguna referencia al «Perú profundo».

Fernando Casós evoca crudamente estos acontecimientos, habiendo sido observador y actor de los sucesos mencionados. Además, revela en su novela las malandanzas políticas, los engaños y dolorosas vicisitudes que le tocó vivir. El discurso de Casós pretende evidenciar y mostrar hechos reales *con todos sus pelos y señales*. Al respecto, Jorge Basadre refiriéndose a Casós dice que: «Por primera vez en la vida republicana encarnó el intelectual dispuesto, sin consideración alguna, a convertir su pluma en un arma mortífera» (VII: 201)¹. A Casós no le importaba herir la susceptibilidad de algunas personalidades, que representaban a la nación y las atacaba directamente. Al igual que en toda la novela del XIX, en LAE hay alegorías que representan a la nación o a la parte de nación que se describe, estas podrían ser la familia, la iglesia, la ciudad y las instituciones militares o civiles.

LA NOVELA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

En los últimos años se ha valorado más una novela por las técnicas narrativas y la experimentación formal que por su valor testimonial. Si es que dividimos la novela en historia y discurso nos daremos cuenta rápidamente de que lo más interesante en LAE y, en general, en casi todas las novelas del siglo XIX, es justamente su valor testimonial e histórico que corresponde al plano temático o de contenido. En lo que sigue trataré de mostrar algunos aspectos temáticos que muestran un cuadro del Perú del siglo XIX y algunos procedimientos discursivos interesantes.

El argumento romántico de la novela es más o menos trivial: una «dulce y pura» historia de amor que supera los obstáculos de la vida para, al fin, concretarse en un final feliz. Sin embargo, utilizando ese argumento como pretexto, se nos brinda incrustada una valiosa información contextual política, histórica, costumbrista y autobiográfica que nos obliga a subordinar la historia de amor a los tópicos antes mencionados. Así por ejemplo, para José de la Riva-Agüero (1962: 210-212) el fin artístico, la ficción y el trabajo con el lenguaje quedan oscurecidos por completo por la intención política y crítica de modo tal que nos encontramos frente a una zona de indeterminación donde no es posible distinguir la ficción de la realidad. En efecto, LAE enfoca los sucesos políticos ocurridos durante el primer gobierno del general Ramón Castilla y es sobre ese fondo que gira la actividad económica, social y cultural del Perú, tal como lo vivió y percibió Fernando Casós. El universo novelado en LAE está gobernado, en primer lugar, por la protesta contra el acontecer político y contra los hombres que lo encarnaron. Sin embargo, creo que la novela no deja de tener méritos literarios como veremos más adelante.

Es interesante la referencia a los círculos políticos y sociales cuando se presenta a los hombres públicos de la época mediante mal encubiertos anagramas para exhibirlos de la peor forma. Casós utilizó adjetivos tan gordos que llegó a levantar las iras de los atacados. Por otra parte, es importante tener en claro que Casós, al escribir su novela, se

hallaba sumamente exaltado, cansado y seguramente se sentía frustrado y avergonzado, por su exilio, debido a la participación que tuvo en el fatídico episodio de julio de 1872. Esto se puede deducir de su comentario a: «el diabólico 22 de julio de 1872, que el cielo sepulte en los abismos del tiempo, vino a perturbar, no sólo mi propósito, sino por completo mi género de vida, y echar al diablo mi estudio y mis papeles» (I: VII). Quizás por esta razón presenta a sus personajes con algunas exageraciones.

Por su condición de mulato, el racismo es un componente fundamental en la configuración del pensamiento de Casós y de su universo novelado. La sociedad peruana descrita por él en sus novelas no puede ser comprendida sino la consideramos una sociedad dividida en casi todos los órdenes de la vida. La novela empieza teniendo como ambiente la sociedad trujillana, allí Alejandro Asecaux (Fernando Casós) nace, crece y se convierte en un muchacho rubio y bello, perteneciente a una familia prestigiosa, con un talento prodigioso y afortunado, con un amor purísimo y un amigo leal (Aristides Casafranca) con quien lee, entre otros, a Cicerón y Tácito de manera que va adquiriendo concepciones liberales. Es interesante notar cómo Fernando Casós, desdoblado y convertido en Alejandro Asecaux, se presenta a sí mismo como un joven idealizado, físicamente «rubio y hermoso», espiritualmente talentoso y bondadoso, cuando en realidad era un hombre de vida tempestuosa y discutible conocido como el «zambo Casós». Tal vez sea necesario explicar aquí la génesis y el desarrollo del discurso racista manifestado en la novela.

Durante el primer gobierno de Castilla (1845-1851) apareció un grupo de jóvenes políticos influenciados por la tendencia liberal que entonces triunfaba en Europa. Los líderes de esta agrupación liberal eran los hermanos José y Pedro Gálvez. La figura prominente de los conservadores fue el religioso don Bartolomé Herrera que era Director del Convictorio de San Carlos, entonces el centro de estudios superiores más importante de la República. Los hermanos Gálvez habían sido discípulos de Herrera en San Carlos, pero al abrazar la ideología liberal bajo la influencia europea, se trasladan al Colegio Nuestra Señora de Guadalupe donde, posteriormente, se dedicarán a la enseñanza y dirección. Estos dos centros de enseñanza dieron lugar a interesantes debates en nuestra historia republicana. Elegidos diputados los tres, llevaron a la tribuna parlamentaria las luchas ideológicas. Fernando Casós abraza esta tendencia liberal y se proclama discípulo de José Gálvez.

Desde el parlamento, Casós pronunció discursos que incitaron a defender la libertad de imprenta, la libertad de religión y la libertad de los esclavos. Posteriormente Casós fue influenciado por la actitud antiesclavista del doctor Alfonso González Pinillos, catedrático de Derecho del seminario de Trujillo, maestro del novelista en las materias de Derecho Natural y de Gentes. Como el mismo Casós evoca en su novela, González Pinillos no se limitó a predicar el derecho de los esclavos a la libertad, sino que fue uno de los primeros hacendados en firmar la escritura de manumisión. Un ejemplo de ello es el diálogo entre Aristides Casafranca y González Pinillos que se presenta en la novela (I:

326-327). Antes del episodio anterior se presenta una escena que muestra el racismo frente al negro, pero que a su vez lo humaniza, le devuelve a su condición de hombre inteligente sacándolo del atraso y la esclavitud. En esta escena el negro es educado, distinguido, inteligente, lo que configura un «discurso redentor» (I: 324-325) conectado con las ideas liberales de independencia de la raza negra en contra de la esclavitud.

Por los acontecimientos descritos en la novela que convirtieron a Trujillo en el centro de sangrientas convulsiones debido a la sublevación antiesclavista de los negros (La revolución surgida en Trujillo, cuya finalidad era la de liberar de la esclavitud a los negros, que vivían hambrientos, desnudos y llagados a fuerza de látigos, que fracasó por no contar con el apoyo de las clases políticas y por la mentalidad conservadora de la época), LAE es una de las pocas novelas peruanas que tratan el problema del negro y el de su representación. El tema del sujeto subalterno, representado por Norberto, un negro ex esclavo, ha sido muy bien trabajado por Marcel Velázquez Castro (2001: 94-111) quien hace un análisis pormenorizado del esclavo rebelde y el negro cantor en LAE.

Otro de los temas bien planteados y develados por la novela es el del centralismo. La visión y descripción de Lima, luego del viaje de Alejandro, Arístides y Elena donde los primeros deben continuar sus estudios de jurisprudencia, es desconsoladora y horrible. Este tópico ha sido descrito y explicado por Isabelle Tauzin-Castellanos (2001b: 87-99) que demuestra que Casós presenta una ciudad caótica, corrupta, inmoral, ociosa, caracterizada por el desgobierno, la injusticia, el comercio y la prostitución, que contrasta con la visión costumbrista de una Lima pudorosa, ordenada, cucufata y religiosa. En efecto, la novela está organizada de tal manera que se transita de la marginalidad o de la periferia al centro de la nación en un proceso muy interesante que se hace evidente en Arístides Casafranca que proviene de Cajamarca, se traslada a Trujillo y termina en Lima: «Los estudiantes de las capitales son siempre los mismos, en todas partes y en todas épocas, para los que vienen de la Provincia: burlones, satíricos, picantes, los mortifican por placer y los convierten en objeto de escarnio de los demas» (I: 29). Pero la obtención de un lugar en el centro requiere de esfuerzo y sacrificio, de tal manera que se tiene que abandonar las tradiciones y la vida pueblerina para sumergirse en la vorágine de Lima. Básicamente los móviles que dan origen a este paulatino «desborde popular» son los mismos en ese entonces y ahora por cuanto los peruanos provincianos invaden las ciudades en busca de oportunidades que les permitan salir del olvido, el atraso y la marginación a la que les condena el centralismo. Es evidente que la novela anuncia la idea de progreso con un afán profético. Alejandro tiene que estudiar y progresar para ascender en la escala social y conseguir a Eléna y defender sus ideales. La profesión es una meta y el amor es otra; y ambos constituyen móviles pasionales en el desarrollo de la novela: «Alejandro, tienes un año para salvar á Eléna y la salvarás; pero es preciso que en este año hagas tu viaje con provecho y termines tu carrera, entonces Eléna será tu esposa, quiera o nó su padre y su hermana.» (I: 68). De este modo hay una alusión directa a la educación como vehículo de ascenso social, que termina cuando Alejandro

y Aristides se gradúan como Bachilleres en Derecho por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Me referiré ahora al plano discursivo y a los procedimientos narrativos o herramientas con que cuenta el autor para narrar su novela. Lo que me interesa es ver la focalización, el punto de vista, el manejo del código lingüístico, a través de una serie de recursos estilísticos que utiliza el autor para narrar la historia de forma literaria.

Uno de los puntos interesantes en esta novela, es el de la selección del vocabulario. Al respecto, y grosso modo, diremos que el autor se maneja con un código estándar, salvo en algunas palabras y frases en latín y francés que viniendo de boca de los mismos personajes no disuenan con el manejo de la lengua. Así tenemos en latín: «repercutiendi vim habens» (I: 14), «gratias agamus domino Deo nostro. Deo gratias» (I: 106), «stabat mater dolorosa, juxta crucem lacrimosa» (I: 107), «quia pater meus et mater mea de reliquerunt me, condedavo» (II: 158), «si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi» (II: 276). En francés: « Messieurs, je regrette beaucoup de n' être, arrivé que trop tard de côté -repuso Monsieur Ratty-». (II: 37), « Une omelette, còtelettes á la grille, quelque chose, indicó monsieur Ratty » (II: 42), «-Combien, Barrés, dijo Mahós en francés. -Un pour cent, contestó éste. -Un et demi, será t' il mieux, tu comprends, n' est-ce pas ? - Comme tu voudras, respondió éste ». (II: 300). La intromisión de latinismos y extranjerismos cumple una doble función. Por un lado, muestra la competencia cultural y lingüística del autor-narrador con el objetivo de ser «considerado» culto y, por otra parte y por eso mismo, muestra una sociedad aristocrática más apegada a lo europeo que da las espaldas a las tradiciones y lenguas locales para las cuales reserva lugares subordinados.

En otro nivel es interesante el empleo riguroso que hace Casós de los «anagramas» como elementos que le permiten trastocar las letras de los nombres para originar así otros distintos sin renunciar a la elaboración de una novela de denuncia. Los objetivos son, por un lado, distanciarse de la referencia directa de modo tal que pueda salvar su responsabilidad escondiéndose dentro de las licencias de la ficción y, por otro lado, permitir que los lectores (contemporáneos a su época o investigadores de la historia) identifiquen a las personas históricas presentadas como personajes de una novela. Por ejemplo, utiliza este procedimiento para ocultar su verdadero nombre en la novela donde el personaje principal es Alejandro Asecaux (Asecaux es un anagrama de Caseaux, o sea, Casós). El personaje usa un anagrama afrancesado que le sirve para camuflar su propio discurso a través de un proceso de desdoblamiento que crea una ilusión referencial. Del mismo modo, altera el nombre de los personajes políticos de su tiempo, que aparecen en su obra mediante anagramas fáciles de descubrir más aún si son completados con una frase-comentario que los califica. De este modo es fácil identificar a Rocales por Lecaros, Tabal por Balta, Torriones por Torrico, Campo por Prado, Gimégs por Meiggs, Cheposa por Pacheco, Saona por Seoane, Perkin por Quimper, Rigoyani por Irigoyen, Vancoví por Vivanco, Perrosé por Diez Canseco, Juan M. Lopar por Juan Manuel Polar,

Domingo Mioga por Domingo Gamio, Mahoz por Osma Diez. Todo este universo lexical, no modifica en nada la línea melódica del discurso, tampoco trastorna la función que el autor-narrador cumple en la obra, ni modifica el manejo de los procedimientos de composición, como veremos inmediatamente después.

¿En qué medida Casós es responsable de su discurso novelado?, ¿no sería más fácil sostener que Casós construye un narrador que es, en realidad, el que cuenta y opina en la novela?, ¿acaso la novela no constituye una diégesis independiente del mundo social que representa? Al respecto diré que el mundo (re)presentado en la novela se puede verificar y confrontar con un mundo empírico y real en algunos aspectos a pesar de la consideración de la novela como un discurso ficcional. La posibilidad o no de confrontar el mundo novelado con el mundo referencial empírico constituye un problema de orden teórico todavía no resuelto. Por ahora, mi problema fundamental es evidenciar o no, si el autor-narrador se encuentra fuera de la obra o/y dentro de ella. En ese sentido, su ubicación genera variables para la exposición del relato que dependen de la persona gramatical que el autor emplea.

Casós se sitúa justamente como si todo lo observara desde un mirador. Él siempre está en primera fila, tanto que luego, en cualquier momento se introducirá en el lenguaje de cualquiera de sus personajes para aparecer como testigo o se presentará como personaje principal, refiriéndose a sí mismo en tercera persona. Por otra parte, Casós aparece en algunos pasajes como narrador omnisciente, puesto que suele proyectarse o adelantarse al futuro. Para ejemplificar esta afirmación desarrollaré la función que cumple el autor-narrador en la novela.

Primero, una de las características usadas por el escritor para introducirse en el texto, es el de aparecer como testigo. Por ejemplo, cuando Alejandro Asecaux se presenta al Convictorio de San Carlos (símbolo de los conservadores) y sostiene una entrevista con el Rector. El autor-narrador aparece oculto entre guiones: «Muy bien, puede usted matricularse –*dijo el rector*- dentro de tres días se reunirán los señores profesores y pasará usted sus exámenes: el señor vicerrector le dará a usted el texto de derecho filosófico y para el constitucional compre usted un Pinheiro» (I: 349). Otro ejemplo similar lo encontramos en la escena donde la señora Urdanivia sostiene una conversación con el cura: «¡Qué es lo que usted está diciendo, señor cura! –*exclamó indignada la señora*- ¡yo, un hermano! ¡pues si soy hija única y mis padres no tuvieron otro!» (I: 362). Tanto en el primer ejemplo como en el segundo, las citas ubicadas entre guiones nos dan a entender que el autor está presente como testigo de los sucesos que ocurren, aclarando algunos detalles y actuando como un narrador omnisciente.

Pero no sólo son los guiones los que sirven a Casós para inmiscuirse en o la vida de sus personajes, sino que también usa como marca gráfica las comas, como podemos ver en la siguiente cita que nos remite a una conversación sostenida entre Alejandro y Aristides cuando terminaron sus clases en los seminarios de Trujillo: «Este es mi plan, *agregó Alejandro*, no lo creo basado en ilusiones, puesto que todo él depende de mí

mismo y de los años de trabajo y paciente perseverancia ¿no piensas tú como yo?» (I: 72). Indistintamente, y a lo largo de toda la novela encontramos la presencia del autor testigo.

En una segunda variante Casós aparece como protagonista, el novelista actúa y se regodea viéndose como personaje principal. Casós se refiere a sí mismo en tercera persona y con el anagrama afrancesado de su apellido: Asecaux. La novela como proyecto biográfico (I: 70-71) se puede constatar si consideramos los datos de la vida del autor como referencia contrastable con la novela. De este modo, es fácil notar que los planes de Alejandro Asecaux, coinciden, en líneas generales, con los de Fernando Casós, el propio autor- protagonista de su novela que para sobresalir tienen dos caminos: la educación y luego la política. Por estas razones la novela es también testimonial y autobiográfica.

En tercera instancia, sabido es que en el panorama que cubre la omnisciencia, el autor-narrador sabe todo lo que sucederá y está en cada personaje y en todos los lugares, tratando de aclarar la historia. La presencia del autor-narrador y el transcurso del tiempo en la historia son los elementos afines en el trabajo que realiza Casós como narrador omnisciente. Veamos el siguiente ejemplo, cuando el Presidente don Ramón Castilla, el financista Mahós y el sordo Samuel Went, jefe de la Casa Gibes e hijos, conversan sobre el restablecimiento del crédito exterior, para al fin llegar a un arreglo donde el único perjudicado sería el Perú. El autor-narrador dice: «El primer latrocinio de alto rango, hecho al tesoro nacional, quedaba consumado en celebración de la fiesta de Ayacucho, *comenzaba la época de los grandes pícaros*» (II: 205). La frase subrayada hace evidente un conocimiento del futuro que sólo puede ser puesto en marcha a través de un punto de vista omnisciente. Hay que anotar aquí, ya que nos estamos refiriendo a Castilla, que éste es el significante que nos remite al tema del racismo en la novela. A Castilla se refieren con los adjetivos de cholo, bruto, sin educación, incapaz de comprender la injusticia, indio, pícaro. En todo caso está representando el ascenso de una nueva capa social, la de los mestizos. El otro personaje para el prototipo de racismo en el Perú es Luis Peñaranda que es trigueño, de origen «dudoso». Este personaje quiere ascender socialmente, pero tiene el obstáculo del color de la piel, del apellido y del origen. Peñaranda también simboliza aspectos negativos como el usufructo, el engaño, la codicia, etc. Este racismo está personalizado por ejemplo en Torriones que hace explícitas las razones por las cuales los oligarcas quieren sacar a Castilla del poder: «-Mis amigos, expuso Torriones, ustedes saben que el país no quiere á Castilla; para él no hay mas cosa útil que sus cuñados, tan aborrecidos como él. El ejército no le debe ni un ascenso desde octubre de 1844, y la oficialidad está reventando: por otra parte, él solo piensa en jugar en el cercado, disponiendo del tesoro. Es preciso botarlo por amor al país» (II: 213). Otro ejemplo de narrador omnisciente se da cuando Alejandro Asecaux protagoniza una sonada perturbación en el seminario, por el paso del Ejército Restaurador en Trujillo. Los alumnos del seminario deseaban saber lo que ocurría en la plaza y Alejandro sale a

escondidas para enterarse y llevar información: «Verificada la ascensión y la marcha de los emisarios, *ya puede calcular el lector la ansiedad pública de tanto futuro ciudadano, interesado en la suerte de la patria*» (I: 22). La frase subrayada nos muestra una vez más al autor omnisciente, que se proyecta al futuro y sabe lo que sucederá.

Los procedimientos que emplea Casós para componer su novela son: la narración, la descripción, el diálogo y la exposición, estrechamente ligadas entre sí. Casós narra con bastante «verosimilitud» los hechos, seleccionándolos y dosificándolos, sin que se sienta forzada su narración. Veamos el ejemplo que nos habla y remite la tradición peruana de la fiesta taurina donde: «La alta sociedad, como el pueblo, se encuentran dominados de las mismas emociones; el despejo, los toreros, y el ganado,... desprenden un sentimiento general de regocijo y placer, que anima instantáneamente el cuadro nacional» (II: 163). En la narración de esta escena podemos constatar la concatenación de acontecimientos, el orden lógico que lo sustenta, la curiosidad y el interés que despierta y que nos deja con el deseo de saber lo que sucederá luego, aunque en lo fundamental, la tarde de toros también es una alegoría de lo nacional en la que confluyen personajes y actitudes generales.

Existe en la novela muchas partes vinculadas a lugares o ambientes en donde Casós hace un verdadero despliegue de su capacidad descriptiva, como lo podemos apreciar en la percepción y descripción de la institucionalidad de la iglesia concretizada en los conventos opulentos en los que todavía –esto es supuesto– se conservan los valores espirituales que pertenecen al pasado. Los conventos simbolizan –no lo cree Casós– el espacio cerrado dentro del cual se cultivan almas nobles que contrastan con el mundo de afuera perturbado y violento (I: 82-83).

Otra de las variantes descriptivas que usa Casós es la descripción de protagonistas. La caracterización física y espiritual de los mismos responde a una visión romántica que sin embargo, no puede evitar el sello de clase, etnia o género que funcionan como capitales simbólicos. En efecto, los personajes se construyen en base a oposiciones entre buenos y malos, nobles e innobles, blancos y negros. Así, Alejandro Asecaux es un muchacho rubio y bello, de buena familia, muy estudioso, con grandes aspiraciones e ideología liberal; Eléna es una muchacha hermosísima, noble, fiel, generosa y valiente, que supo hacer respetar sus sentimientos por Alejandro; Aristides Casafranca, el «serranito», es el prototipo del buen amigo y del provinciano estudioso y luchador. Del mismo modo aparecen en las novelas personajes políticos como el general don Ramón Castilla, Tabal, Torriones y Mahós. Personajes como el Mayor Luis Peñaranda, pretendiente de Eléna, las monjas del Convento de Santa Clara, Norberto, un hombre negro que deseaba la libertad de su raza y que inició la revolución por la libertad de la esclavitud en Trujillo, el Dr. González Pinillos que estaba a favor de la libertad de los negros y que le dio la manumisión a sus esclavos, Paula de Urdanivia, madrina de Eléna, quien vivía en Lima y que al morir deja su herencia a Eléna, el padre Aguilar, sacerdote que bendice en matrimonio a Eléna y Alejandro entre otros.

Casós tiene una gran capacidad de observación a partir de la cual los personajes serán ricamente descritos en su aspecto exterior o en su mundo interior. Una muestra de ello es la descripción que hace Casós de Eléna, la amada de Alejandro Asecaux, recluida en el Convento de Santa Clara por haberse negado a casar con el Mayor Peñaranda. Eléna es el prototipo de la mujer romántica, recatada, educada, religiosa, dulce, apacible, delicada, inocente, amorosa, espontánea, sincera, virtuosa, hermosa (I: 92-94), que prioriza el amor y se enfrenta a la tradición machista que designaba el esposo a las niñas casaderas. Alrededor de esta muchacha de cabeza pequeña y de estilo griego, surgen cuadros del Convento claro y sereno, donde la Madre Dominga es poco menos que un ángel protector. En la novela, la mujer castrada (sancionada de manera drástica por su conducta moral) cumple un papel secundario, protector, sentimental, maternal y, en el mejor de los Casós, un rol de sujeto pasivo carente de voluntad, saber o poder. Eléna-prototipo de la mujer decimonónica-, es bella por su origen, por su raza, por su dinero, por su posición, por su círculo social, por su inocencia y por su educación erudita.

Es fácil advertir que las descripciones de Casós son, algo así como, una película que pasa ante nuestros ojos. El lujo de detalles con que hace sus descripciones es admirable. Esto lo podemos seguir apreciando en la descripción ¿autobiográfica? que hace de Alejandro Asecaux, también prototipo del hombre romántico, con ideales liberales y espíritu indomable pero racialmente «blanco» (I: 109-110). En realidad los personajes se mueven dentro de un círculo segregacionista que no integra los otros componentes raciales de la nación a no ser como servidumbre:

Otro de los aspectos de la descripción que considero importante, por el lujo de detalles con que Casós las describe, se refiere a las costumbres de su época. Aunque su lenguaje no sea tan elegante, es rescatable también el tono epigramático que utiliza, en mayor o menor grado, a lo largo de la novela, ya sea para ridiculizar o simplemente para divertir. Así por ejemplo, se describe una sociedad aparente, dedicada a los placeres, preocupada por las fiestas y en donde predomina el «tarjetazo» para obtener ciertos beneficios personales (II: 146-147). Estas extensas descripciones, entre otras, terminan de configurar el universo corrupto de la novela que se contrasta con el mundo moral de los protagonistas.

El diálogo (donde también interviene el narrador omnisciente) que emplea Casós es, generalmente, elemental y directo; un personaje pregunta y el otro responde. Sin embargo, el autor busca nuevas formas, trata de emplear nuevos recursos, sin que esto constituya una constante de gran despliegue en la novela. En la novela podemos apreciar diálogos simples y múltiples donde intervienen varios personajes a la vez. Hay diálogos en donde Casós utiliza un lenguaje coloquial. Sin embargo, no llega a mostrar la multiplicidad lingüística ni la variedad dialectal de la época. Lo que sí logra es, a partir del lenguaje coloquial, transmitir su gran sentido del humor, raro para la novela del siglo XIX.

La exposición es otro procedimiento en el que el escritor argumenta o discurre, emitiendo su opinión personal, en torno a temas generales. Casós ubica este procedimiento con relación al estudio de hechos y circunstancias; con la información, comentario, acotaciones críticas y definiciones, muy útiles para la comprensión del relato. Observemos el siguiente ejemplo donde se nos muestra la opinión personal de Casós sobre el profesorado y consecuentemente sobre el problema de la educación y más específicamente sobre el poder que se pueda ejercer a partir de la transmisión de ideas nuevas como las liberales. Para Casós: «los profesores desconocen todavía su importancia, porque ellos mismos la han abatido, desnaturalizando su elevado sacerdocio, pero el día que haya un hombre capaz de sentir, que lleva consigo, como la clava de Hércules, el instrumento para quebrantar la ignorancia viciosa y regenerar el país, este hombre será el agente más poderoso de su transformación, y será lo que quiera ser, a la cabeza de la nueva juventud» (I: 73). Otro ejemplo, en el que Casós expone su punto de vista con profundidad, está referido al Colegio de Guadalupe, en ese entonces símbolo del pensamiento liberal y de las ideas nuevas (II: 6).

Por la configuración del discurso como por los tópicos desarrollados, esta novela no sólo sirve para el goce estético sino también, y fundamentalmente, para el conocimiento de nuestro pasado. De este modo la novela no está desvinculada del contexto cultural y social que muestra y que le da origen.

SALIDA

En la novela del siglo XIX por su carácter testimonial, están descritos y almacenados los acontecimientos de nuestra historia que nos deben servir para corregir los errores del presente y para imaginar un futuro diferente. Un estudio estructural o narratológico de la misma no nos serviría de mucho. La tarea consiste en leer, por un lado, los procesos sociales y culturales que dieron origen a la formación y consolidación de la novela peruana y, por otro lado, los mecanismos de (de)formación de una nacionalidad fragmentada y segregacionista que no logró integrar en un imaginario común la heterogeneidad racial y cultural de nuestro territorio. En la novela del siglo XIX, básicamente limeña, está una parte de la historia. La otra hay que buscarla en las novelas que se escribieron en las provincias del Perú en lengua vernácula o por sujetos bilingües que justamente opusieron su visión al centralismo ciego, al monolingüismo castellano, al racismo criollo y al imaginario de la oligarquía limeña. Tal vez si aprendemos a leer las novelas de los dos lados podamos comprendernos a nosotros mismos.

NOTAS

- 1 Puede consultarse más información sobre Casós y su época en Basadre, Jorge. *Historia de la república del Perú (1822-1933)* (IV: 378), (VI: 40-42,43,53-54,56-59), (VII: 197-201)

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Arzobispal de Lima**, *Inscripciones de defunciones* N° 525; Libro N° 01; Folio N° 181.
- Arriola Grande, Mauricio**. *Diccionario literario del Perú*. T. I, 2da. Edición, Lima: Editorial Universo S. A., 1983.
- Basadre, Jorge**. *Historia de la república del Perú (1822-1933)*. 6ta Edición, Lima: Editorial Universitaria S. A., 1968.
- Casós Flores, Fernando**. *Los amigos de Elena*. T. I, 1ra. Edición, París: Librería Española de Denné Schmitz, Imprenta de S. Lejía, 1874.
- *Los amigos de Elena*. T. II, 1ra. Edición, París: Imprenta de S. Lejay y Cía, 1874.
- Castro Arenas, Mario**. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Ediciones Cultura y Libertad, 1965.
- Cayo Córdova, Percy**. «*Los amigos de Elena*. Novela histórica del siglo XIX». En **Lemlij, Moisés y Luis Millones**. *Historia, Memoria y Ficción*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 1996.
- Cornejo Polar, Antonio**. «Historia de la literatura del Perú republicano». En *Historia del Perú*. T. VIII, Lima: Editorial Mejía Baca, 1980.
- *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- Ferrero Rebagliati, Raúl**. *El liberalismo peruano, contribución a una historia de las ideas, ensayos, textos y notas*. Lima: Talleres de artes gráficas de tipografía peruana S. A., 1958.
- García Bedoya, Telésforo**. *Anales del Congreso del Perú*. T. XII, edición oficial, Lima: Editorial Peruana S. A., 1954.
- García Calderon, Ventura**. «La literatura peruana (1535-1914)» *Revue Hispanique* XXI. 79: 305-391.
- Garland, Antonio**. «Los Hombres De Bien». *La Crónica* (Lima, 19 de mayo de 1950, p. 2)
- «Fernando Casós Y Del Real». *La Crónica* (Lima, 12 de octubre de 1951, p. 2).
- López Alonso, Primitivo**. *Ensayos Filosóficos*. Lima: Editorial El Cóndor, 1941.
- Pérez-Rioja, José Antonio**. *Diccionario Literario Universal*. Madrid: Editorial Tecnos S. A., 1977.
- Riva-Agüero, José de la**. *Carácter De La Literatura Del Perú Independiente*. (1905). Lima: Pontificia Universidad Católica, 1962.
- San Cristóval, Evaristo**. «Las Ocurrencias De Fernando Casós». *El Comercio* (Lima, 21 de mayo de 1958, p. 2).
- «De Fernando Casós una anécdota». *La Crónica*, (Lima, 25 de marzo de 1961, p. 6).
- Sánchez, Luis Alberto**. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. T. III, 5ta. Edición, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. T. II, 2da. Edición, Lima: Talleres de la Imprenta de la UNMSM, 1963.

Tauro, Alberto. *Diccionario enciclopédico del Perú*. T. I, 1ra. Edición, Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1966.

Tauzin-Castellanos, Isabelle. «Entre literatura y compromiso: *Los amigos de Elena* de Fernando Casós (1874)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 53 (2001a): 27-36.

——— «Entre literatura y compromiso: *Los amigos de Elena* de Fernando Casós (1874)». *Hueso Número* 39 (2001b): 87-99.

Velázquez Castro, Marcel. «El sujeto esclavista en la literatura peruana (1791-1893)». Tesis de Licenciatura en Literatura. Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2001.

Vivero, Domingo de. *Oradores parlamentarios del Perú*. Lima: Librería francesa científica Galland E. Rosay, 1900.

Zafra Agreda, Pablo. «Fernando Casós Flores. Su vida y su obra». Tesis de Bachillerato en Letras. Facultad de Letras de la UNMSM, 1961

Zanutelli Rosas, Manuel. «Fernando Casós». *La Prensa*, (Lima, 12 de marzo de 1981, p. 18).





LA TRINIDAD DEL INDIO **DE JOSÉ TORRES LARA (1885)** **¿UN PRIMER PASO HACIA EL INDIGENISMO?**

 **Isabelle Tauzin-Castellanos**
Universidad de Bordeaux

La trinidad del indio fue publicada en Lima en 1885 bajo la firma de José T. Itolarrares en medio de una intensa actividad política y cultural tras la salida de las tropas chilenas de ocupación (1881-1883). 1885 terminó con la victoria del general Cáceres y el fin de la presidencia controvertida del general Iglesias.

A lo largo de la guerra se había ido vislumbrando desde Lima la realidad andina, con los indios levados, las protestas provincianas contra las decisiones del gobierno central y las acciones de las montoneras en lucha contra el ejército invasor. Para aquella generación de intelectuales que se enrolaron como el joven Abelardo Gamarra, o para los que participaron en la defensa de Lima, como Manuel González Prada, la representación del Perú no podía seguir igual después de la contienda. Habría que atenerse a la verdad de los hechos y no a la ilusión de un país soñado.

La realidad de un país ajeno a pretensiones europeizantes fue la que José T. Itolarrares se ensañó en revelar en *La trinidad del indio* y en su continuación de 1886, *El pacificador*, señalada por Jorge Basadre, pero no ubicada.

Itolarrares es el anagrama de José Torres Lara. Para ese decenio sólo se conoce otro texto suyo de índole distinta; se trata de «El ángel del naufrago», una alegoría religiosa publicada en *El Perú Ilustrado* en 1888¹. Más adelante Torres Lara recopiló sus recuerdos de la guerra, escribió unas reflexiones sobre la raza indígena y un ensayo sobre Loreto².

La trinidad del indio apenas fue citada por algunos críticos de la literatura. Mario Castro Arenas señaló su existencia en *La novela peruana y la evolución social* (1967);

Jorge Basadre la mencionó como antecedente indigenista de *Aves sin nido*, un enfoque que hubiera debido despertar la curiosidad de los investigadores. Pero, ninguna lectura fue propuesta desde entonces ni hubo otra edición después de la de 1885.

La trinidad del indio fue clasificada por su autor como «novela» y lleva el subtítulo de «costumbres del interior».

Por tales circunstancias y sin más información sobre el autor, me interesaré primero en la construcción narrativa antes de analizar la representación de las «costumbres del interior».

La organización textual de *La trinidad del indio* presenta los mismos defectos formales que las novelas contemporáneas premiadas por el Ateneo de Lima al poco tiempo de fundado, en 1886. La obra de Torres Lara consta de veintitrés capítulos sin numerar y de extensión desigual. Sólo se advierte el paso de un capítulo a otro por la presencia de un título, al estilo de los cuadros de costumbres insertos en los periódicos a partir de los años 1840. Los títulos o bien son explicativos («Los habitantes del pueblo de Cashcanca», c. 1), o enigmáticos («El secreto del juez», c. 21) o irónicos («Los temores del cura y las cuentas del gobernador», c.8; «El cura no se duerme», c. 14).

A diferencia de otros novelistas, Torres Lara no se esmera en construir una intriga basada en un héroe o heroína. Ningún protagonista tiene apellido, ni siquiera nombre de pila. El cura, el juez, el gobernador y el costeño (o «forastero») son los protagonistas. Después de muchas peripecias, el lector presenciará el trastorno de la jerarquía inicial: la autoridad del sacerdote o la del gobernador serán aniquiladas por el juez de paz, pero antes éste habrá sido víctima de la colusión de los otros dos. Al final, reinará la anarquía hasta la probable llegada de un subprefecto. *La trinidad del indio* deja la impresión de una obra sin terminar, lo cual se explicará probablemente por motivos extraliterarios, los mismos que condujeron a la publicación casi inmediata de *El pacificador*.

En cuanto al lector, no puede identificarse con ningún personaje, pues la ironía presente desde las primeras líneas mantiene una gran distancia entre el público y las figuras novelescas. El primer punto de vista es el de un viajero que se prepara a explorar las regiones apartadas y de inmediato se ve rechazado:

Sólo buscáis un asilo contra la inclemencia de la naturaleza y os encontráis con la inclemencia de los hombres, como si la de aquélla se les inoculara por los poros, tal sucede cuando se viaja por esa región donde hasta la verdad es ilusoria, cruel desengaño para el viajero que subiendo por esta gigantesca escala que parece infinita, se encuentra en un helado y desierto pico, donde apenas oye más voz humana que el *manan-canchu*; saludo de mal venida que dan los andinos a sus huéspedes³.

La vida de los pobladores andinos transcurre de manera contraria al orden y a las leyes instituidas en la Costa; es un mundo al revés donde el derecho está befofo y reina la arbitrariedad.

Y la escala de Jacob que se os presentó en un sueño delicioso, no es sino el camino del infierno, y al llegar a su término os encontraréis con los señores cura, gobernador y juez de paz, creíais subir al cielo y por más que el infierno aseguran los teólogos que es un abismo, os veis obligados a confesar que es la cima de los Andes. (11)

Esta cita que cierra el primer capítulo caracteriza el tono y la tesis desarrollada en *La trinidad del indio*. Para dar mayor fuerza a la denuncia, Torres Lara acude a la simbología cristiana desviando las imágenes religiosas. Así es como, en lugar de los santos apóstoles, es un trío infernal el que reina en las cimas de los Andes, más cerca del cielo que de la tierra.

Conforme va avanzando el relato, cambia el enfoque. El viajero del principio cede la palabra al sacerdote, al gobernador y al juez que aprecian la situación social, de modo distinto según sus intereses personales. Se inicia un proceso de humanización de los personajes cuando el relato hace fusionar sueño y realidad para el juez que llega a ser encarcelado («Sueño y libertad», c. 13). Pero tal perspectiva no dura y el narrador omnisciente y todopoderoso retoma las riendas de la narración oponiéndose a cualquier propuesta de identificación mediante la ironía:

Sabemos que después de repletarse el estómago, a costillas del de su mujer y sus hijos, se quedó el juez tan profundamente dormido, que no bastarían a despertarlo cien carretones pasando por sobre él; como no bastaron los lamentos de su mujer que sonaban más que cien carretones. (60)

El pueblo de Cashcanca donde se verifica la acción es un lugar imaginario, vagamente situado en los Andes centrales sin indicación precisa respecto a otra población próxima; representa las aldeas apartadas del Perú. Con personajes arquetípicos, *La trinidad del indio* se asemeja al cuadro de costumbres y al cuento popular cuya acción suele transcurrir fuera del tiempo histórico:

Todo el día continúa el pueblo en la mayor consternación: las mujeres lloran, y los hombres se apedrean; y por la tarde, no pudiendo vencerse los partidos, se retiran, el cura con su ganado (reses e indios) a una altura, y el gobernador con el suyo a otra desde donde continúan haciéndose cruda guerra a gritos y hondasos; y el juez, convertido en mensajero de la paz, se queda en el pueblo, oyendo tronar la tempestad sobre su cabeza, lamentando (no sabemos si de corazón) lo que sucede y prometiéndose por ello muy positivas ventajas. (93)

La repetición cíclica y eterna de las escenas de violencia forma el mensaje negativo en que termina la novela.

La dimensión psicológica está reducida al mínimo. La intriga va avanzando reproduciendo las mismas situaciones con actores distintos. El tema inicial es un robo, robo sacrílego cometido por el sacerdote («Revelación», c. 3). Luego tiene lugar el episodio de la escuela, cuando los niños del pueblo, en lugar de aprender a leer y a escribir, van a

cultivar las chacras del cura. El gobernador, víctima de su ignorancia, vende sus rebaños a precio vil, engañado por los cálculos errados de su hijo («Los temores del cura y las cuentas del hijo del gobernador», c. 8). El juez de paz, víctima de las artimañas del cura, pierde todos sus animales («¡A la cárcel el juez!», c. 10), sus ahorros e incluso los títulos de propiedad («El cura no se duerme», c. 14).

La serie de latrocinios coincide con una sucesión de detenciones arbitrarias: un forastero, culpable por enseñar el cálculo a los hijos del juez, es encarcelado («Fin de la escuela», c. 9), el juez es detenido por oponerse al cura («En la cárcel», c. 11); y al final, otro forastero es arrestado por intentar recuperar el ganado del juez («Prisión del costeño», c. 20). Los juicios continúan en presencia o en ausencia de la autoridad judicial y son, por supuesto, expeditivos. Torres Lara no trata de asombrar al lector con una aventura original: las injusticias de la vida cotidiana en los Andes conforman la trama de la novela.

Casi no hay descripciones que entorpezcan la tensión dramática⁴, el lector pasa a ser testigo de un espectáculo permanente. Sin tregua, presencia sainetes en los que el intercambio de réplicas tiene un papel fundamental tanto en el desarrollo de la acción como en la caracterización de los personajes. Además de las escenas de juicios ya citadas, otros diálogos presentan una confrontación burlesca: esto se puede apreciar con las primeras réplicas entre el gobernador y el cura de Cashcanca, cuando la autoridad civil solicita los servicios del sacerdote para sacar a su hijo de la ignorancia:

-Señor cora, yo spongo, que osté habrás aprendido a cora en Lema [...]. Yo, pues, he pensado mandar a este mochacho [...] a estodiár en coligio, a ver que sale si pato o gallareta, y querea pues saber to consejo, to que has estado pues osté allá, a ver si es cosa de mucho gastar, porque si ha de ser malgastado, mas vale que no se gaste y se guarde. (23-24)

Al ridículo de la pronunciación, indicio del sentimiento de superioridad del propio autor, se suma la comicidad de los gestos y de la situación: al principio de *La trinidad del indio*, los aldeanos sorprenden al cura robando la espada de oro de san Miguel; supersticiosos y borrachos, llegan a creer que el ladrón es el mismo diablo, y se prosternan ante la estatua del arcángel que no es sino un muñeco de don Juan Tenorio medianamente metamorfoseado por un comerciante. Otra situación graciosa se da cuando el hijo del gobernador finge saber sumar, y le repite el mismo resultado al padre analfabeto. Los episodios cómicos se enlazan de tal modo que el texto de Torres Lara resulta como una serie de chascarrillos con chistes y juegos de palabras, herencia de la escritura costumbrista, que va a desaparecer con el auge del realismo.

Todo lo cual nos lleva a afirmar que desde el punto de vista de las formas, *La trinidad del indio* marca una etapa en la historia literaria del Perú: por vez primera se intenta conciliar la extensión del género novelesco, la irrisión del cuadro de costumbres y por otro lado la representación del mundo andino.

Torres Lara desiste de usar la palabra «indio» y prefiere la denominación de «los andinos»⁵, luego emplea «los serranos»⁶ por oposición a los «costeños». «Los andinos», categoría infrecuente, permite agrupar con un solo membrete a ricos y pobres. Cuando la palabra «indio» aparece, es usada de manera especial como un nombre colectivo⁷, lo que sugiere una ausencia total de individualización y equivale al despreciativo «india-da». La expresión «La trinidad del indio» se transformará incluso en «la india trinidad»⁸, ilustración de la cercanía entre notables y campesinos pobres, tan indios unos como otros a juicio del narrador forastero. En cuanto a la palabra «indígena», sólo aparece una vez para la esposa del juez de paz, así definida de soslayo como india⁹.

Los vecinos del pueblo imaginario de Cashcanca son evocados primero mediante una serie de comentarios generales. Se parecen a fieras ya que viven en casas precarias, visten y se alimentan como brutos:

Camaradas de las llamas, viven en chozas, o rediles o nidos, [...] moradas que sólo ellos pueden habitar, y aunque tengan formas humanas vistiendo de un modo que hace de ellos animales que Dios no crió. [...] Estos hombres comen poco, pero en cambio beben mucho. El Yaco-chupe, un poco de cancha y un poco de coca que chacchar he aquí cuanto apetece su perruno estómago. (8)

La cita está a imagen y semejanza del conjunto de la novela; el punto de vista de Torres Lara es sumamente negativo respecto a los indígenas; sólo son bestias con apariencia de hombres. Carentes de inteligencia, hablan «un idioma primitivo» (9); desprovistos de sentido moral y movidos por el instinto, cometen frecuentes hurtos:

Si un indio os roba un zapato, no se empeñará mucho en robar el otro, pero por más que conozca la inutilidad de este objeto tampoco os lo devolverá, sea simplemente por el placer de quedarse con él, sea que constituya un trofeo para él o para que tengáis derecho de llamarlo ladrón. (9)

Los domingos se emborrachan con el alcohol vendido por el cura faino de escrupulos. Enceguecidos por las creencias religiosas y mantenidos en la ignorancia, sirven los intereses particulares del sacerdote y conforman una cuadrilla para todas las expediciones punitivas¹⁰

No parece si no que el indio no tuviera más que seis días de vida, y no días por supuesto como los de la creación; y que su existencia fuera una serie de existencias, tantas como el número de semanas que viven: así después de un no ser que dura veinticuatro horas, el indio nace o comienza a vivir nuevamente el lunes; este día su cuerpo aún vacila y su mente no concibe; en los días sucesivos va tomando embrionaria forma su inteligencia, y aún no ha acabado de desarrollarse cuando llega otra vez el domingo y la nueva muerte parcial. (19)

No asoma la menor solidaridad ni ternura como va a ocurrir con Clorinda Matto de Turner. Los indígenas de Torres Lara están envilecidos y son incapaces de esbozar algún motín. La rebeldía, aun individual, empezará a tomar forma en *Aves sin nido*.

En lugar de indios pobres e ineptos, el novelista prefiere representar a las autoridades del pueblo y sobretudo al sacerdote que emerge como una preeminencia. Torres Lara expresa sin tapujos su anticlericalismo:

El cura y los demás comerciantes del lugar llevan un poco de ron y como la sabia providencia les ha concedido bastante agua, ellos lo cristianizan, siguiendo sin duda los preceptos de su religión; y a manera de Dios al instituir el sagrado sacramento, base y origen de la sociedad, ellos dicen al agua y al ron: creced y multiplicaos; y de este modo se multiplican los borrachos y las monedas en los bolsillos del cura y demás sacerdotes del dios oro. (8)

El cura de Cashcanca está dotado de todos los vicios. Primero se evidencia su cinismo, pues aprovecha la credulidad de los indios para despojar por las noches a los santos y adueñarse de las ofrendas.

Tal falta de honra es congénita: codicioso, explota a los niños a los que debería enseñar la lectura. En vez de dedicar su tiempo al servicio de Dios, lo pasa armando nuevos chanchullos; a sabiendas de todos, infringe la obligación del celibato ya que mantiene ostensiblemente a una mujer y a supuestos sobrinos. Su inteligencia es escasa pero puede concebir mil y una tretas para librarse de un enemigo; azuza a la población como para una guerra de religión con el fin de eliminar a un forastero que compromete su autoridad:

En un enérgico sermón, notable por los términos más enérgicos aún, que la pluma se resiste a reproducir, teniendo por púlpito su mula, les hace recordar que ellos son serranos y cristianos y aquél, costeño y judío, y que por consiguiente no debe escapar de la hoguera en que Dios quema a los hereges en este y en el otro mundo. (37)

Más adelante abusará del infortunio del juez encarcelado para robar sus bienes con el pretexto de una generosa ayuda. En realidad, se trata de un estafador ajeno al pueblo que ha usurpado la sotana y quiere sacar provecho de la credulidad y apartamiento de los feligreses.

El cura que, dicho sea de paso, no tenía de tal sino la corona, estaba cuando entró [el gobernador] en mangas de camisa, tejiendo una sogá de cerdas pues aperaba una recua al mandar a la costa por artículos de comercio. (23)

El bendito sólo tenía de serrano las bayetas que lo cubrían; ya se ve, era sacerdote. (64)

Asombra lo exagerado de ese retrato; sin embargo, a diferencia de *El padre Horán* de Narciso Aréstegui (1848), *La trinidad del indio* no causó ningún escándalo; puede que se explique esa indulgencia por la agitación política y el renacimiento intelectual de aquellos años 1885-1886¹¹, y también por la discreción que el uso de un seudónimo le podía dar al autor.

Al lado del cura, en forma menos agresiva, Torres Lara se contenta con bosquejar la figura del gobernador, representante del Estado y supuesto garante del mantenimiento del orden público en Cashcanca. El retrato moral importa más que la apariencia física

pero no se trata de sentimientos complejos: el gobernador es tonto de capirote y tal estupidez congénita se ve acrecentada por la ignorancia. Analfabeto que por supuesto, habla a duras penas el castellano y es incapaz de un cálculo sin acudir a granos de maíz, ese notable de tragicomedia desconoce hasta la palabra «colegio» como lo demuestra un episodio burlesco:

Cómo pues, taita cora, ¿que to eres coligio o estás en Lema? interrumpió vivamente el Gobernador, admirado con semejantes palabras, porque no comprendía cómo podía enseñar el cura sin ser colegio, y aprenderse ahí sin ser Lima. (24)

Pese a tales lagunas el cargo de gobernador sigue transmitiéndose de padres a hijos. Para ejercer esa dignidad, la violencia física es empleada por esbirros al servicio de los intereses propios del gobernador. Ninguna transformación radical de la sociedad andina es concebible; a falta de instrucción y libertad, imprescindibles fundamentos del progreso, sólo se manifiesta la lenta evolución de las mentalidades:

La idea de progreso es innata: nuestros pueblos han progresado instintivamente y por consiguiente con una lentitud muy próxima a la inmovilidad, por la carencia de instrucción y libertad que son sus palancas indispensables. (20)

En definitiva, el gobernador resulta una pálida copia del cura de Cashcanca. La figura del juez es la que viene a completar la «trinidad del indio». Menos degradado que sus antagonistas, se ubica en el tercer puesto del escalafón del pueblo y sabe leer y escribir en castellano.

Casado con una india, él mismo o es indio o mestizo, poco importa; lleva una vida tan precaria como la de los pobladores más pobres de la comarca contentándose con comer el rústico «yaco-chupe». Sin embargo, antes de verse despojado por sus compadres, poseía un ganado de más de cien vacas, alfalfares y campos de papas conseguidos a expensas de indios inculpados. Pese a esos desmanes, es el más humano del trío; se preocupa por sus hijos (c. 10) y es reverenciado por su mujer (c. 15). Cándido, cree que el cura es todopoderoso por ser el representante de Dios en la tierra, hasta el momento en que se percata de los tejemanejes del sacerdote y da muestras de la misma habilidad táctica para engañar al gobernador y recuperar sus bienes. Al final de la novela, la guerra está declarada entre autoridad civil y religiosa; y una vez liberado, el juez terminará por presenciar la batalla campal que opondrá a los partidarios de ambos ladrones.

Finalmente, el pesimismo sale victorioso. Para Torres Lara que evoca la vida en los Andes con cierto desapego, no se puede tener ninguna esperanza; sólo el tiempo permitirá una evolución de las mentalidades y modificará las costumbres, pero no es concebible un cambio completo, impuesto por el poder ejecutivo. Este fracaso vale para todo el Perú:

Podrá ver el lector que a estos pueblos se les puede cebar y mandar a un camal¹² (como a menudo sucede) con la misma facilidad con que se les podría civilizar si hubiera voluntad; y digo esto, tanto de los vecinos y camaradas de las llamas descendientes de Manco-Capac, como de los blancos, negros, zambos, mestizos y demás menjurje descendientes de Pizarro y del resto del género humano. (9)

El escepticismo de Torres Lara será denegado por Manuel González Prada, lo que explica tal vez su éxito, pues en lugar de esperar los presuntos efectos de la ineludible evolución de las razas como Torres Lara, González Prada abogará por la acción inmediata:

A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del Juez de Paz, del Gobernador y del Cura, esa trinidad embrutecedora del indio¹³.

La fe en la instrucción es característica del espíritu del siglo XIX. Veinte años más adelante, González Prada cambiará de punto de vista al plantear el problema de la tenencia de las tierras en «Nuestros indios». De todas formas, en 1888, su optimismo causó un efecto sorpresivo en la opinión pública, a la inversa del silencio que envolvió y acalló la publicación de *La trinidad del indio*.

En el fondo, la novela de Torres Lara proporciona una imagen limitada de la realidad andina ya que tiene como única meta denunciar los abusos; la mirada es distante y desdeñosa para con los indios. Este enfoque, en aquella época, novedoso, será superado con la humanización e individualización de los indígenas que propondrá Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido* (1889).

NOTAS

- 1 Agradezco al doctor Oswaldo Holguín por la información.
- 2 Estos son los títulos de Torres Lara recogidos por Jorge Basadre en *Introducción a las bases documentales...* (Lima: PLV, 1971, t.2, 607): *Recuerdos de la guerra con Chile* (Memorias de un distinguido), Lima, 1911-1912; *Páginas casi inéditas de un libro casi inédito, precedido de algunas reflexiones sobre la raza indígena*, Lima 1903; *Las mariposas blancas: episodios de la expedición a Iquitos. La vida central y las cuestiones de Oriente*, Lima, 1898; *Lo que salvó la integridad de Loreto antaño. ¿Lo que la salvará?*, Lima, 1910.
- 3 *La trinidad del indio*. Lima: Bolognesi, 1888, 11. Las cursivas («manan canchu») son del autor que agregó una nota a pie de página: «Es muy frecuente en la sierra estar a muy corta distancia de un punto y tener que atravesar una larga para llegar a él.»
- 4 La única pausa descriptiva muestra los preparativos de la feria ganadera:
«Al día siguiente los cerros fueron de pronto coronados por una multitud que, corriendo por las alturas, parecía volar por las nubes; y gritos por allá y por acullá, el ganado acudía y se reunía, con la mejor buena voluntad, en los llanos bajos.
El señor gobernador y el señor cura, cada uno por su parte, presenciaban arrobados este cuadro pintoresco y pastoril; pero no arrobados como el poeta, sino ante la prosaica consideración de sus numerosos ganados que parecían ríos vivientes descendiendo o brotando de los flancos de la montaña [...]». (68)
- 5 «A su vez los andinos se admiran de esos seres que viven entre yermos arenales, siempre con la perspectiva del océano o en valles deliciosos; y el lector se admirará a su vez de estos bárbaros y esos atenienses y les concederá su respectivo lugar en el diapason de la civilización». (7)

- 6 «por lo demás, los serranos tienen los mismos instintos humanos que los costeños». (9)
- 7 «La soledad y el horizonte que limita las miras y las miradas embrutece y ha encarnado en la naturaleza del indio la desconfianza y una sombría melancolía». (7)
- «El indio os roba tal vez sin la intención de haceros un mal». (9)
- 8 «Advertido de que los rebaños del cura se habían engrosado con reses que llevaban la marca del juez de paz, entabló sobre el asunto una discusión que estuvo a punto de usar una lengua más persuasiva que la que se habla, y romper la buena armonía de los personajes a que, por la vacancia del juez, había quedado reducida la india trinidad». (43)
- 9 «Para desfogar su pecho [el juez] embistió sobre [su mujer] como hombre que se ha convertido en fiera y por consiguiente peor que las mismas fieras, y la menudeó tal cantidad de puñetes y puntapiés que la dejó como Cristo; la pobre sollozó, pero llevó en paciencia esta singular prueba del amor de los indígenas, convencida sin duda de que cuanto más duro la pegara más la querría». (61)
- 10 «[...] Exaltados por tan patéticas palabras corren los hombres a buscar al prófugo y las mujeres a amontonar leña para tan solemne holocausto en aras del Dios de las venganzas, o sea dios del señor cura». (37)
- «Todo el día continúa el pueblo en la mayor consternación: las mujeres lloran, y los hombres se apedrean; y por la tarde, no pudiendo vencerse los partidos, se retiran, el cura con su ganado (reses e indios) a una altura, y el gobernador con el suyo a otra desde donde continúan haciéndose cruda guerra a gritos y hondasos». (93)
- 11 Sobre este tema se podrá consultar mi artículo «La vida literaria limeña y el papel de Manuel González Prada entre 1885 y 1889». *El encuentro internacional de peruanistas-Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*. Lima: Universidad de Lima, t. 2, 513-526.
- 12 La participación de los indígenas en la guerra con Chile fue un tema desarrollado por Torres Lara en sus ensayos posteriores.
- 13 «Discurso en el Politeama», *Luz Eléctrica* 133 (Lima, 11 de agosto de 1888).



TRAICIONES Y LEALTADES EN *JORGE O EL HIJO DEL PUEBLO*, NOVELA DE MARÍA NIEVES Y BUSTAMANTE. EL MESTIZO COMO SUJETO DE PIEDAD

 Richard Angelo Leonardo Loayza

«Sin memoria; no hay estrategia; si no conocemos el pasado, es imposible dominar el porvenir»

Jorge Semprum

1. INTRODUCCIÓN

Según Francesca Denegri (1996: 20), dentro del campo de los estudios culturales del siglo XIX peruano, son tres los fenómenos que saltan a la vista para el investigador: la configuración de un proyecto de modernidad nacional, la aparición correlativa de un nuevo discurso literario, que se afianzó en el discurso romántico y, por último, la emergencia de un nuevo sujeto discursivo: la escritora ilustrada. Los dos primeros han recibido una relativa atención, pero el tercero ha sido obviado casi totalmente. Si se revisa las diversas historias de la literatura peruana (la de Luis Alberto Sánchez o la de Augusto Tamayo Vargas, por citar sólo las más frecuentadas e influyentes) se apreciará que hay un desdén por estudiar las obras de estas escritoras: se las mira como una curiosidad, especie de anécdota sin importancia alguna. Sin embargo, gracias a la perspectiva de género, esta situación va cambiando de sesgo y se puede notar un renovado interés por abordar esta problemática.¹ Tal vez hasta el momento el mejor aporte en esta línea sea el ya citado *El abanico y la cigarrera. La primera generación de escritoras ilustradas en el Perú*, de Francesca Denegri; cuidadoso estudio que se ocupa, según palabras de su

autora, del «conjunto de obras producidas por escritoras mujeres en respuesta al discurso liberal que circulaba en el Perú, y más específicamente en Lima, durante la segunda mitad del siglo XIX» (1996: 13). Denegri, sin embargo, deja de lado a dos de estas escritoras: Margarita Práxedes Muñoz y María Nieves y Bustamante, quienes podrían ser incluidas en este grupo, pero son obviadas porque: «Muñoz entra en diálogo con la intelectualidad chilena, luego que emigrase a Santiago en 1885, y Nieves lo hace en los contextos de los levantamientos militares arequipeños de mediados de siglo, por lo tanto sus obras deben ser examinadas como parte de aquellos debates» (13).

El presente artículo quiere insertarse dentro de esta línea de investigación; intenta acercarse a *Jorge o el hijo del pueblo* (1892), obra de María Nieves y Bustamante (Arequipa, 1861-1947), atendiendo al contexto específico en que se produce, y a la situación subalterna² propia del sujeto enunciador y de los sujetos materia del enunciado. María Nieves es una mujer del siglo XIX, sujeto subalterno en relación al *otro masculino*, y los sujetos sociales que representa en su novela pertenecen igualmente a una condición subordinada en las relaciones de poder: los mestizos. ¿Qué motiva a una mujer a escribir una novela cuyo referente es histórico (las revoluciones dadas en Arequipa entre 1851 a 1858), y escoger como protagonistas de la misma a un sector social y étnicamente subordinado? ¿Puede afirmarse que en la novela de esta arequipeña, desde la perspectiva de la enunciación, se puede vincular la opresión de la mujer con la opresión del mestizo?³ ¿El enunciador mujer, al rescatar la voz, la palabra y el sentimiento de este grupo subalterno problematiza o no la colonialidad del poder desde su condición de mujer? Estas son sólo algunas preguntas que surgen de la lectura de esta novela. En lo que sigue intentaremos dilucidarlas.

2. AREQUIPA ENTRE ÁNGELES Y REVOLUCIONES. MARÍA NIEVES Y BUSTAMANTE, LA INTELLECTUAL ORGÁNICA.

Según Alberto Flores Galindo (1976: 57), Arequipa hacia la década de 1880 se está erigiendo como el eje hegemónico de la región sur. Paralelamente a este proceso se da el desarrollo de una nueva clase social en la región: la oligarquía; clase que intenta arrebatarle la hegemonía al sector aristocrático, descendiente de lo colonial. Lo curioso es que esta oligarquía es hija de la clase aristocrática, pero ya no sólo sustentada en la actividad económica ligada a la tierra, sino que amplía sus perspectivas hacia el comercio y las exportaciones. Este grupo estará muy emparentado con el sector británico afincado en el sur del Perú⁴.

Para ese entonces el sector aristocrático heredero de lo colonial está muy desprestigiado, debido a que reiteradamente faltaba a sus obligaciones de clase dirigente. Este desprestigio se inició con la revolución de 1856-58, cuando la aristocracia, que provocó el conflicto al retar al presidente Castilla, llamando a Vivanco, apoyándolo eco-

nómica y moralmente, desertó sin más ni más del enfrentamiento. En esa ocasión será el pueblo, ese *caudillo colectivo* del que habla Jorge Basadre, quien se ocupará de la defensa de Arequipa. A partir de ese momento pareciera ahondarse más la brecha social entre grupo hegemónico y grupo subalterno. Para la década de los noventa el divorcio será total, pues como dice Carpio Muñoz:

A medida que los grandes comerciantes ampliaban las perspectivas económicas del conjunto social con no pocos problemas; la vieja aristocracia perdía el paso en el manejo político local; pues los notables no podían ya, manejar a su antojo a los artesanos, a los trabajadores urbanos y campesinos que antes los seguían con devoción (1990: 546).

De qué forma participará María Nieves y Bustamante en este contexto. Dado que está impedida de intervenir directamente en la política por su condición de mujer, ella lo hará desde la literatura: espacio que se abrió para sus pares en el Perú a mediados del siglo XIX⁵.

Desde una mirada superficial, *Jorge o el hijo del pueblo* puede ser leída simplemente como una novela histórica, o realista, que inspirándose en una gesta revolucionaria, exalta el papel protagónico del pueblo arequipeño quien lucha por defender el honor de su ciudad, ante el abandono de su clase dirigente: la aristocracia heredera de lo colonial, y de su caudillo, Vivanco. Y también, puede ser leída como una novela romántica, o de pasiones, debido a que se enfatiza en las relaciones amorosas del protagonista y en las intrigas que se tejen alrededor de este. Sin embargo, como dijimos ya, esta es una mirada capilar e insuficiente⁶.

3. INTENCIONES Y ANHELOS EN JORGE O EL HIJO DEL PUEBLO

Jorge o el hijo del pueblo posee una múltiple intencionalidad: se busca por un lado hacer un discurso histórico, a partir de los hechos revolucionarios de 1851 a 1858 (1851-1854, 1856-1858) producidos en Arequipa; y, por otro lado, manipular o dirigir la interpretación de ese referente histórico por medio de la inclusión de un melodrama que es a la vez un discurso didáctico-moral: el amor imposible entre Jorge y Elena, quienes son parte del grupo subalterno y el grupo hegemónico, respectivamente. Gracias a este melodrama, María Nieves intentará en su novela formular un proyecto de integración de las clases sociales en Arequipa, a la par que se encargará de deslegitimar, en el orden de lo simbólico, a la clase social aristocrática heredera de lo colonial, y propondrá en su reemplazo a la oligarquía, como nuevo grupo dirigente y hegemónico. Grupo que, según la autora, es el único capaz de lograr esta integración social.

3.1. Las estrategias del ángel del hogar: historia y folletín en *Jorge o el hijo del pueblo*

Un antecedente de este deseo de integración lo constituye *Las revoluciones de Arequipa*, libro de historia publicado en 1874 por el Deán Juan Gualberto Valdivia. Este ideólogo liberal se percata de la desconfianza que siente el pueblo por su clase dirigente, e intenta seducirlo otra vez, concediéndole protagonismo en las diferentes revoluciones dadas en Arequipa; especialmente en la gesta de 1856-1858. Sin embargo, el texto de Valdivia tiene un cierto prurito intelectual que no creemos haya calado muy hondo en el común de la gente. María Nieves se planteará la forma de que este discurso de integración se propague hacia todos los sectores de la sociedad arequipeña.⁷ Utilizará para ello parte de la estrategia de Valdivia: narrará los hechos de la revolución de 1856-58, enfatizando en el protagonismo del pueblo, pero para hacer su discurso más asequible hacia las clases medias y populares insertará en medio de la gesta heroica una especie de crónica moralizante: el amor de Jorge y Elena, trunco por las diferencias sociales. Todo esto le servirá para evidenciar las consecuencias del divorcio social de clases, a la par que demostrará la ineficiencia de la antigua clase dirigente: la aristocracia, y las virtudes de la oligarquía como clase dominante que aspira a la hegemonía. María Nieves asegura el logro de sus intenciones al publicar su novela por entregas, junto a *La bolsa*, el diario más leído de la Arequipa de aquel entonces⁸.

3.2. La lección moral. *Jorge o el hijo del pueblo*, una lectura posible

En *Jorge o el hijo del pueblo*, María Nieves explica la derrota que sufrió Arequipa a manos de Castilla. Para ella la causa estuvo en el divorcio existente entre la clase social aristocrática dirigente y el pueblo, debido al desprecio de los primeros por los segundos. Creemos que este divorcio se figurativiza en la relación amorosa imposible entre Jorge Flores, mestizo y artesano, y Elena Velarde, joven aristócrata. Este desprecio se evidencia, por ejemplo, en algunos comentarios que hace el narrador. Cuando se refiere a Jorge en un pasaje de la novela, dice:

Tenía la guitarra atravesada sobre las rodillas; apoyó en ella el brazo derecho, y en la mano la frente, como quien se entrega a una reflexión de que no se habría creído capaz a un carácter tan ligero como el suyo' (1994: 50).

El narrador está exteriorizando la ideología de la sociedad arequipeña (ideología impuesta por el sector hegemónico); en la que se visualiza la subestimación con la que se considera al pueblo. Más adelante, a través de la reacción de otro personaje, fray Antonio, podemos apreciar nuevamente esta situación. Luego de escuchar a Jorge, fray Antonio se desconcierta. El narrador expresa:

Jorge se detuvo e inclinó la cabeza bajo el misterioso peso de sus pensamientos.

Fray Antonio le contemplaba con creciente asombro. *¿Cómo un hombre oscuro se explicaba de aquella manera?*

Nadie, ni el mismo anciano, si no le acabase de oír, habría creído a Jorge capaz de emitir ideas semejantes. *Y es que, a pesar de todas las teorías, nuestra sociedad sigue creyendo en la incapacidad de los hijos del pueblo para sentir y pensar* (61).

El narrador denuncia la representación que la sociedad (el grupo dominante y hegemónico) ha impuesto sobre el pueblo; la recusa porque asume que los sujetos subalternos sí poseen sentimientos y razón. Este grupo dominante y hegemónico estará, fundamentalmente, figurativizado por doña Enriqueta Latorre, tía de Isabel. En un pasaje de la novela, el narrador expresa:

Doña Enriqueta pensaba en lo comprometido que estaba su hermano y en la venganza que de ellos tomaría *el indio* de Castilla. La culpa de todo la tenía la Patria; si mandase el rey todo estaría en paz, *la gentalla* ocuparía su lugar y *no tendría el atrevimiento de irse sobre la gente* (65).

Doña Enriqueta explicita la distinción que su grupo ha instaurado en el imaginario de la sociedad. Por un lado está *la gente*, la aristocracia; por otro, *la gentalla*, el pueblo, los mestizos (o indios, como ella los denomina). Esta distinción evidencia la desigualdad y la separación social que existe en Arequipa. Doña Enriqueta, más adelante, a pesar de conocer que Jorge es su sobrino legítimo, le niega su parentesco. Ella comenta:

yo jamás reconoceré al tal Jorge como pariente, ni le admitiré en mi casa. *Imposible que mi familia se enrolle con la cholada* (417).

El narrador podría ser considerado como parte de este grupo hegemónico (muchas veces repite: *nuestra sociedad*) pero notemos que se cuida de identificarse con Enriqueta y Guillermo, al caracterizar a estos de forma negativa. Cuando describe a Doña Enriqueta, el narrador dice:

Doña Enriqueta de Latorre era una reminiscencia de la nobleza del tiempo del coloniaje.

(...) por lo demás, ignorante, como la mayor parte de las señoras de aquel tiempo, no tenía sino un barniz de instrucción religiosa, lo cual se reducía en su concepto, a las prácticas piadosas que le habían enseñado y que repetía de buena fe; pero sin penetrar en su espíritu. Solo así se comprende el excesivo orgullo que le dominaba siendo tan devota. (32).

En cuanto a Guillermo Latorre, hermano de Enriqueta, el narrador dice:

Hombre de cortos alcances, no había seguido carrera alguna, bien que hasta hace poquísimo tiempo se creía que el hombre rico no le era indispensable la instrucción literaria ni profesional, que no debía ingerirse en política, y *que el buen tono consistía en vegetar tranquilamente en el oscuro recinto de su casa, sin ocuparse de otra cosa que de consumir sus rentas* (31).

Cuando el narrador define a estos personajes se define también, pero en términos opuestos. Postula que su grupo social es diferente, superior, ya que condena y rechaza aquellos valores que constituyen el capital simbólico (Bourdieu; 1995) de la

aristocracia, base de su reconocimiento social y su poder: el orgullo, el no estudiar, el no trabajar. Sin embargo, precisemos que su crítica a ese sector hegemónico no es dilapidante, sino apenas tibia y menguada. Según el narrador, los verdaderos culpables de las actitudes nefastas de doña Enriqueta y Guillermo, serían su falta de educación y su descuido al no llevar correctamente la religión. Nótese que en ningún momento se le atribuye a una especie de maldad esencial propia de las personas o de su clase social. El narrador utiliza a su héroe, Jorge, para reforzar lo dicho anteriormente. Jorge le dice a su amigo Luis lo siguiente:

-Procuraré explicarme. Todo lo malo que esos señores piensan; dicen y hacen *no reconoce por origen perversidad del corazón, sino la ignorancia, unida a antiguas preocupaciones, y a la falta de educación*. Les parece que por encima de todo está lo que de buena fe llaman *su nobleza, el orgullo forma en ellos una segunda naturaleza*, y cuando dañan a alguien que consideran inferior creen no haberle ocasionado sufrimiento alguno (49).

En estas expresiones no hay un cuestionamiento real del andamiaje social y la distribución del poder en la ciudad. María Nieves no está exigiendo una transformación radical, sino que su planteamiento establece que ese orden es aún subsanable. Ella denuncia vicios, errores de la clase dominante, pero su proyecto no postula en ningún momento que sea el pueblo, los mestizos, los que asuman el poder. El sector hegemónico tiene fallas, defectos, pero estos no invalidan su mando y dirección.⁹ Los ajustes, indudablemente, ya no corresponderán a la vieja aristocracia, sino a su hija: la oligarquía, terrateniente y mercantil.

En la novela quien figurativiza este cambio en la clase social hegemónica es Isabel que, aún perteneciendo a la misma clase dominante que Guillermo y Enriqueta Latorre, lo que la diferencia de ellos son precisamente la educación y la práctica correcta de la religión; instrumentos que le permiten estrechar lazos con los hijos del pueblo, los mestizos. Apreciemos la forma como Jorge califica a Isabel, al hablarle de ella a Luis. Este último dice:

-Te aseguro, Jorge, que cada vez te entiendo menos; lo que yo creo firmemente es que esa familia es muy mala, sin meterme a averiguar si será por esto o por aquello.
-[...] ¿Y si yo te dijera que en medio de esa familia hay un *ángel de bondad*?
-¿Un ángel?
-Sí, una criatura tan bella de alma como de rostro, *una excepción entre los suyos*.
-Ya sé a quien te refieres, hablas por la *señorita Isabel*.
-Has acertado.
-*Cecilia la quiere mucho, dice que la señorita la trata como a una hermana, que no tiene secretos para ella*. (49).

Representada como *ángel de bondad*, como *hermana* de los mestizos, la propia Isabel se define así al aceptar *la chicha*, bebida rechazada por su clase social por ser de origen popular. Cuando Jorge duda en invitarle o no la bebida, Isabel se apura en decir:

-Gracias, amigo mío, gracias –interrumpió la joven, recibiendo el vaso- a mí me agrada este licor tan suave como inocente, *no pertenezco al número de quienes la rechazan sólo por ser peruano* (135).

A partir del rechazo o aceptación de esta bebida, Isabel instaura una distinción. Se sitúa entre aquellos que aceptan lo peruano, lo popular, y se diferencia de los que lo rechazan y desprecian. Jorge, protagonista de la novela, especie de símbolo del mestizo arequipeño, también considera a Isabel como aliada y amiga. Jorge le confiesa a ella:

Usted que cree que los hijos del pueblo tienen los mismos sentimientos e igual inteligencia que los demás; usted que me ha abierto su corazón y me ha confiado sus secretos, que me llama su amigo y su hermano, que sufre, y que ha adivinado que yo sufro también, es usted la única persona capaz de comprenderme. Sólo a usted puedo abrir mi alma, hasta hoy cerrada para todos. (Ibíd.: 139-140).

El enunciador propone un cambio, pero sólo al nivel de grupo hegemónico. El poder ya no debe recaer en la aristocracia, sino en la oligarquía, cuyo capital simbólico se fundamenta en la educación y la verdadera religión; elementos necesarios para incorporar al pueblo en la estructura social y así lograr la integración de la sociedad. Esta es la doctrina que propugna María Nieves: educación y religión. Esta es la bandera de Isabel, ideal y actitud compartida por otros hijos de familias acomodadas: las hijas del doctor Peña, Hortensia y Mercedes; las hijas del Doctor Vélez, Sofía y Elvira; como también los ilustrados Carlos y Juan, futuros abogados y esposos de estas últimas.¹⁰

3.3. La familia Latorre como metáfora de la sociedad arequipeña

La familia es un tópico muy importante para la literatura peruana femenina del siglo XIX¹¹, tal vez porque la mujer noveliza a partir de aquello que conoce del mundo: el espacio doméstico, la familia. En *Jorge o el hijo de pueblo* el proyecto de integración que formula María Nieves se plasmará en la figura de la familia Latorre; especie de metáfora de la sociedad arequipeña: de la unión clandestina de Guillermo (la aristocracia) y Carmen (el pueblo) nace Jorge (el mestizo). Guillermo, después de negarlo durante mucho tiempo, le pide perdón y lo acepta como su hijo; sin embargo, se arrepiente y, al final, muere. Es entonces que la hija de Guillermo, Isabel (la oligarquía), acepta a Jorge como verdadero hermano, no importándole el rechazo de Enriqueta (la aristocracia). Isabel salvará a la familia; será la hermana que guíe y proteja a Jorge; la que lo redimirá del sufrimiento y la incompreensión del pasado.

3.4. El mestizo como sujeto de piedad

Debemos hacer notar que Jorge, a lo largo de la novela, es representado apelando a una serie de atributos que para la época eran considerados femeninos: constantemente siente que su corazón le duele; suspira; asoman lágrimas a sus ojos. Él es un ser

espiritual, pasional. Podría pensarse que Jorge es el típico personaje romántico, pero creemos que más que obedecer a una influencia literaria esto se debe a una estrategia del enunciador: la de representar al pueblo, al mestizo, como un ser sentimental e inofensivo. Lo que hace el enunciador es superponer sobre las peculiaridades culturales del pueblo valores como la bondad, la inocencia y la sumisión (valores que son identificados con lo femenino). El reclamo de Jorge, que puede ser leído como el reclamo del sector social y étnico al que corresponde (Delgado Díaz del Olmo, 1996), pareciera ser ese: que se le acepte como sujeto espiritual, con sentimientos y razón. Sin embargo, es aquí donde la propuesta de María Nieves se torna problemática, porque sólo concibe la incorporación del mestizo en el orden social desde una posición de objeto de piedad. Se le debe aceptar, pero sólo por constituirse en un ser inferior y digno de conmiseración y pena. El mestizo es representado como un sujeto subalterno que necesita la ayuda y dirección de un sujeto mayor: la oligarquía.

4. A MANERA DE CONCLUSIÓN

María Nieves y Bustamante así como Isabel, su alter ego, son ese tipo de cristiana regeneradora que Francisco de Paula González Vigil reclamara a mediados del siglo XIX. La arequipeña coge la pluma para educar al público: por un lado, a los de su clase social, para que ellos acepten al pueblo como parte integrante de la sociedad; por otro lado, ella le está hablando a ese pueblo, al mestizo, al artesano, para que vuelva a confiar en su clase dirigente. El hecho que el enunciador haya polarizado a dos mujeres de una misma clase social, como Enriqueta e Isabel, significa que propone un antes y un después referente a esta clase hegemónica. Por una parte está Enriqueta, que es el pasado, una aristocracia ignorante y falta de verdadero cristianismo; y por otra, Isabel, que es el presente, una nueva aristocracia, ya oligarquía, educada y fervientemente religiosa, dispuesta a integrar al pueblo, a entender sus necesidades y sentimientos; dispuesta a borrar la desigualdad y la injusticia existente en la sociedad.

Esta tarea integradora y redentora es la que sostiene y justifica la incursión de María Nieves y Bustamante en el ámbito público de la escritura. Si la sociedad está en crisis, si el orden social está en peligro debido a los abusos y las desigualdades, si la clase dirigente falta a sus deberes, la obligación de la mujer no sólo es denunciar los problemas, sino que debe plantear también las soluciones. En una época en que tanto mestizos como mujeres son excluidos de la esfera del poder, la autora de *Jorge o el hijo del pueblo*, pareciera enunciar una alianza entre estos dos grupos motivada por la problemática común de la exclusión. El enunciador mujer pareciera reconocerse en el sujeto subalterno mestizo, en su dolor, en su incompreensión. Sin embargo, esta relación se trata de una alianza asimétrica y desigual, en la que los lazos de subalternidad no consiguen trascender las diferencias de clase y raza que los separan. Es evidente que a

pesar de que Isabel ayude a Jorge, a Cecilia, a Luis, a los hijos del pueblo, siempre será ella el sujeto mayor, el que sabe, puede y hace. Por más que la clase dominante intente unirse con el pueblo siempre ella estará ocupando el lugar hegemónico, el lugar paterno. Por más que María Nieves intente reivindicar al mestizo, no podrá evitar que éste deje de ser subalterno de la clase dominante y hegemónica, a la que ella misma sirve y pertenece.

NOTAS

- 1 Cabe decir que los estudios literarios en el Perú son reticentes en adoptar esta perspectiva de género. Marcel Velázquez (2002) hace un interesante y bien detallado balance del giro que se está dando en la academia peruana al incorporar el género como un instrumento que puede ayudar a entender mejor nuestro proceso literario.
- 2 Hacemos nuestra la noción de subalternidad planteada por Carolina Ortiz: «las múltiples y diversas formas de discriminación, dominación y explotación que se definen como resultado de las relaciones de poder y que se legitiman en el imaginario como signos de inferioridad y subordinación en específicas condiciones históricas» (1999: 61).
- 3 Es muy significativo que en la novela apenas se mencione una sola vez al indio, personaje central del período literario al que pertenece la autora. Tal vez la preferencia por el sujeto mestizo se deba a que este es uno de los lectores virtuales a quien está orientado el texto.
- 4 Juan Guillermo Carpio Muñoz dice: «Los aristócratas arequipeños, herederos de los antiguos encomenderos y predominantemente rentistas de la tierra, que disfrutaban su ocio productivo entre la notabilidad de los cargos de honorables autoridades municipales, universitarias, judiciales y eclesásticas; tuvieron que convertirse en socios menores de la actividad económica de los comerciantes extranjeros con quienes maridaron sus intereses y sus hijas» (1990: 571).
- 5 Ver: Tauzin-Castellanos (1995), Denegri (1996).
- 6 La mayor parte de la escasa crítica acerca de Jorge o el hijo del pueblo insiste en dar vueltas sobre si es o no es una novela histórica o romántica. Ver, por ejemplo: Palo Tejada (1993) y Bacacorzo (1995). Por el espacio de este artículo no nos podemos detener en este asunto; quien quiera revisar un balance acerca de dicha crítica consulte: Leonardo Loayza (2002: 14-21).
- 7 El arraigo que suscita este texto en el imaginario social arequipeño, se prueba con la devoción que se le tributa en los sectores intelectuales de la ciudad. Desde Francisco Mostajo, pasando por los Polar, Luis Bustamante y Rivero, hasta César Delgado Díaz del Olmo. Creemos que esta novela servirá como ejemplo del pathos arequipeño. Contribuirá a rehistificar a Arequipa y a sus pobladores.
- 8 De forma similar, el discurso nacionalista chileno recién empezó a calar en los sectores populares cuando se lo difundió a través del folletín y la crónica moral (Mc. Evoy, 2000). * Los subrayados son nuestros a menos que se especifique lo contrario.
- 9 Actitud similar la practicada por Mercedes Cabello de Carbonera en su Blanca Sol (Guerra-Cunningham, 1987).
- 10 Isabel es parte fundamental en este cambio, pero debe decirse que ella sólo actuará como maestra, como guía que enseña el camino a través del ejemplo; la transformación le corresponderá a los varones de su clase social. María Nieves, como podemos apreciar, no logra escapar a la ideología patriarcal de su época.
- 11 Eje organizador utilizado también por Clorinda Matto de Turner. Ver: Antonio Cornejo Polar (1977), Carolina Ortiz (1999).

BIBLIOGRAFÍA

- Bacacorzo, Xavier y Gustavo Bacacorzo. *Jorge o el hijo del pueblo. Estudio bibliográfico y crítico literario. Edición y apostillas históricas y geográficas*. Arequipa: Biblioteca Nueva Arequipa, 1995.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J. D. Wacquant. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. «La inserción de Arequipa en el desarrollo mundial del capitalismo (1867-1919). Neira Avendaño, Máximo (editor). *Historia general de Arequipa*. Arequipa: Instituto José Luis Bustamante y Rivero, 1990.
- Cornejo Polar, Antonio. *La novela peruana. Siete estudios*. Lima: Editorial Horizonte, 1977.
- Delgado Díaz del Olmo, César. «Género y ficción». *Otras Pielas. Género, historia y cultura*. Barrig, Maruja y Narda Henríquez (Compiladoras). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán Centro de la mujer peruana / Instituto de Estudios Peruanos, 1996.
- Guerra-Cunningham, Lucía. «Mercedes Cabello de Carbonera: Estética de la moral y los desvíos no disyuntivos de la virtud». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26 (1987): 25-41.
- González Vigil, Francisco de Paula. *Importancia en la educación del bello sexo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- Flores Galindo, Alberto. *Arequipa y el sur andino*. Lima: Serie: Publicaciones Previas Pontificia Universidad Católica del Perú, 1976.
- Leonardo Loayza, Richard. *De ángeles y revoluciones. Relaciones de género en Jorge o el hijo del pueblo*. Monografía para diploma en Estudios de género, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002.
- Mc Evoy, Carmen. «Bella Lima ya tiemblos llorosa del triunfo chileno en poder. Una aproximación a los elementos de género en el discurso nacionalista chileno». *El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- Nieves y Bustamante, María. *Jorge o el hijo del pueblo*. Arequipa: Colección Sillar. Concejo Provincial de Arequipa, 1892.
- . *Jorge o el hijo del pueblo*. Lima: Editorial Pachacutec, 1994.
- Ortiz, Carolina. *La letra y los cuerpos subyugados. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.
- Palo Tejada, Miriam. *Jorge o el hijo del pueblo: novela histórica y de pasiones*. Tesis de Licenciatura en Literatura y Lingüística por la Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, 1993.
- San Román Giovanini, Victoria. *María Nieves Bustamante, romántica peruana*. Tesis de bachiller en Letras por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Lima, 1953.
- Tauzin-Castellanos, Isabelle. «La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico». *Revista de Crítica Literaria latinoamericana* 42 (1995):161-187.
- Valdivia, Deán Juan Gualberto. *Las revoluciones de Arequipa*. Arequipa: Editorial el Deber, 1956.
- Velázquez Castro, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: UNFV, 2002.

LAS LITERATURAS PERUANAS DEL SIGLO XIX Y LA ALDEA LETRADA QUECHUA¹

 **Gonzalo Espino Relucé**

1. IMAGEN DECIMONÓNICA

La imagen decimonónica de la literatura que circula en los medios académicos, en lo sustantivo, no se ha renovado, por eso, aparenta la solidez de lo único que esconde lo homogéneo y lo diverso que definen las prácticas discursivas². Si se examinan los estudios sobre la literatura del XIX encontramos que casi todas las miradas están puestas en lo que llamamos literatura canónica, en lo aceptado como escritura literaria que reconocemos oficialmente como literatura peruana del XIX, en la que, sin duda, se expresan los vínculos sutiles y escurridizos de las representaciones del poder en el XIX³.

Esta aparente consistencia resulta engañosa pues tales análisis artificiales desdibujan los territorios escriturales como espacios controversiales y contradictorios en la escritura del siglo XIX, pues se lee como universo discursivo equiparable a un mar calmado sin oleadas ni maremotos. No se ha examinado cómo la ciudad letrada ha desarrollado estrategias para silenciar, excluir o incluir diversas prácticas discursivas. Ni cómo la aldea letrada, metáfora que asocio a las prácticas discursivas de grupos subalternos, tanto andinos como mestizos y criollos populares, se fueron incorporando como atributo exótico o como discursos consistentes y hasta paralelos.

Esta imagen decimonónica de la literatura peruana hace difuso los procesos, esconde las tensiones y las contradicciones que se producen en las escrituras del XIX. Esto en parte explica por qué la comunidad científica ha puesto escasa atención a la literatura quechua decimonónica o a los discursos de tradición oral⁴. Las prácticas escriturarias las entiendo como ejercicio que significan los procesos culturales en el país, por eso no propongo imaginar a las literaturas como islas, como hechos aislados, sin metáforas precedentes o escritas con ingeniosos vínculos temporales, hacerlo de

ese modo resulta inadecuado pues no permite dar cuenta de las redes discursivas que se configuran en tanto archipiélagos, como parte de un continente mayor llamado sistema.

De hecho el proceso peruano no se reduce a la hipótesis planteada por Marco Martos⁵. No sólo se trata de observar el «choque de dos maneras de entender la práctica literaria», es decir, la producción literaria de Ricardo Palma y Manuel González Prada; sino, analizar cómo ambas escrituras se instalan en densos y complejos procesos del XIX y cómo estas escrituras establecen redes que representan a las colectividades subalternas del país. Tal complejidad tendría que llevarnos a entrever los procesos paralelos o concurrentes o difusos en los años del siglo XIX, me refiero, de un lado, a los itinerarios de empoderamiento de la mujer en su ejercicio de la escritura; la aparición de un discurso que pone de manera visible al indio en el relato ficcional y las prácticas discursivas, principalmente, quechuas en las regiones. Reducir la literatura a la metáfora de dos héroes culturales de mayor significación para el Perú decimonónico, sería obviar procesos significativos que explican esas dos escrituras. Postulo, en consecuencia, la necesidad de explicitar las tentaciones de la contradicción, el desaliño respecto a las prácticas discursivas hegemónicas y la configuración de una literatura otra: la aldea letrada quechua

2. LAS TRAMPAS DE UNA PROMESA

Este proceso coincide con la promesa de una comunidad que se imagina como nación. Las declarativas y las proclamas emancipadoras ilustran este hecho. La necesidad de ser una nación y la posibilidad de continuidad de las colectividades indígenas ingresan dentro de un programa civilizatorio y constituye una de las propuestas más sugerentes que circulan por entonces. Paul Rivet, junto con Créqui Montfort, en 1951 publicaron la más importante y extensa bibliografía sobre los quechuas y aymaras, en esa bibliografía se consigna un conjunto de manuscritos y publicaciones. Entre ellas, libelos que documentan la metáfora de la nación; situación que se inicia temprano ni bien brotaron las guerras de emancipación, y fue utilizada por los patriotas y los leales. Los textos por lo general, son bilingües, van en castellano y se traducen «al efecto fielmente en los idiomas» indios; siendo las lenguas favorecidas en este orden: quechua, aymara y guaraní, y está pensada: «para la común inteligencia» de quienes lean y a quienes se lea o para quienes se difunde (1951: 245).

Voy a introducir brevemente tres ideas planteadas en «Apu Don Juan Josef Castelli Apucunat Buenos Airespi Tantas caccunac Lantim: Cai Perú Llacta Runacunaman»⁶. Se trata de una respuesta a la contraofensiva del lado realista que había difundido entre los habitantes del Virreinato, el advenimiento de un tiempo feliz para los indios y criollos. El representante de la Junta Provisional responde que es tiempo de la independencia, que la palabra del virrey y sus representantes siempre han sido mentiras, que esta ha dejado

de ser honorable y de lo que se trata ahora es defender la tierra que pertenece a los hombres y mujeres que nacieron y viven en estos lugares. Así entonces se pone al descubierto la palabra palaciega como vocablo inconsistente y engañosa («Ñaupacca manachu negrosta esclavostagina ccahuassoc ccancu?», ¿Hace tiempo acaso ustedes no son tratados como esclavos y negros?). Acaso la palabra de los patriotas cuyo horizonte ético corresponde a los hombres que aman la patria («Achachijquicunac simimmanta viarinquichecchu, chai llulla simitacca vinai vinai rimac ccascancuta, chai tucui huampas cai quiquim·huallucuc simicca manan haiccaspas hunttacunchu». Si preguntan a los viejos antiguos, a vuestros abuelos, si conversan con ellos podrán decirles que nunca su palabra ha sido verdadera, que siempre ha sido ofensiva y falsa. Nunca han hablado con el corazón) y al empeño de vivir libres y en la tierra donde se nació⁷. La propuesta libertaria promete vivir en libertad y «hacéos felices en vuestra Patria» (238). Promesa que propagaron los patriotas en un discurso que simbólicamente iba dando contornos al *sunquchik willaykichis ayllunichis*

En ese contexto aparece un texto que explicita la modernidad de la inserción de la colonia en mercado internacional, me refiero a la Proclama «Llacctacunap sutimpa hucla achacuspa camarecc // El Congreso Constituyente del Perú/ A los indios de las provincias interiores» (1822) publicado en quechua y castellano. En ella leemos:

Ccollaman Ayllu, Intip Charincuna munacuscca huauqqecuna, ccam alliu Runacunamanmi simijeyta qquellcaycuta unarchamuíquicu. Cay Huauqqe ñiscaycu simita chasquispa ama miunquichicchu, checcan hauqqen canchic; huc tayta mamamantam icllinchic: huc Ayllullan canchic; Llacctanchicta Apu cay ñinchiccta cacñinchictahuan cutichicapunchicñan.

Llopanmi rincu ccancunapa Qquechua simiiquchiepi, Taytanchiscunap yachachihuasccanchispi ñuñu Mamanchiscunap ñuñuscccanchic

Nobles hijos del sol, amados hermanos, a vosotros virtuosos indios os dirijimos la palabra, y no os asombre que os llamemos hermanos: lo somos en verdad, descendemos de unos mismos padres; formamos una sola familia, y con el suelo que nos pertenece, hemos recuperado también nuestra dignidad, y nuestros derechos (...)

Nos acordamos de lo que habeis padecido, y trabajamos por haceros felices en el día. Vais a ser nobles, instruidos, propietarios, y representareis entre los hombres todo lo que es debido a vuestra virtudes. (...)

Todo os irá en vuestro idioma qquechua, que nos enseñaron nuestros padres, y que mamasteis a los pechos de vuestras tiernas madres.⁸

Esta sin duda fue la promesa que incorpora en el imaginario de la nación al hombre andino dentro de su programa civilizatorio y a las lenguas de las mayorías, quechua y aymara, se las promueven como canales de comunicación entre la ciudad y el campo, entre el centro y la periferia. En efecto, simbólicamente se construye una historia que niega la historia reciente y la remonta a la historia prestigiada de los incas. Para los

patricios, los indios son hermanos, *wayqikuna*, pero son hermanos desiguales, de manera que hay que elevarlos a la categorías culturales de los no excluidos. Es decir, que sepan hablar castellano, que puedan transitar en la ciudad de acuerdo a las normas impuestas de urbanidad y que sepan sus derechos civiles, es decir, inculcar la cultura de la ciudad letrada⁹. Si bien, inicialmente, se utilizan las lenguas que hablan esas mayorías indígenas («Llopanmi rincu ccancunapa Qquechua simiiquchiepi, Taytanchiscunap yachachihuascanchispi ñuñu Mamanchiscunap ñuñuscccanchic») son relegadas en el olvido. Ciertamente esta promesa nace con un punto de quiebre, ya que el entendimiento de la nación supone la conversión de lo diverso en único, de manera que en el uso de la lengua se traduce en incomodidad y escisión territorial, toda vez que el uso de las lenguas vernáculas, como el quechua y el aymara, resultan adversas a la inteligibilidad del proyecto decimonónico de nación. Lo que ocasiona el desplazamiento de las lenguas andinas al privilegiar la lengua castellana.

La ciudad letrada la excluye definitivamente, pues no coincide con los códigos aceptados: escritura en español, impreso y retórica de época (neoclasicismo, romantismo). Las formas vernaculares llegan como rumor, pero no como voz, son expresiones que no afectan el apacible mundo de los letrados. El emblema indígena se convierte en campo de disputa intelectual y en señal que se abandona. Pasada la mitad del siglo XIX, nos encontramos con una constatación irrefutable, la evidencia de la no continuidad del uso de la lengua quechua –aymara, también– en los espacios oficiales. Basta recordar aquí al sabio Mariano Rivero y Ustariz, quien invocaba, en 1851, a hacer realidad la literatura quechua: «Ojalá que algún peruano erudito, verdaderamente patriota, [...] procurase echar los fundamentos de una literatura en idioma tan precioso y singular de que blasonar debieran y no avergonzarse los hijos de la antigua monarquía de los Inca.» (Rivero-Tschudi 1958:73). A mediados del siglo, la promesa significó que la ciudad letrada optara por convertir no sólo en la *linguae francae*, sino trasponerla en lo canónico aquello que obedezca y responda a esa reflexión sobre la llamada literatura nacional, aquella que se escribe y elabora y predica en español.

3. TEXTUALIDADES DE ALDEA QUECHUA

La no incorporación del idioma de los indios como una lengua literaria así como elemento de disputa, terminó opacando las posibilidades de la textualidad quechua. ¿Entonces cómo explicar esta situación? Un conjunto de reflexiones y prácticas literarias intentan desde la ciudad letrada representar lo que ocurre en la serranía, si bien esta se caracteriza por la impronta romántica, explica las continuidades y los procesos de la literatura como evento social de representaciones heterogéneas. Inicialmente aparece como memoria del inca en concordancia con el discurso emancipador que busca constreñir las diferencias raciales (criollos, mestizos e indios) en una genealogía que se remonta a las glorias del pasado, al imperio inca. Diluye las diferencias al convertir al

indio en parte de la parentela criolla, en hermano, *wawqi*. Tras esto se esconde una construcción simbólica de raigambre aristocrática. Los criollos no podían equipararse al hermano indio –socialmente descalificado, ubicado en el eslabón más bajo de la pirámide social– pues trata de apropiarse de una historia, de una historia que anule metafóricamente las diferencias, esta genealogía patriótica la encuentran en el discurso, en la imagen del inca, no así del indio. De manera que se habla del inca, no de la historia que en esos momentos está sucediendo, la de los indios. Se habla de literatura inca, pero no de indios. Los indios no aparecen sino como metátesis de los incas.

Ciertamente se enmascara en un tipo de discurso que pone énfasis en las barreras lingüísticas que estaría impidiendo la comunicación con toda la comunidad nacional. En el Perú los pocos que hablan castellano detentan el poder, las mayorías indígenas que no lo hacen, se comunican en lenguas vernáculas. Esta situación produce una asimetría que lleva a utilizar la lengua de minoría como la lengua de todos, la lengua donde se representa el poder y al desarrollar la ideología de la nación, entienden que la lengua tiene que ser una sola. Si bien aparecen varias gramáticas quechuas, estas abordan y proponen el tema de la inclusión del indio y la convivencia armónica de este con los blancos:

El conocimiento del quechua estirpará en los blancos ese desprecio y en los indígenas ese odio: lo primero, porque habiendo comunidad de lenguaje, los blancos entrañarían en relaciones más estrechas con los indígenas y tendrán ocasión de conocer la dulzura de su carácter, la sobriedad de su vida y otras cualidades desconocidas hasta hoy, hasta el punto de establecerse casi generalmente, el principio absurdo, de que al indio se le debe tratar cruelmente. Entónces se dará al indígena la estimación que merece, y éste, no recibiendo el trato duro y cruel de que viene siendo víctima desde la conquista, pospondrá su ódio al blanco y no verá ya en él un opresor sino un conciudadano á quien debe amar. (Anchorena, 1874: VI).

El idioma entonces se convierte en un tema de disputa del logos, de manera que todo se traduce a la lengua hegemónica, el castellano. Durante todo el siglo XIX se suceden varias publicaciones que apelan a dicha propuesta. Destaca entre estas: (Cuzco, 1872) de José Fernández Nodal que interpela el *Elementos de gramática quichua o idioma de los yncas* tema de la promesa al preguntar «¿y podremos tolerar el insulto que se nos diga: no es el Perú de los Peruanos, desde que no es el lenguaje peruano el que allí se cultiva ni menos se admite en los bancos de las escuelas o asientos universitarios?»¹⁰. La *Gramática quechua* (Lima, 1874) de José Dionisio Anchorena es el primer esfuerzo auspiciado por el Estado peruano a través de su imprenta; le sigue Leonardo Villar con su *Lexicografía Keshua Uirakocha* (1887). En Córdoba, 1889, el presbítero Miguel Ángel Mossi publica su *Manual del Idioma General del Perú*. En todos estos textos se repiten las formas garcilasianas de producción discursiva y cuya vocación es en realidad el desarrollo de la lengua oficial, el castellano, asunto que permitiría una adecuada comprensión de indios y blancos en la configuración civil de la nación peruana. Dicho proceso es acompañado por una escasa reflexión académica sobre la cultura indígena; muestra del cual constituye dos registros: la difusión de la cultura quechua que

hacen Mariano Rivero y Juan D. Tschudi en *Antigüedades Peruanas* (1851) y revelador trabajo realizado en la Universidad de San Marcos por Acisclo Villarán, *La poesía en el imperio de los incas* (1874). Excepción aparte resulta la impronta del fenómeno ollantino. El drama *Ollantay* atrae el interés de los europeos y es materia de discusión en los círculos intelectuales durante todo el siglo XIX, sobre todo, en torno a su carácter autónomo.¹¹

A contrapeso de lo que ocurre en la ciudad letrada, el arte verbal quechua no era rumor. La representación indígena fue y es voz. Era una voz que se traducía en esas formas de la tradición andina. La choza se constituye en el lugar privilegiado para la continuidad de la memoria de los indígenas en casi todos los pueblos del Perú. Mencionemos aquí, la representación de la muerte del Inca o en su efecto la representación cuzqueña, ritual por cierto, del *Ollantay* que es prohibida por orden policial en la segunda década 20 del siglo XX (Espino 1999: 84-85) Lo propio podemos postular de la narrativa y poesía quechua. La choza es el lugar privilegiado donde la cultura indígena tiene continuidad. Mantiene viva la creatividad de los indios. Creatividad, que por otro lado, coincide con las continuas rebeliones indígenas.

Este proceso comprende, asimismo, redes textuales que tienen lugar en áreas distantes como Lima, Ayacucho, Cuzco; Cuzco, Oruro, Cochabamba; Quito, Cuzco, La Paz. Sobre esto último, gracias a los trabajos de César Itier, se puede explorar el desarrollo del teatro quechua, que en el sur andino se representa. Estas prácticas a su vez tienen como eje dos elementos: por un lado, una lectura de lo que socialmente está sucediendo en el país y de otro, una forma altamente literalizada de las estructuras quechuas. A diferencia del debate ollantino los textos de Nicanor Jara como *Sumaq't'ika* (1899), son textos que se remontan al pasado y proponen poner en cuestión la sucesión de la políticas de invasión chilena: traduce un sentimiento patriótico, «los valores nacionalista» (Itier, 2000: 21). Y en la mayoría de los casos comporta un discurso patriótico y cívico en el que la memoria inca tiene cabida para explicar lo que sucede con el pasado. Entre ellos se pueden mencionar Pío Benigno Mesa, Pedro Zegarra, Abel Antonio Luna que pone en escena *Yawarwaqaq* (1880), José Lucas Caparó, *El desgraciado inca Huascar* (1896) y que se prolonga en el «drama Incaico» de inicio de siglo XX con los trabajos de Nemesio Zúñiga Cazorla, como *Qurich'uspi* (1915)¹². La segunda línea de la escritura quechua está representada por los textos quechuas de José Lucas Caparó y los trabajos de Carlos Felipe Beltrán, sobre todo en su *Miscelánea literaria en quechua y español* (1850). Todo esto, a su vez, sugiere como el siglo XIX resulta uno de los procesos de fundación de las literaturas peruanas, en general.¹³

4. Epílogo

Esta imagen, como dije, no concluye su elaboración sino cuando se amplía al ámbito o territorio del discurso literario, que haga posible una lectura de las transaccio-

nes textuales en tanto redes subalternas o clandestinas o residuales culturales, toda vez que no se trata sólo del impacto de los movimientos literarios en general, sino cómo estos fueron leídos desde la condición de país andino, de manera que se trata de configurar el archipiélago, este sería el lugar de la choza en un espacio mayor, en la región andina, subalterno, de menor impacto, que llamo aquí *aldea letrada quechua*. Es decir, preguntarnos, que ocurre, con la literatura de cuando menos estos tres países (Perú, Ecuador y Bolivia)¹⁴ En estricto, esta búsqueda tendría que ir más allá. Se trataría también de observar qué ha ocurrido con la producción quechua del norte de Argentina (Catamarca, Salta y Tucumán) y el sur de Colombia.

NOTAS

- 1 Inicialmente fue presentada como ponencia en el Encuentro boliviano-peruano, *Historias compartidas, historiografía distantes* realizado en Copacabana, 15 al 17 de mayo 2003. Este texto es parte de la tesis doctoral que vengo preparando para optar el grado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2 Cf. Antonio Cornejo Polar, «Los sistemas literarios como categorías históricas» (1989).
- 3 Este sería el caso de las historias canónicas de Luis Alberto Sánchez (1989) y Augusto Tamayo Vargas (1992); constituye una lectura tradicional la que hace Varillas Montenegro (1992); y, una atenta relectura la de Jorge Cornejo Polar (2001).
- 4 Cf. Francesca Denegri. *El abanico y la cigarrera* (1996), Gonzalo Espino Relucé. *Imágenes de la inclusión andina* (1999), Marcel Velázquez. *El revés del marfil* (2002) e Ismael Pinto. *Sin perdón y sin olvido* (2003).
- 5 Marcos Martos. «Anales de la inquisición de Lima, el sambenito y la vela verde» (1998).
- 6 «El Excelentísimo Señor Representante de la Junta Provisional Gubernativa del Río de la Plata. A los indios del Virreynato del Perú», fechado en *La Plata*, Febrero 5 de 1811 (Rivet - Créqui Montfort 1951:234-238).
- 7 «¿No es verdad, que siempre habéis sido mirados como esclavos, i tratados con el mayor ultraje sin mas derecho que la fuerza ni mas crimen que habitar en vuestra propia patria? [...] La historia de vuestros mayores i vuestra propia experiencia descubren el veneno i la hipocresía a ese reciente plan que os anuncian con aparato vuestros mismos tiranos: bien sabéis que su lenguaje jamás ha sido el de la verdad, i que sus labios nunca van de acuerdo con su corazón. —Hoy os lisonjean con promesas ventajosas, i mañana desolarán vuestros hogares, consternarán vuestras familias i aumentarán los eslabones de la cadena que arrestan.» (Rivet - Créqui Montfort 1951:234-238).
- 8 «*El Congreso Constituyente del Perú/ A los indios de las provincias interiores. Llacacunanap sutimpa hucla achacuspca camareco*», firmado por Javier de Luna Pizarro, Presidente, José Sánchez Carrión y Francisco Javier Mariátegui. 10 de octubre de 1822 (Rivet - Créqui Montfort 1951:285-287).
- 9 Santiago Castro-Gómez, siguiendo a Rama, Mignolo y Stephan, considera que este modelo tiene en el *Manual de Urbanidad* de Carreño y en la *Gramática de la Lengua Castellana* de Andrés Bello, dos de sus referente modélicos (cf. Lander 2003: 145-161).
- 10 Citado por César Itier. *El teatro quechua en el Cuzco* (2000: 20).
- 11 Eugenio Larraburre y Unanue resume, en buena cuenta, el debate; puede consultarse su ensayo «Ollantay / Literatura incásica» (1886). Sobre el tema, revisar los trabajos de Carlos García-Bedoya (2000), Raúl Porras Barrenechea (1999), Gonzalo Espino Relucé (1999), Julio Calvo (1998) y Teodoro Meneses (1961).
- 12 Cf. Quirich'uspi, Tikahina y Katacha han sido publicados por César Itier en *EL Teatro Quechua en el Cuzco*. T. I. Dramas y comedias de Nemesio Zúñiga Cazorla. (Cuzco, EBE - IFEA, 1995).
- 13 Proceso disímil, redes textuales con diversas aristas, en particular, me refiero a la presencia de la mujer en la escena de la literatura. No se trata sólo del bello sexo sino cómo ésta hace suya las «bellas letras», desplaza a las escrituras hegemónicas y se

empodera; siguen, por ello, pendientes trabajos sobre las escrituras de Juana Manuela Gorriti (*La quena*); lo propio con doña Clorinda Matto (*Aves sin nido*) y Mercedes Cabello Carbonera (*Blanca Sob*). Lo mismo podemos expresar de la construcción del sujeto negro en la literatura del XIX que pasa básicamente de una representación lingüística para constituirse en un sujeto erotizado.

- 14 En estricto, esta búsqueda tendría que ir más allá. Se trataría también de observar qué ha ocurrido con la producción quechua del norte de Argentina (Catamarca, Salta y Tucumán) y el sur de Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo.** *Ollanta. La severidad de un padre y la clemencia de un rey.* Traducción de Barranca, José Sebastián. Lima: S/ E. 1868.
- . «Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano». Traducción de Constantino Carrasco *El Correo del Perú*. Lima, setiembre – diciembre, 1875.
- . «Ollantay / Literatura incásica». Traducción de Eugenio Larraburre y Unanue. *El Ateneo de Lima* (junio de 1886).
- . *Ollantay*. Drama quechua-español. Nota preliminar de José María Arguedas. Traducción de José Sebastián Barranca. Lima: Editorial Nuevo Mundo, 1967.
- . *Ollantay*. Edición y traducción de Julio Calvo Pérez. Cuzco: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas, 1998.
- . «Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano». Traducción de Constantino Carrasco. *Teatro Republicano. Siglo XIX*. (Antología General del Teatro Peruano, t. IV) Ricardo Silva-Santisteban (compilador). Lima: PUCP – Banco Continental, 383-480.
- Basadre, Jorge** (comp.) *Literatura Inca*. París: Desclée, De Brouwer, 1938.
- Bendezu, Edmundo.** *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo.** *Apogeo y crisis de la República Aristocrática. Oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú 1895 1932*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1979.
- Carranza, Luis.** «Apuntes sobre la raza indígena/ Condiciones físicas e intelectuales del indio» *El Ateneo de Lima*. t. III, 1, (1887): 201-202.
- Cornejo Polar, Antonio.** *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- . «Los sistemas literarios como categorías históricas» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (1989): 19-24.
- Cornejo Polar, Jorge.** *El costumbrismo en el Perú*. Lima: Copé, 2001.
- Denegri, Francesca.** *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán-IEP, 1996.
- Escajadillo G., Tomás.** *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Amaru Editores, 1995
- Espino Relucé, Gonzalo.** «La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo XIX». *Arrabal Revista de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* 4 (2002): 51-59.

———. *Imágenes de la inclusión andina. Literatura peruana del XIX*. Lima: UNMSM-Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999.

García-Bedoya M. Carlos. *La Literatura peruana en el periodo de estabilización colonial, 1580-1780*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2000.

Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco. Indigenismo, lengua y literatura en el Perú Moderno*. Cuzco: Institut Français d'Études Andines - Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2000.

Kristal, Efraín. *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del Indigenismo en el Perú: 1848 1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

Lander, Edgardo (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales- UNESCO, 2003.

Martos, Marco. «Anales de la inquisición de Lima. Ricardo Palma, la vela verde y el sambenito» *Escritura y Pensamiento* 2, (1998): 213-235.

Meneses, Teodoro. «Estudios Ollantinos / Clasificación de fuentes» *Sphinx* II época, 14. (1961): 80 100.

Mossi, Miguel Ángel. *Manual del idioma general del Perú. Gramática razonada de la lengua qichua. Comparada con las lenguas del antiguo continente, con notas especiales sobre la que se habla en Santiago del Estero y Catamarca*. Córdoba: Imprenta La Minerva de A. Villafañe, 1889.

Pinto Vargas, Ismael. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Universidad de San Martín de Porras, 2003.

Porras Barrenechea, Raúl. *El Legado quechua: indagaciones peruanas*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial - Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1999.

Rivero y Ustariz, Mariano y Juan Diego de Tschudi. *Antigüedades Peruanas*. Viena: Imp. Imperial de la Corte y de Estado, 1851.

Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 6ta. edición. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1989.

Santiago Castro-Gómez, «Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'» *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires: CLACSO - UNESCO, 2003, 145-161.

Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura Peruana*. Lima: PEISA, 1992.

Varillas Montenegro, Alberto. *La Literatura Peruana del siglo XIX. Periodización y caracterización*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

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

Vienrich, Adolfo. *Tarmap Pacha-Huaray / Azucenas Quechuas (Nuna-sbimi chibuanbau)*. Edición bilingüe. Tarma: Imprenta. La Aurora de Tarma, 1905.

———. *Tarmapap Pachabuarainin / Fábulas Quechuas*. Tarma: Tipografía La Aurora de Tarma, 1906.

Villarán, Acisclo. «La poesía en el Imperio de los Incas; ensayo histórico. Dedicada en muestra de gratitud al eminente literato D. Eduardo Asquerino». *El Correo del Perú*. Lima: enero / abril 1874.



NOTAS SOBRE ALGUNAS REVISTAS Y PERIÓDICOS LITERARIOS PUBLICADOS EN LA LIMA DEL SIGLO XIX

 **Johnny Zevallos**

Lima, durante el siglo XIX, fue el escenario propicio para que diversos diarios y revistas publicaran, no sólo de los sucesos noticiosos, sino, también, se convirtieran en espacios idóneos para la circulación de creación y crítica literaria; así como los descubrimientos científicos recién llegados a la capital de la República.

El advenimiento de la Exposición Científica de 1872, realizada en Lima, produjo una multiplicación inmediata de los espacios periodísticos destinados a difundir la producción artística capitalina. De esta forma, si bien la comunicación con el resto del país, ora a través de diarios, ora en revistas, involucraba una condescendida publicación de gran fecundidad literaria, surgieron también en provincias algunos medios que promovieron la divulgación creativa en otras ciudades. Podemos hablar, en este sentido, de una corresponsalía, aunque no muy abundante, tanto de escritores provincianos como extranjeros.

Estos avances de difusión no disminuyeron del todo por los sucesos acaecidos durante la Guerra del Pacífico y sus secuelas. Al contrario, una vez finalizado este cruento incidente, tras el cierre de algunos espacios, otros vieron la luz entre el público limeño. Uno de aquellos diarios, *El Correo del Perú*, tuvo que cerrar su emisión no sólo por la terrible crisis política que afrontaba el país, sino por el advenimiento de una economía cada vez más empobrecida y que luego se agravará con la Guerra. Sin embargo, se podría hablar de un resurgimiento del mismo a través de *El Ateneo de Lima*, aunque no con las mismas expectativas ni con el marco artístico que lo caracterizaba.

Dentro de los principales medios¹, dedicados a la producción literaria, hemos seleccionado sólo cuatro: *La Colmena*, *El Correo del Perú*, *La Revista Social* y *El Ateneo de Lima*.

LA COLMENA (1857)². PERIÓDICO POLÍTICO, CIENTÍFICO Y LITERARIO

Publicación mensual que abarcaba los rubros de Política, Ciencia y Literatura; su aparición correspondía al último día de cada mes. El diario incidía en los últimos avances en cuanto a Matemáticas, Física y demás aspectos científicos recién llegados a Lima. Como nota aparte podemos destacar que, a partir del cuarto número, el periódico pasa de «Científico y Literario» a «Político, Científico y Literario».

Tuvo como director a José Domingo Espinar, y sólo ha podido conservarse los ejemplares correspondientes a 1857. Podemos destacar, con suma apreciación, el poema «A Bolívar» de D. Martínez en treinta y uno estrofas, con siete versos cada una. Los versos son libres, aunque los dos últimos tienen rima gemela (AA). El texto presenta rasgos épicos que dan cuenta de la magnificencia del sujeto. Se siguen los códigos del neoclasicismo, manteniéndose una relación con los discursos propios de la Independencia. Las alusiones del yo poético resaltan las virtudes del alocutario (en este caso, Bolívar) y el temor que éstas ocasionan en los españoles.

- De tu triunfante acero
Nace Colombia, como libre, hermosa,
Rica, pujante, colosal, sublime:
- 95 Vírjen gallarda, que en el mar de Atlante
Fija su planta, y su garganta enhiesta
Su frente peregrina,
En el ancho Pacífico reclina.
- Libertador de un mundo
- 205 Terror de España; admiracion del orbe:
Dios de Colombia, de prodijios templo:
Fénix de libertad: de gloria emblema;
Un mundo es la diadema de tus sienas,
Y de gloria alma aurora
- 210 Con róseo lampo tu sepulcro dora.

Si bien los elementos configuran códigos propios de la poesía de la Emancipación como «tu triunfante acero», «Libertador de un mundo / Terror de España», o, más claramente, «Fénix de la libertad»; por otro lado, no se sigue estrictamente el encasillamiento de las rimas. Esta libertad en el uso del verso libre podría entenderse como una necesidad de desligarse de la influencia hispánica; mas no una aproximación al romanticismo.

EL CORREO DEL PERÚ (1871-1878). PERIÓDICO SEMANAL CON ILUSTRACIONES MENSUALES

Una de los diarios más importantes que circularon en la Lima del siglo XIX, estuvo dirigida por T. M. Pérez. Dentro de las publicaciones de este periódico, sobresale una novela de largo aliento llamada *Nurerdin-Kan*. No presenta autoría, aunque Alberto Tauro señala a Manuel Trinidad Pérez como posible autor de la misma. Aparece en entregas por cada número publicado, con el indicativo de Escrita para «El Correo del Perú»³.

Capítulo I:	Nº 4 (Sábado 27 de Enero de 1872: 29-30)
Capítulo II:	Nº 5 (Sábado 3 de Febrero de 1872: 37-38)
	Nº 6 (Sábado 10 de Febrero de 1872: 45-46)
Capítulo III:	Nº 7 (Sábado 17 de Febrero de 1872: 53-54)
Capítulo IV:	Nº 8 (Sábado 24 de Febrero de 1872: 61)
Capítulo V:	Nº 9 (Sábado 2 de Marzo de 1872: 69)
Capítulo VI:	Nº 10 (Sábado 9 de Marzo de 1872: 78)
<hr/>	
Capítulo VII:	Nº 12 (Sábado 23 de Marzo de 1872: 92-95)
Capítulo VIII:	Nº 13 (Sábado 30 de Marzo de 1872: 101)
Capítulo IX:	Nº 14 (Sábado 6 de Abril de 1872: 109-110)
Capítulo X:	Nº 15 (Sábado 13 de Abril de 1872: 117-118)
Capítulo XI:	Nº 16 (Sábado 20 de Abril de 1872: 125-126)
Capítulo XII:	Nº 17 (Sábado 27 de Abril de 1872: 133-134)
	Nº 18 (Sábado 4 de Mayo de 1872: 142)
Capítulo XIII:	Nº 19 (Sábado 11 de Mayo de 1872: 150-151)
Capítulo XIV:	Nº 20 (Sábado 18 de Mayo de 1872: 158-159)
Capítulo XV:	Nº 21 (Sábado 25 de Mayo de 1872: 166-167)
	Nº 22 (Sábado 1 de Junio de 1872: 174-175)
	Nº 23 (Sábado 8 de Junio de 1872: 182-183)
	Nº 24 (Sábado 15 de Junio de 1872: 190)
	Nº 25 (Sábado 22 de Junio de 1872: 198-199)
Capítulo XVIII:	Nº 26 (Sábado 6 de Julio de 1872: 205-206) ⁴
Capítulo XIX:	Nº 27 (Sábado 13 de Julio de 1872: 213-214)
Capítulo XX:	Nº 28 (Sábado 20 de Julio de 1872: 213-214)
Capítulo XXI:	Nº 29 (Sábado 27 de Julio de 1872: 230)

Nurerdin-Kan describe un grupo de inmigrantes indios, naturales de Cachemira, que tienen como destino el Perú. Los personajes, sin embargo, no manejan los códigos de los sujetos subalternos de Oriente (culíes); de tal manera que se circunscriben a criterios occidentales, propios del discurso costumbrista. Se trata de personajes planos, quienes se limitan a seguir el hilo conductor del narrador.

El indio continuó:

— Mi padre vendrá..... tal vez no tarde mucho, y entonces, no pudiendo, yo desobedecer los mandatos de su *mano bendita*, tendré que seguirle á la India..... y allí estará siempre á mi vista el cadáver de Ofelia! (30)⁵

Los personajes, en este sentido, no varían de los textos contemporáneos referidos a Lima; su perspectiva del mundo no difiere de la de los fieles católicos. No se siguen, pues, los criterios hinduistas.

Lo mismo puede decirse de las descripciones que acota el narrador:

Los ojos de Nurerdin brillaron con un fuego siniestro; pero en seguida su mirada volvió á apagarse, como las llamaradas de un volcan que salen hasta su cráter, y luego vuelven á sepultarse en el fondo para seguir quemando sus entrañas. (46)

En otras ocasiones se anticipa a los hechos y se da cuenta de ciertos personajes, próximos a aparecer, como es el caso de «una tierna niña, la bella y altiva jóven que pronto conoceremos» (69), hija de D. Remigio Trueba, quien luego será la amada de Nurerdin. Trueba es descrito como un español orgulloso, que fuera prisionero en Ayacucho y desterrado posteriormente a España. Responde a los mismos códigos que se dan en los sujetos masculinos mayores: maldad, actitud férrea e intolerable en sus decisiones. Los personajes se desempeñan bajo el mismo esquema en toda la novela; no subvierten el modelo romántico pre-establecido: belleza (jóvenes) y deformidad (viejos).

Otra novela, *Cruz de paja y Cruz de plomo* de la española María del Pilar Sinués de Marco, también escrita para «El Correo del Perú», está destinada «A las señoras peruanas». Al estar dirigida hacia un sujeto femenino, se entiende que es ella quien debiera decodificar el texto. La dedicatoria presenta un breve texto donde la autora reconoce el desconocimiento de su nombre entre el público limeño.

Dedicatoria:	Nº 2 (Sábado 11 de Enero de 1873: 13)
Capítulo I:	Nº 2 (Sábado 11 de Enero de 1873: 13-14)
Capítulo II:	Nº 4 (Sábado 25 de Enero de 1873: 28-29)
Capítulo III:	Nº 6 (Sábado 8 de Febrero de 1873: 44)
Capítulo IV:	Nº 8 (Sábado 22 de Febrero de 1873: 59)
Capítulo V:	Nº 8 (Sábado 22 de Febrero de 1873: 60)
Capítulo VI:	Nº 10 (Sábado 8 de Marzo de 1873: 78-79)
Capítulo VII:	Nº 12 (Sábado 22 de Marzo de 1873: 91-92)
Capítulo VIII:	Nº 14 (Sábado 5 de Abril de 1873: 107-108)
Capítulo IX:	Nº 21 (Sábado 24 de Mayo de 1873: 162-163)
Capítulo X:	Nº 23 (Sábado 7 de Junio de 1873: 179)

El discurso tiene como espacio físico la ciudad de Madrid. Los personajes revelan caracteres definidos desde el principio del discurso; así por ejemplo, el sujeto femenino,

aunque actuante definitivo de la novela, no escapa a los códigos costumbristas. Se encasilla a sí misma en el catálogo de «bello sexo». Las mujeres protagonistas de la novela llevan la cruz de la subordinación masculina; dependen sólo del sujeto masculino y se entregan a él por completo.

Ya arreglada la casa, doña Ana se trazó su plan de gastos y de vida, y aunque perseguida por crueles recuerdos, pues en Madrid había conocido y amado á Benavente, procuró mostrar á sus hijos un semblante alegre ó por lo menos rígido (14)

Doña Ana, una de las protagonistas, es madre de dos muchachas: Antonina y Lucila. La primera decide contraer nupcias con Pablo, joven de una posición acomodada; mientras que la segunda decide permanecer en la soltería. En las veladas, descritas en el texto, la mujer es caracterizada como objeto de atención para el varón, incluso ella misma reconoce que vive para su deleite.

— Y se pinta, añadió otra, muy bien pintada.

— ¿Que se pinta? ya lo creo! afirmó otra tercera: no solo la tez, sino tambien los lábios y hasta las cejas y pestañas: así cualquiera puede ser bonita.

— Marqués [de Segura], dijo la señora de la casa: estas muchachas son malignas: usted verá á Lucila y quedará encantado. (28)⁹

La dependencia del sujeto femenino ante su par masculino no sólo se produce entre los cónyuges, sino, aun entre relación filial (madre-hijo):

— Yo tengo una madre, señora, observó Pablo, y mi corazon y mi deber, no menos que mi escasa fortuna, no me permiten prescindir de ella: si pudiera enseñarle una pension, ella aceptaría quizá una vida independiente; pero no pudiendo, tiene que vivir á mi lado. (60)

El narrador, heterodiegético-intradiegético (omnisciente), sigue los códigos convencionales limeños. Estos mismos caracteres presentan como caricaturizados a los personajes, definiéndolos desde el inicio sin variación alguna. Así, Lucila es débil, con rasgos infantiles en su personalidad; Antonina, al contrario, es fuerte, pero depende de un espacio cerrado: su hogar, tomando, en consecuencia, el mismo nivel que su hermana.

El sujeto masculino, por el contrario, es frívolo y carece de una moral rígida que sí posee su cónyuge. De allí que el matrimonio sea visto por este último como la pesada cruz que debe soportar: la subordinación ante la masculinidad es, por lo tanto, su propia marginalidad femenina.

matrimonio	=	cruz de plomo
divorcio o soltería	=	cruz de paja

LA REVISTA SOCIAL (1885-1888). SEMANARIO DE HISTORIA, CRÍTICA Y LITERATURA

Esta revista, órgano del «Círculo Literario de Lima», estuvo dirigida por las siguientes personalidades:

30 de Mayo de 1885 al 7 de Abril de 1888:	José Antonio Felices
14 de Abril de 1888 al 21 de Julio de 1888:	Manuel González Prada
3 de noviembre de 1888 – ?:	Elías Alzadora, Carlos G. Amézaga, Carlos Rey de Castro, José A. Felices, Abelardo M. Gamarra, Neptalí García, Nicolás A. González, Víctor G. Mantilla, Manuel Moncloa, Pablo Patrón, Alberto V. Pérez, José B. Ugarte y Hernán Velarde (r.r.)

Su diversa temática abarcaba los rubros de Historia, Crítica y Creación Literaria. Así por ejemplo, observamos el relato «Una tacita de plata» de Federico de La Vega, publicado en la sección VARIETADES, donde se entremezclan claramente la narración con los diálogos propios de la comedia. Se desenvuelven en el texto distintos personajes, pero sólo uno cuenta con nombre propio: Emilio, el mismo que dialoga, en gran parte del relato, con un interlocutor. La diégesis se desarrolla, en un primer momento, con un narrador heterodiegético-intradiegético, desde una focalización interna, para luego cederle su voz al personaje, sin la presencia de un narrador omnisciente.

El argumento trata de una mudanza ejecutada por un joven y de cómo el hallazgo de un alquiler lo sumerge, en el encuentro de obstáculos y entremeses, entre las reglas del alquiler y, los gustos y libertades de los inquilinos. Aunque la presencia de una tacita de plata lo condiciona y lo hace decidirse por alquilarla, el bullicio y el descaro de sus vecinos le fomentan la decisión final por desistir de dicho arrendamiento. La seducción que produce el objeto sobre el personaje, sin embargo, alude al recuerdo de un tiempo ido: la aristocracia; pero, a la vez, la ubicuidad del resto de los ocupantes da cuenta de una nueva distribución social y la participación de otros sujetos, diferentes de la otrora nobleza criolla. Por ello, el condicionamiento que depara, según el Los diálogos se presentan como faltos de espontaneidad; cubriéndose de una retórica ampulosa. El narrador, sin embargo, abandona todo discurso moralizante y critica, desde la voz misma de los padres, códigos y modelos costumbristas. Se inserta, de esta forma, en un contexto paternalista: «Obligar á una mujer a ser esposa buena y fiel del hombre á quien jamás amó, es exigir aromada esencia á una flor tronchada; pedirle hijos honrados y dignos, es reclamar zazonados frutos de un árbol cortado.» (252)

Abelardo Gamarra, uno de los intelectuales más proliferos del siglo XIX, publicó también en la presente revista. En su sección, RASGOS DE PLUMA, aparece el relato «Aurora que se

nubla»; el mismo que nos relata la historia de un desamor entre dos jóvenes: Federico y Cristina, tras la consumación de un incesto.

Cristina, la protagonista del relato, es descrita siguiendo los caracteres del sujeto femenino: no toma decisiones por sí misma, es débil, timorata, «delgada»¹. El texto está narrado desde una voz omnisciente. Aunque, sin incidir más allá, el narrador prefiere centrarse en Cristina, sugiriendo, a partir de ella, su conocimiento del tema amoroso: la juventud como una «edad de pesares y lamentos» (5). El sujeto masculino que la desea (Federico) no consigue satisfacer su anhelo, por lo que se sugiere, a partir de allí, una frustración amorosa en el relato. El objeto, por lo tanto, es separado del sujeto por un acontecimiento no previsto por éste. La causa de este deseo no cumplido lo constituye la difamación de Cristina por parte de su padre: «Infamado!! — repitió, ébrio de cólera, y salió precipitadamente en busca de su revólver.» (6)

El final del relato es abierto; se sugiere la muerte del anciano. Federico, entonces, enfrenta al padre, quien ha imposibilitado el cumplimiento de su deseo: el amor de Cristina. Ella, en consecuencia, decide no participar del deseo de su amante, como producto de la difamación; lo que nos da pie a señalar que el matrimonio no es posible tras ser mancillada su condición de doncella. La virginidad, como principio moral femenino, es intangible y, al mismo tiempo, requisito indispensable para la consumación del matrimonio.

EL ATENEO DE LIMA (1886-1889)

La revista tuvo dos momentos de circulación. Primero lo hizo como *El Ateneo de Lima*, para después continuar como *El Ateneo* simplemente. En el primero caso estuvo bajo la dirección de Eugenio Larrabure y Unanue (1886-1889); para continuar, hasta su desaparición en 1908, con Javier Prado y Ugarteche.

Dentro de las dos primeras publicaciones, se resalta la consumación de un concurso de creación literaria organizada por la propia revista. Los géneros variaban desde la novela hasta el teatro, así como la poesía. Las obras ganadoras (con excepción del primer premio, *Sacrificio y recompensa* de Mercedes Cabello de Carbonera) fueron puestas en circulación en el segundo número. Las premiaciones comprendían un primer y segundo puesto, además de una mención honrosa, la cual también tenía derecho a ser publicada. En cuanto a la narrativa premiada destacan, aparte de la ya citada novela de Cabello, *Regina* de Teresa González de Fanning (segundo lugar) y *Sor María*² de Belisario Llosa (mención honrosa). Es precisamente esta última la que expondremos a continuación.

El primer capítulo se abre con la voz del narrador, el mismo que advierte del discurso que pretende contar. Se reconoce que el texto sea decodificado por un sujeto

femenino religioso; de esta forma, para el narrador, la mujer debe seguir un modelo inmaculado, libre de toda malversación moral. Los cánones religiosos trazan una norma que, de ser quebrantada, el destino pecaminoso debe llevarla a la muerte. Para tal fin, se asume una línea realista que concierna una verosimilitud implícita: «Voy á contar hechos, no á producir locas fantasias» (249). En tal sentido, el contexto temporal: «En el año de ...845» (249), no debe admitir duda alguna.

Ya en el segundo capítulo se presenta a los personajes y el espacio que los alberga: París. María Laran es una niña francesa de padres peruanos, que lleva consigo un enfrentamiento de identidad: la ausencia de un contexto propio. Ante la joven, Francia se presenta como un entorno ajeno. No es éste el caso del sujeto masculino (Cárlos), hijo del matrimonio entre una Laran (y, por lo tanto, parientes) y un oficial del emperador, a quien se le describe como rebelde y libertino, carente de todo sentimiento de culpa.

— Ah! María! yo no olvidaré nunca esos lindos arbolitos que há poco, en nuestra niñez, deshojamos juntos para coger sus sabrosas frutas, y que parecían abrir su ramaje para que alegres jugáramos.

— ¡Oh Cárlos! yo creo que ese recuerdo querido llenará siempre nuestra memoria no dejando jamás de dar deleite á nuestros recuerdos. (251)

Los diálogos se presentan como faltos de espontaneidad; cubriéndose de una retórica ampulosa. El narrador, sin embargo, abandona todo discurso moralizante y crítica, desde la voz misma de los padres, códigos y modelos costumbristas. Se inserta, de esta forma, en un contexto paternalista: «Obligar á una mujer a ser esposa buena y fiel del hombre á quien jamás amó, es exigir aromada esencia á una flor tronchada; pedirle hijos honrados y dignos, es reclamar zazonados frutos de un árbol cortado.» (252)

Cuando se ha consumado la traición de Cárlos, María abandona Francia y se dirige a América, tratando de olvidar sus infortunios. El joven, arrepentido de su acto, decide ir tras ella; la mujer, sin embargo, ha decidido internarse en un convento de Lima. Conocedora del origen de sus padres, pretende encontrar el restablecimiento de su vida en el mismo espacio. Pese a los ruegos de Cárlos, el reencuentro de ambos es imposible. Solitaria y desdichada, María fallece, en el Hospital de San Andrés, víctima de una grave enfermedad.

Es aquí donde el mensaje del narrador se esclarece: el sujeto femenino encuentra el verdadero amor en el espacio religioso; el afecto terrenal es una pasión que la lleva al desamparo. De esta manera, el elemento romántico en la novela de Llosa se puntualiza por los recursos paternalistas en las descripciones del narrador y las acciones de los personajes. La dualidad belleza-desamor, en María, sintetiza el carácter grotesco del discurso; el mismo que se describe desde una focalización interna. En cuanto al nivel discursivo, la presencia de un narrador heterodiegético-intradiegético domina tanto las acciones como a los sujetos que las ejecutan.

CONCLUSIÓN

Como puede verse, se ha pretendido resaltar las publicaciones aparecidas tan sólo en ciertas revistas, haciendo hincapié en aquellas que refieren, esencialmente, la producción literaria (novelas, relatos y poemas). La mayoría de estos discursos se circunscriben a los códigos, por un lado, costumbristas y románticos —en cuanto al género narrativo se refiere—; y por otro, al neoclásico y romántico —en la producción en verso. En este sentido, la influencia española, dominante aún en los recursos literarios y en los géneros antes mencionados, dejaba entrever la fastuosidad y lo cortesano en el discurso poético, así como la sátira y la tragedia en la narrativa; elementos propios de nuestra literatura durante gran parte del siglo XIX.

Los temas, que los textos narrativos presentan, están trazados desde una perspectiva realista. A través de los personajes se establecen modelos que pretenden identificar cánones éticos y moralizantes. De esta manera, si bien las acciones que se describen nos aproximan a espacios y tiempos reconocibles; los recursos que las posibilitan no escapan a predominar el sujeto criollo. No es que no hubiera quienes destacaran otras escalas sociales (mestizos, indígenas o negros), sino, antes bien, los puntos de vista tampoco rehuían de una mirada hegemónica.

En cambio, es en el discurso poético donde los recursos estéticos variaron muy poco. La presencia de temas solemnes exigía códigos sublimes y rimbombantes; mientras que un romanticismo escasamente entendido requería de un discurso ataviado. Así, la poesía del siglo XIX se cubrió de efectismos y locuciones familiares, con frecuencia desmesuradas.

NOTAS

- 1 El presente artículo es resultado de una serie de investigaciones realizadas en la Biblioteca Nacional del Perú entre los meses de junio y julio del 2002.
- 2 Lamentablemente los primeros cuatro números presentan muestras de incineración en sus bordes, por lo que no puede darse una estricta apreciación del mismo.
- 3 A continuación se presentan los capítulos correspondientes de la novela, los números en que apareció, seguidos de la fecha y de la debida compaginación. Las páginas están ordenadas de acuerdo al año de edición; en este caso se contabiliza desde el N° 1 del Año II. Como podrá observarse, falta el número 11 donde continúa el capítulo VI. Lastimosamente, la Biblioteca Nacional no cuenta con dicha publicación.

Si bien la edición se detiene en el número 29 del periódico, es posible adjudicar allí el final. Por ello, a pesar de que el término *fin* no está literalmente indicado, no puede aseverarse necesariamente que la novela esté inconclusa.
- 4 La diferencia de días entre los números 25 y 26 se debe a que el 29 de Junio de 1872 se editó —con motivo de la Exposición Nacional de ese año— una Edición Prima de *El Correo del Perú*. Allí circularon autores como Carolina Freyre de Jaimes, Mariano Amézcaga, Luis B. Cisneros, Constantino Carrasco, Francisco de Paula González Vígil, Francisco García Calderón, Eugenio

Larrabure y Unanue, Francisco J. Mariátegui, Juan A. Ribeyro, entre otros.

Entre los números 22 y 25 no se indican los capítulos XVI y XVII, por lo que se ha preferido dejar en blanco.

- 5 El subrayado es mío.
- 6 Entre corchetes aclaramos a quién se refieren por el marqués, lo que no aparece en el texto original.
- 7 Recordemos que los cánones de belleza femenina, en el siglo XIX, advertían la robustez del cuerpo y grandes proporciones en el busto y los glúteos. La delgadez era sinónimo de enfermedad.
- 8 La novela consta de catorce capítulos y fue publicada en dos partes. Se advierte en ella, sin embargo, que fue concluida el 20 de julio de ese mismo año (1886). Es probable que Llosa la haya terminado para cuando debió vencerse el plazo de entrega.

BIBLIOGRAFÍA

A) BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Anónimo [Manuel Trinidad Pérez]. «Nurerdin-Kan» (novela). *El Correo del Perú* 4-29 (1872).

Gamarra, Abelardo, «El Tunante». «Aurora que se nubla». *La Revista Social* 35 (1886): 5-6.

Llosa, Belisario. «Sor María» (novela). *El Ateneo de Lima* 2 (1886): [249]-254, [271]-288.

Mantilla, Víctor G. «Lo de siempre!» (Poesía). *La Revista Social* 34 (1886): 4.

———. «La Cautiva» (Poesía). *La Revista Social* 35 (1886): 6-7. Otra edición: *El Ateneo de Lima* 1 (1886): [48]-52.

Sinués de Marco, María del Pilar. «Cruz de paja y cruz de plomo» (novela). *El Correo del Perú* 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 21, 23 (1873).

B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Cabello de Carbonera, Mercedes. «La novela moderna. Estudio filosófico». 1892. *Los novelistas como críticos*. Klahn, Norma y Wilfredo H. Corral (Compiladores). México: Fondo de Cultura Económica, 1991, I: 88-110.

Velázquez Castro, Marcel. «Notas sobre *El Perú Ilustrado* (1887-1892)». *Ajos & Zafiros* 2 (2000): 177-183.

Villanueva de Puccinelli, Elsa. *Bibliografía de la novela peruana*. Lima: Biblioteca Universitaria, 1969.

CUADROS IMAGINARIOS EN LA *BATALLA DE HUAMACHUCO Y SUS DESASTRES*, DE ABELARDO GAMARRA



Agustín Prado Alvarado

Ven china, ven
ven y verás
y verás a los chilenos
que nos quieren gobernar.
Si te dan, si te dan, si te dan
si te dan el alto quién vive
tú dirás, tú dirás, tú dirás
¡Viva el Perú! ¡Muera Chile!

Abelardo Gamarra

I. UN OLVIDADO TEXTO DE ABELARDO GAMARRA.

La Guerra con Chile (1879-1883) sepultó el periodo literario del romanticismo peruano y permitió que la estética del realismo se insertara en nuestra literatura¹. Aunque este funesto acontecimiento ha sido revisado por diversos historiadores desde el maestro Jorge Basadre hasta los últimos trabajos de Margarita Guerra², me parece que muy poca importancia ha tenido para la historiografía y la historia literaria un texto de Abelardo Gamarra: *La batalla de Huamachuco y sus desastres*.

Este relato se publicó por primera vez en Lima el mes de julio de 1886 en la imprenta de El nacional. Ese mismo año se estrenaba su pieza teatral *Ya vienen los chilenos* con un tema proveniente lógicamente de aquel funesto acontecimiento³. Como se puede apreciar por la fecha de publicación hay un corto tiempo entre el final de la

guerra y la publicación de Gamarra, sin embargo quienes han estudiado su obra hacen menciones discretas del texto⁴.

La reedición de este texto se produjo en 1986 dentro de la edición preparada por Milla Batres de *Las memorias del Mariscal Cáceres*⁵. Acompañan al texto de Gamarra el «Diario de la Campaña de la Breña» de Pedro Manuel Rodríguez y «Memoria sobre la retirada del ejército del centro al norte de la república y combate de Huamachuco», escrita por los secretarios de Cáceres: Daniel de los Heros y Pedro Manuel Rodríguez.

Para los lectores (in fabula) una primera impresión al terminar de leer el libro de Gamarra es que este texto pertenece o bordea los territorios de la historiografía. Reconocido entonces como un texto que puede servir de fuente para la Historia surge lógicamente la interrogante ¿por qué examinar *La batalla de Huamachuco y sus desastres* como un texto literario? Leyendo este relato podemos discepar muchas ideas. En primer lugar, hay toda la intención de parte de Gamarra de mostrarse como una voz autorizada que apela a documentos e informantes de esa batalla decisiva en la guerra del Pacífico. Eso trae como consecuencia que Gamarra busca receptores a los que espera que lean su texto como si estuvieran decodificando un texto historiográfico y no como ficción.

Sin embargo a mi parecer creo que es un texto capital para entender el viraje que sufrirá la obra de Gamarra posteriormente. De hecho la Guerra con Chile no solamente afectó a Gamarra en sus patrones estéticos recordemos que González Prada se estrena en la prosa como uno de los más importantes ensayistas y Clorinda Matto pasa de la tradición a la novela.

Si apelamos a los motivos de Gamarra para elegir ese episodio de la guerra, entenderemos su intención reivindicativa. La biografía del Tunante nos dice que nació el 31 de agosto de 1852 en el distrito de Sarín, provincia de Huamachuco. Por lo cual el lector al revisar este texto, comprende las razones que movieron al autor para desagraviar a sus paisanos estigmatizados, por esos años, como servidores del ejército enemigo.

No han faltado, ni faltan aún, mal informados o mal querientes que culpen a los huamachuquinos de poca adhesión al ejército defensor de la honra del Perú, fundándose en no haberlos visto pelear agrupados en un cuerpo de voluntarios. Semejante acusación es infundada y es así mismo calumniosa; los huamachuquinos pelearon y también regaron con su sangre el suelo que los viera nacer (205).

Hasta lo mencionado todo parecería indicar que no habría cabida para lo literario en esta obra de Gamarra. No obstante el propio texto presenta uno de sus contornos escritos bajo los predios de la imaginación y no necesariamente de la «verdad» histórica. Examinando, justamente, los planos discursivos y los planos narrativos, del escrito *La batalla de Huamachuco y sus desastres* podemos corroborar que su autor se ha permitido usar ciertos mecanismos de la literatura para no hacer de su discurso un texto exclusivamente informativo.

II. LA BATALLA DE HUAMACHUCO COMO DISCURSO HISTÓRICO.

Reconocer a *La batalla de Huamachuco y sus desastres* como un texto histórico nos llevaría en primera instancia a apelar a ciertos conceptos que nos permiten explicar este texto dentro de ciertos códigos e intenciones de lectura esperados en un determinado tipo de receptor.

En primera instancia el término Historia suele ser una designación que trae ciertas controversias entre los científicos sociales de hoy en día. Según Julio Aróstegui en su valioso libro *La investigación histórica: teoría y método* (2001) explica que la palabra 'Historia': «ha designado tradicionalmente dos cosas distintas: la Historia como realidad en la que el hombre está inserto y, por otra parte, el conocimiento y registro de las situaciones y los sucesos que señalan y manifiestan esa inserción» (21).

Entenderemos entonces que un discurso historiográfico es el intento por registrar alguna parcela de la «realidad». De manera distinta el discurso literario es una construcción significativa donde se describen mundos y situaciones imaginarias aunque en muchas ocasiones se apelen a personajes fechados y registrados por la Historia. El caso de la novela histórica es uno de los ejemplos más ilustrativos⁶.

El texto de Gamarra es pues un discurso historiográfico que apela a un género narrativo que es el cuadro de costumbres muy conocido por él. Este sería uno de los casos donde el discurso histórico apela a formas propiamente literarias para multiplicar sus perspectivas de registrar acontecimientos.

III. ESTRUCTURA DE LA BATALLA DE HUAMACHUCO Y SUS DESASTRES.

La obra tiene un diseño narrativo muy particular pues podemos segmentarla, a nivel de historia, en tres partes muy diferenciadas. Primero, el relato de las gestas del ejército de Cáceres, quien es uno de los héroes de su relato, hasta la propia batalla de Huamachuco. Segundo, los acontecimientos posteriores a dicha batalla y tercero unas anotaciones biográficas de ciertos héroes muertos en ese acontecimiento.

Es importante decir que en el primer segmento el Tunante logra tensar la acción de su relato principalmente cuando se acerca la confrontación entre los ejércitos peruano y chileno. Se puede decir que esta primera parte es un intento por mostrar las persecuciones entre ambos ejércitos que llega a su desenlace en la batalla de Huamachuco.

Hasta aquí todo parecería indicar que aunque no estemos ante un texto de historiografía en el sentido como lo entienden los historiadores actuales⁷, se podría pensar que se ha logrado con mucho éxito no cruzar las fronteras entre la historia y la

literatura. Aunque se verá que el salto de esa frontera concluirá al terminar de relatarse y describir la batalla que puso fin a la guerra.

IV. EL CUADRO DE COSTUMBRES EN LA BATALLA DE HUAMACHUCO

Para un lector conocedor de la literatura peruana del siglo XIX^o le resulta comprensible entender que este tipo de discurso es factible de familiarizarlo con los cuadros costumbristas que se escribieron a lo largo del periodo decimonónico.

En efecto el cuadro costumbrista tiene en Felipe Pardo y Aliaga, y en Manuel Ascencio Segura a sus dos más conspicuos y canónicos representantes. Las observaciones que se han establecidos son intentar explicar las diferencias terminológicas entre cuadro de costumbres y artículo. Para ello apelaré al trabajo de F. Courtney Tarr evocado en el notable trabajo de Maida Isabel Watson Espener (1980).

De acuerdo con la definición de Tarr, los artículos deben tener más trama y un punto culminante, mientras que los cuadros no tienen tanta trama y parecen ser presentaciones escritas más por placer de reconstruir un ambiente que contar un suceso. Para los escritores de la época la distinción no existía. Segura y Pardo tienden a escribir más artículos que cuadros (9).

Watson Espener realiza en el primer capítulo de su libro un recorrido por las diversas y muchas veces contradictorias definiciones sobre el cuadro de costumbres. La estudiosa cierra dicho capítulo con una definición más ecléctica como lo manifiesta permitiendo al lector o estudioso de la literatura tener una herramienta útil que será empleada a lo largo del libro. Entre los otros rasgos que codifican al cuadro de costumbres se encuentran su sentido realista, su apego a una realidad inmediata, la brevedad de su extensión y la unidad y la coherencia.

Hay otros aspectos con respecto al cuadro de costumbres que suelen ser recurrentes: el espacio urbano y la sátira. Suelen ser estos dos rasgos los elementos que pueden variar. La propia Watson Espener reconoce que en la segunda mitad época del costumbrismo peruano, en los años 60 aparecen los retratos de las provincias creados por Manuel Atanasio Fuentes.

Sin embargo a pesar de que los espacios donde se desarrollan los cuadros pueden alternar la ciudad y la provincia o tener presencia o ausencia de sátira el vínculo en común suele ser la información de elementos locales o particulares. Luis Loayza (1996) ha explicado este rasgo del costumbrismo con su agudeza de siempre: «Los costumbristas elegían como centro de su creación la particularidad local justamente en la medida en que no era universal, ya sea que la celebrasen o se burlasen de ella, pues el entusiasmo nacionalista –esto es bueno o interesante porque es peruano –se parece mucho a la actitud opuesta- esto no puede tener ningún valor o interés porque es peruano- con lo cual, convive sin la menor dificultad» (64-65).

Estos vendrían a ser los códigos del cuadro de costumbres en los niveles de plano discursivo y plano narrativo, y nos ayudarán a reconocer como en *La batalla de Huamachuco y sus desastres* Gamarra inserta este tipo de textos para desplegar diversos aspectos de la represalia del ejército chileno después de su triunfo en dicha batalla.

V. CUADROS IMAGINARIOS

Justamente en el segundo segmento que empieza con el subtítulo «El Saqueo» es donde el escritor huamachuquino se permite incorporar escenas muy breves que provienen más de los predios de la imaginación y no de un documento registrado.

Ebrios por el licor, por lujuria y la codicia, acuchillando moribundos, «repasando» a los heridos, lanzando gritos, destrozando cuanto encontraban; era aquello como danza infernal, el que al horror del asesinato, las imprecaciones del asesino y el clamor de las víctimas, mezclábase la algazara de la lubricidad.

- «¿Dónde está la plata?» era la primera pregunta, de aquellos criminales autorizados.

- Señor, soy muy pobre, respondía alguna infeliz anciana.

- «Mientes, vieja bruja, entrégame la plata, si no quieres morir» y la boca del rifle tocaba el pecho de la desventurada.

- ¡Por el amor de Dios!

- «Muere vieja ladrona», y el soldado arrojándola por el suelo, penetraba hasta el último rincón de su casucha; rompía los baúles, tomaba todo lo que era de valor, pasando a otra casa a repetir la misma escena, y así no hubo una sola de la ciudad que se librara del saqueo.

Como se puede apreciar por este diálogo, Gamarra, no presentará las fuentes de este suceso particular. Lo cual no niega de mi parte que el ensañamiento y las acciones criminales del ejército chileno no hayan podido suceder tal como está presentado en el diálogo aludido.

Es lo que entendemos por realidad lo que le ha permitido al autor de «La ciudad de los pelagatos» reconstruir imaginariamente un cuadro de extrema crueldad. En el siguiente subcapítulo titulado «Episodios particulares» asistiremos nuevamente a la presentación de cuadros narrativos signados todos ellos por la crueldad del ejército invasor. Llama la atención que Gamarra justamente en este apartado refuerce la intención de que no esta escribiendo ficción, pues delimita con precisión el discurso utilizado: «Prescindiendo del tema que para el canto del poeta, o la narración del novelista hay en todos los episodios de la campaña del norte, y de la batalla de Huamachuco, queremos referir los siguientes, históricos realizados durante el saqueo».

Y a pesar de esta salvedad nuevamente podemos percibir que estos cuadros responden en su origen, seguramente, a las historias que se contaron tiempo después

del saqueo de la ciudad. Mencionaremos algunos de estos pequeños cuadros con la intención de mostrar el lado imaginario que sustenta su narración.

Un anciano presenció la violación de sus hijas, cayendo, al saltar para defenderlas, como muerto. Cuando volvió en sí, las infelices con las vestiduras desgarradas y lastimado sus cuerpos, yacían tendidas a su lado.

Una hermosa señorita, que hacia dos días que se había casado con un joven, al ver entrar la soldadesca a su habitación sacó del seno sus alhajas y las entregó para que se salvaran: después de recibirlas, quisieron violarla; el joven esposo saliendo de una habitación, a la que había penetrado para sacar todo el dinero que tenía también lo entregó, no vastando esto pues persistían en su intento los soldados, se colocó delante de su esposa y fue muerto defendiendo su honra.

Un comerciante testigo del saqueo de su establecimiento «tomen», les decía con desesperación, arrojándoles dinero y efectos, «y ahora mátenme», añadió al fin rompiendo sus vestidos y presentando su desnudo pecho, ¡secretos del corazón humano! no fue victimado.

Individuo aún existe que el espanto de la catástrofe le hizo perder el uso de la palabra que hasta hoy no recobra.

El bordaje de estos cuadros imaginarios es como si estuvieran construyendo viñetas caracterizados por un tema en común: el saqueo. De todas maneras el lector debe tomar en cuenta que Gamarra al colocar como subtítulo a este apartado «Episodios particulares» acentúa de manera oblicua su intención de mostrar esas historias particulares muchas veces antaño olvidadas por la historia tradicional. Lo particular obedecería entonces a esa esfera donde solo imaginación puede ayudarnos a reconstruir.

Si quisiéramos incluso hacer un cotejo con el autor real podemos constatar que el autor de *Rasgos de pluma* no participó en dicha batalla y la mayor parte de los acontecimientos relatados pertenecen a la historiografía chilena, informes oficiales e informante testigos.

Podría parecer que el tercer segmento dedicado con exclusividad a breves biografías de algunos peruanos muertos en dicha campaña son relatos detallados y mostrando las fuentes escritas para la redacción. Pero Gamarra se conduce en su escritura con mucha flexibilidad para la elaboración de estas minibiografías.

La primera de estas Anotaciones biográficas es la de Leoncio Prado. La voz del narrador vuelve a remarcar que él no está escribiendo literatura y deja la tarea de utilizar como tema estos acontecimientos a los dramaturgos (el de por supuesto fue uno de los primeros) y a los novelistas: «Vamos a narrar los episodios de esa muerte que, un día será tema de la tragedia o la novela en que popularizado hecho tan triste hará imperecedera su memoria». Otro aspecto que es interesante es que el autor involucra sus recuerdos personales con los escenarios donde se produjo el asesinato de Leoncio Prado.

Los cuatro prisioneros fueron alojados en la casa que servía de cuartel a la artillería chilena, casa del finado señor don Manuel Bringas, y depositados en la última sala de la derecha.

Recordamos algunas veces haber visitado esa sala, que sobre dos de sus paredes tenía al fresco en una: el retrato de Bolívar; y en otra, el de Salaverry; eran dos medallones, uno de la época gloriosa en que don Simón acampó con su ejército en Huamachuco; y otro del tiempo en que Salaverry era como el caballero Bayardo de la República.

En la siguiente microbiografía, la del General Pedro Silva, se permite la inserción de diálogos en la narración para darle más fluidez al relato.

Comenzaban a vaçilar nuestros soldados, ibase a entrar en lo definitivo de la refriega y esta noticia fue traída a la población por una mujer en circunstancias que el alcalde don Manuel I. Cisneros salía de su casa y alarmado por la inesperada nueva se encaminaba hacia las afueras de la población, con la justa ansiedad y duda de aquel a quien le parece imposible que pudiera ser vencida tan valiente tropa como la nuestra.

Al llegar a una esquina encontró al general Silva.

- Señor general, acabo de saber que flanquean nuestros soldados. ¿usted viene de allá?

- No señor, carezco de colocación en la línea

- Pero, mi general, ¿qué haremos?

- «Por mi parte voy a ver lo que pasa y cumplir con mi deber como soldado», diciendo esto, precipitadamente se encaminó hacia donde se hallaba lo más comprometido de la batalla.

En el caso de la persona del capitán Florencio Portugal su trágico destino es presentado por Abelardo Gamarra en una versión chilena, de la cual no menciona la fuente. Lo que llama la atención es que se presente los últimos momentos de la vida de Florencio Portugal prácticamente por medio de diálogos.

Sólo conocemos la versión chilena respecto a la muerte de este valiente. Dice:

Le toco al subteniente Poblete de la cuarta compañía de Talca alcanzar a un capitán que huía por las quebradas.

- Señor, contestó este, no me mate, estoy rendido.

- Por mi parte, le contestó, te concedo la vida, pero son mis jefes los que decidirán de ella. ¿Quién eres?

- Me llamo Florencio Portugal y soy capitán de artillería.

Poblete tuvo piedad de él y ordenó que tomara adelante el camino de Huamachuco.

Es el tránsito le preguntó Portugal.

- ¿Ustedes fusilan a los prisioneros?

- Cuando pertenecen a ejércitos regulares, nunca; pero sí cuando son montoneros.

- ¿Cree usted que seré fusilado?

- No me haga esa pregunta; lo sabrá pronto.... (227).

Ante la ausencia de la fuente no mencionada por el Tunante y la forma dialogada, puede hacernos tener tres presunciones. Primero, que el texto chileno esté escrito en forma de diálogo. Segundo, que Gamarra haya reelaborado el texto chileno en forma de diálogo. Tercero, que haya sido inventado, no el personaje, pero sí la situación en forma dialogada.

Haciendo un arqueo general de estos cuadros imaginarios, podemos entender, naturalmente, la importancia, aunque el autor no lo indique, de la apelación a mecanis-

mos usados en la literatura como presentar escenas desgarradoras que intuimos son cosecha del propio Gamarra teniendo en cuenta que no es el primer texto que escribe, pues le antecede su obra periodística, su libro *El Tunante en camisa de once varas* (1876) y su denominada ensayo de novela *Detrás de la cruz el diablo* (1877).

VI. ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL REALISMO

Examinando los rasgos estilísticos de este texto podemos definir que hay el manejo de una prosa muy transparente, cargada de mucha emoción. A diferencia de los cuadros costumbristas de la primera mitad del XIX se ha desterrado el uso de la sátira pues los temas abordados y el discurso de todo el texto no obedecen a criterios literarios. Podemos entonces hablar de un tipo de cuadros costumbristas realistas.

Este rasgo del realismo se puede incluso comparar con la obra producida por Gamarra anterior a la guerra. Su primer editado fue *En camisa de once varas*, una colección de artículos aparecidos en 1876. Se puede apreciar elementos satíricos y risueños. En 1877 aparece su novela *Detrás de la cruz el diablo*. Este breve texto tenía todos los rasgos románticos. Hasta antes del conflicto bélico con Chile el Tunante estaba insertado en las dos líneas que marcaban la literatura canónica del Perú e Hispanoamérica. Tal como le sucedió a González Prada y a novelistas como Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera la Guerra del Pacífico los empujó moralmente y estéticamente a seguir los derroteros del Realismo literario.

Existen muchos estudiosos que destacan la obra de Gamarra como uno de los exponentes del Costumbrismo está la opinión de Jorge Cornejo Polar (2001). Según el criterio de este estudioso hay autores como Narciso Aréstegui cuyas dos novelas pueden alinearse dentro del Costumbrismo. Recuerda incluso que *El padre Horán* (1848) está subtitulada como «Escenas de la vida Cusco». Bajo ese criterio varias obras decimonónicas contendrían dentro rasgos costumbristas

Jorge Cornejo Polar considera que parte de la obra de Gamarra es una de las representantes genuinas del Costumbrismo. Nos parece necesario apelar entonces para comprender estos episodios imaginarios de la batalla de Huamachuco las definiciones que se han establecido con respecto al costumbrismo.

Uno de los aspectos del Costumbrismo que reconoce Cornejo Polar es que funda en Hispanoamérica el realismo como estilo en la prosa narrativa y pone así las bases de la preferencia por la opción realista que distingue a la novela y el cuento latinoamericano y peruano hasta hoy (2001: 19).

El Costumbrismo no lo vincula el estudioso arequipeño con un movimiento organizado sino más bien con una respuesta a interrogantes de los escritores hispanoameri-

canos, iniciada la vida republicana, ¿de qué escribir y cómo hacerlo? Los códigos peculiares del Costumbrismo son: la descripción de la realidad inmediata, registro de la minuciosidad de usos lingüísticos, vestimenta, hábitos domésticos, fiestas, diversiones públicas y privadas, etc. La publicación de este tipo de textos tenía en los periódicos su medio natural lo que condicionaba también sus propios límites. Por lo tanto un cuadro costumbrista debía ser compacto a la manera de un cuento tradicional.

Por otro lado no debemos olvidar que periodos literarios como el Romanticismo y el Realismo llegaron a ser hegemónicos en un determinado momento y sus propios códigos alimentan al cuadro costumbrista o a su vez estos son incorporados a estas posturas literarias. Un ejemplo determinante es la obra de Palma insertada en el Romanticismo que aprovechó notablemente de los cuadros costumbristas de Segura.

Entre los estudiosos del siglo XIX incluyendo a los propios historiadores literarios hay un consenso por ubicar la obra de Gamarra en el periodo realista. Esa es por ejemplo la opinión reciente de Gonzalo Espino (1999). Para este estudioso los textos del Tunante agrupadas en *Rasgos de pluma* (1889-1909), *Usos y costumbres de nuestra tierra* (1889-1909) y *Cien años de vida perdularia* (1921) son pinceladas realistas donde se registran los conflictos y desigualdades de la sociedad peruana.

Los textos citados de *La batalla de Huamachuco* no tienen la misma característica de los brotados en nuestros primeros años republicanos que tienen en Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio y Segura; y Manuel Rojas y Cañas a sus representantes más conspicuos. Una de las primeras diferencias que saltan a la vista son los espacios que retratan pues el autor de *Algo del Perú y mucho de Pelagatos* se encargó de trasladar el Costumbrismo a escenarios andinos.

El realismo de estos «episodios imaginarios históricos» se sustenta no en la observación del acontecer de la sociedad urbana o rural, sino en un aspecto de la historia reciente. Conocedor del artículo costumbrista antes de la guerra por haberlo también escrito, Abelardo Gamarra dominaba un subgénero narrativo que le sirve a un interés histórico.

Estos textos tienen una extensión caracterizados por una breve trama que ligera-mente anuda una historia desencadenada por lo ocurrido en los epílogos de la derrota en Huamachuco. La narración se encuentra gobernada por un narrador omnisciente y no se registran variantes lingüísticas.

Para concluir podemos aseverar que el costumbrismo practicado de Abelardo Gamarra se pueden señalar tres variantes: 1) el costumbrismo propiamente dicho, 2) el costumbrismo político⁹ y 3) el costumbrismo histórico. Este primer acercamiento a este texto de Gamarra es un acercamiento a dos aspectos tratados muy generalmente pero muy importantes para conocer el proceso de nuestra historia literaria: el Realismo y el impacto de la Guerra con Chile en nuestra cultura literaria.

NOTAS

- 1 La mayoría de historiadores de la literatura peruana coinciden en señalar ese acontecimiento como el inicio del Realismo y Modernismo: Luis Alberto Sánchez (1975), Augusto Tamayo Vargas (1965) y Carlos García Bedoya (1990) quien tiene otra propuesta periodológica de los autores citados, pero reconoce el impacto que tiene la guerra permitiendo que nuevas ideologías penetren en los círculos intelectuales del Perú entre ellas el Realismo .
- 2 Existe un reciente trabajo de José Chaupis Torres que realiza un balance de los últimos trabajos sobre la Guerra del Pacífico publicado en la revista *Diálogos en Historia* N° 3, 2002.
- 3 Hay otras dos piezas teatrales de Gamarra que abordan temas de la Guerra con Chile: *Escenas de la campiña* (1889) y *Doña Goya* (¿?)
- 4 Quien ha realizado diversos trabajos sobre la obra de Abelardo Gamarra es Julio Galarreta González de quien he podido revisar dos textos: *Abelardo Gamarra en la crítica literaria* (1972) y la cretomatía *Homenaje a Abelardo Gamarra* (1974).
- 5 Cito el texto de Gamarra por esta edición.
- 6 El otro caso es el de las denominadas crónicas de Indias.
- 7 Me refiero a la mención de las fuentes y su corroboración.
- 8 Principalmente si ha leído los artículos de costumbres de Felipe Pardo y Aliaga y los de Manuel Ascencio Segura.
- 9 Esa categoría la acuño Jorge Basadre que Jorge Cornejo Polar la utiliza para explicar la obra de Gamarra en *El costumbrismo en el Perú* (2001:44).

BIBLIOGRAFÍA

Aróstegui, Julio. *La investigación histórica: teoría y método.* Barcelona: Crítica: 2001.

Basadre, Jorge. «Abelardo Gamarra». Galarreta Gonzáles, Julio (Recopilación). *Homenaje a Abelardo Gamarra.* Lima: S/E. (1974):17-37.

Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú.* Lima: Petroperú Ediciones Copé; 2001.

Chaupis Torres, José. «Después del centenario: una aproximación bibliográfica de la guerra del Pacífico». *Diálogos en Historia.* 3, (2002): 171-188.

Espino Relucé, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión anadina.* Literatura peruana del XIX. Lima: Instituto de investigaciones Humanísticas, 1999.

Galarreta Gonzáles, Julio. *Abelardo Gamarra en la crítica literaria.* Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1972.

Galarreta Gonzáles, Julio. *Abelardo Gamarra en la crítica literaria.* Lima: Universidad Federico Villarreal, 1972.
——— (Recopilación). *Homenaje a Abelardo Gamarra.* Lima: S/E. 1974.

Gamarra, Abelardo. «La batalla de Huamachuco y sus desastres» En: *Memorias del Mariscal Cáceres.* Lima: Milla Batres, 1986.

García-Bedoya Maguiña, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana.* Lima: Latinoamericana Editores, 1990.

Loayza, Luis. «Tres notas sobre el costumbrismo». *El sol de Lima.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993:63-71.

Tamayo Vargas, Augusto.(1953-1954) *Literatura peruana.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2 tomos, 1965.

Watson Espener, Maida. *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980.

Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Pasajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.





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

LAS ROMÁNTICAS EN UN SEMANARIO DEL SIGLO XIX. *LA BELLA LIMEÑA* (1872)

✍ Esther Castañeda Vielakamen
Elizabeth Toguchi Kayo

INTRODUCCIÓN

El Perú en la década de los '70 atraviesa por una serie de cambios que en el plano político van desde el fin del militarismo con el gobierno de José Balta (1868-1872), la guerra civil de 1872 con los trágicos sucesos de los hermanos Gutiérrez, el triunfo del civilismo con Manuel Pardo hasta la Guerra del Pacífico (1879-1883); y en el plano civil, la preocupación por la familia y la educación de las mujeres. Interés que considera a la mujer como una madre civilizadora que subraya su rol reproductor y su rol como educadora, este interés viene desde mediados del siglo diecinueve, y se desarrolla junto a una actitud «romántica» en el campo de la literatura y de la prensa. (Denegri, 1996; Villavicencio, 1992).

Nosotras queremos rastrear el aporte de la mujer en la vida cultural de esos años a través de su participación en la prensa y por ello hemos elegido el semanario titulado *La Bella Limeña* (1872). No vamos a analizar la producción total de esta publicación periódica ya que esto excedería las proporciones de este artículo. Sólo queremos visibilizar en *La Bella Limeña* quiénes eran esas escritoras, tanto nacionales como extranjeras que empiezan a dar al público capitalino la imagen de un staff compacto, alternando más bien sus discursos con autores conocidos como Ricardo Palma, Carlos Augusto Salaverry, *Juan de Arona*, Luis B. Cisneros, Manuel González Prada, entre otros. A través de sus textos conoceremos la subjetividad del romanticismo.

1. PRENSA FEMENINA

A diferencia del interés que existía en otros países por el mundo femenino (Sullerot, 1963; Hahner, 1985), en el nuestro, eran pocas las publicaciones de este tipo¹ pero lo particular es que a partir de la salida del primer número de *La Bella Limeña* se da una especie de eclosión, mejor dicho un «boom» de la prensa femenina². Es decir, un número apreciable de mujeres se dedican al quehacer periodístico, y con su presencia buscan un espacio de poder cultural. ¿Podemos hablar entonces del surgimiento de una prensa femenina? creemos que sí, pues reciben ese nombre las revistas que se distinguen de otros medios de comunicación por su destinatario, en este caso destinatarias. Aunque editadas de preferencia por hombres, tenían el propósito explícito de ofrecer entretenimiento, cultura y de elevar el nivel moral de las familias, y el implícito de no modificar la vida de las mujeres. Este es el caso de *La Bella Limeña* que tuvo una existencia breve, once números entre el 7 de abril al 16 de junio de 1872.

2. LA BELLA LIMEÑA Y LA MUJER

Si el título *La Bella Limeña* indica hacia quiénes va dirigida, el subtítulo «periódico semanal para las familias» señala la intención de introducirse en el recinto hogareño en busca de lectoras/-es y de suscriptoras/-es. Idealiza a las lectoras llamándolas ninfas de las aguas del río Rímac, por lo tanto las limeñas son llamadas «hijas del Rímac», en esta condición no sólo las embellece sino que las adorna con un halo casi mágico de frescura e innovación, uno de los rasgos del romanticismo. La familia es considerada como destinataria ideal de este semanario, no sólo por ser el centro de las relaciones sociales, sino porque se quiere construirla como eje de la sociedad e institución creadora y reproductora de valores. Es así que las representaciones e imágenes en los discursos literarios contribuyen a consolidar el poder de la familia en una sociedad tan inestable como la limeña de la década del 70.

Las secciones que este semanario incluía son: página editorial, revista de la semana (gaceta o crónica local), historia, literatura (novela, cuento, tradición, poesía, traducción), modas, moral y costumbre, geografía, higiene, mosaico (miscelánea) y de anuncios domésticos. Se editaba en la prestigiosa «Imprenta del Universo» del bibliógrafo, tipógrafo y publicista francés Carlos Prince (1836-1919), en la calle de Belaochaga No. 136. Salía los domingos de cada semana con 8 páginas de foliación seguida. El formato del periódico era de 36x27 cm. y el precio de suscripción mensual era de 80 ctvs.; semestral 4 soles y número suelto 20 ctvs. En *La Bella Limeña* se observa tanto la presencia de escritoras como de escritores, predominando los segundos. De las/los 51 colaboradoras/-es, 18 eran mujeres y 33 hombres. La dirección la tuvo el arequipeño Abel de la Encarnación Delgado Vargas (1841-1914), periodista, poeta, editor y abogado.

¿Qué mujeres escritoras escribían y publicaban en *La Bella Limeña*? Acaso eran Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, Teresa González de Fanning, Lastenia Larriva de Llona, los nombres constantemente señalados por el canon literario. No, mas bien eran otros nombres, que a su manera destacaron y fueron objeto en su época de elogios y críticas. El mismo semanario nos proporciona en dos momentos la lista de sus colaboradoras/-es.

La primera enumeración «oficial» corresponde al Nº 5, del domingo 5 de mayo de 1872. Citemos al director: «he aquí la nómina de los principales colaboradores de la *La Bella Limeña* Señora Doña Juana Manuela Villarán de Plascencia, señorita Leonor Saury, señorita Adelaida Rivero, señorita Rosa del Campo y las señoritas Adriana, Julia, Rosa, Elvira, Leonor y Elena que por su exceso de modestia no nos permiten publicar sus apellidos» (p. 33).

Observamos los criterios de ordenamiento de género: mujeres y hombres; y en cuanto a las primeras se las clasifica por su estado civil; y finalmente por la reserva parcial de su identidad. Las escritoras que publican en *La Bella Limeña* forman un grupo compacto, y estaban unidas por el eje mujer-hogar-familia-amor-desamor, bajo un tratamiento cristiano profundamente moralista.

En esa primera enumeración aparece el nombre de la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892), a pesar de que no firma ninguna colaboración, mencionarla es para el director Abel de la E. Delgado, un recurso para probar que cuenta con un plantel de intelectuales importantes. En este grupo está también la escritora tacneña Carolina Freire de Jaimes (1844-1916), quien reedita su novela de folletín *Un amor desgraciado*, que apareció en 1868. Ella, recién llegada de Tacna, con un dinamismo nunca antes visto publica simultáneamente artículos en el *Correo del Perú* (1871-1878), en su sección «Revista de Lima» del diario *La Patria* (1872-1879), y poemas y leyendas en *La Revista de Lima* (1873, segunda época).

La tercera mencionada es Manuela Villarán de Plascencia (1841-1888), sus colaboraciones de índole poética aparecen en el *Almanaque de la broma*, *El Comercio*, y como afirma Alberto Varillas en el *Zefiro* y *El tiempo* (Varillas, 1992).

Encabeza el grupo de las señoritas Leonor Saury, autora de poemas que se hallan dispersos en antologías, diarios y revistas. Luego aparecen los nombres sin apellidos de *Adriana* y *Julia* bajo los cuales se esconden los de las arequipeñas Adriana Buendía y Julia de la Fuente. También autoras extranjeras como la mexicana Dolores Guerrero y Victorina Ferrer.

En una larga nota del Nº 11 con el título *La Bella Limeña*: Periódico semanal para las familias, aparecen los nombres de 43 colaboradoras/-es entre las/los cuales están Adelaida Rivero, Adriana Santander, Carolina Freire de Jaimes, Etelvina Lerzundi, Juana Manuela Gorriti, Leonor Saury, Margarita del Valle, Manuela Villarán de Plascencia, Mercedes Belzú de Dorado, María Josefa Mujía, Rosa del Campo, Rosario Orrego de Uribe (p. 88).

De los números 6 al 11 se observa una predilección por la prosa de reflexión en detrimento de la poesía; en el Nº 6, aparecen dos traducciones de Susana Sánchez, alumna del plantel que dirige la Gorriti, Rosa del Campo surge como narradora y se publica también a Manuela Villarán y Leonor Saury.

No son mencionadas en la lista de colaboradores/-as, pero publican ensayos las escritoras románticas españolas Faustina Sáez de Melgar, Angela Grassi y María del Pilar Sinués de Marco³ estos ensayos tienen a la mujer como centro de interés y hay coincidencia, por ejemplo, con lo que ésta última afirma «creo que la mujer [...] es el apoyo moral, la consolación y la dicha de todos los que la aman; creo que la esfera de acción de la mujer es tan extensa como la del hombre, pero completamente diferente» en *Un libro para las damas, estudios acerca de la educación de la mujer* (1876).

3. ROMANTICISMO

Romanticismo es sinónimo de subjetividad, subrayando el lugar central que va a ocupar la/el individual/-o de conciliación entre un yo en comunión con la naturaleza o marginado de los procesos sociales e históricos. Mundo de los sentimientos, las emociones, en suma de la subjetividad, que da origen al conflicto esencial, la grandeza de un alma agredida por un mundo limitado y reducido.

En el terreno de la poesía *La Bella Limeña* recoge textos moralistas o patrióticos, producto de una ilustración que mantiene sus fueros junto a otros que vuelve los ojos al sujeto, a la libertad y la imaginación. Las escritoras repiten la sintaxis convencional y retórica expresando una subjetividad que por momentos carece de singularidad, prefiriendo estratégicamente la homogeneidad generada por la óptica masculina. La poesía escrita por mujeres en *La Bella Limeña* apunta a conformar un yo lírico, enérgico en su defensa de la virtud. Ejemplos de esta actitud son los poemas: «Mi último tesoro» de Adriana Buendía y «Anacreóntica» de Leonor Saury. Uno de los tópicos es usar a las flores como símil del devenir temporal florear/marchitar aplicándolo a los sentimientos tanto en su plenitud como en su cese. Esta actitud aparece en poemas como «A una rosa» de Adriana Buendía, «La roca y la flor» de Julia de la Fuente y con una variante en «A una camelia» de Leonor Saury en el que la comparación camelia /violeta busca la oposición orgullo/modestia. Estos textos poéticos tienden a transmitir una idea, una máxima, en el fondo persiste la intención didáctica apartándose del ejercicio de la imaginación.

Entre la tradición popular y culta se opta por ésta última que sin refinamientos léxicos y sin llegar a la cotidianeidad construyen un mundo «personal» cruzado por ráfagas de melancolía y tristeza.

La amistad como tema en la poesía de mujeres, frecuente en posteriores publicaciones aparece también en *La Bella Limeña*, la complejidad de este sentimiento es apenas bosquejado, los límites entre la amistad y el amor son confusos, ellas toman del léxico amoroso masculino la forma de graficar esta relación. Un ejemplo son los versos del poema «No me olvides» de L. Saury. «Si, ven amiga que no me niego/ a estrecharte en mis brazos cual me pides/ y mientras vivas por piedad te ruego/ que recuerdes y no me olvides».

La poesía de álbum es considerada poesía de circunstancias y por lo tanto poesía menor, Manuela Villarán de Plascencia representa este género en el poema «En un álbum», en él contradice toda expectativa pues en lugar de sencillez nos topamos con un lenguaje rebuscado y rígido. Hay una relación entre expresión pública y estatismo convencional, en tanto que, ante una expresión más personal el lenguaje se vuelve más cotidiano, coloquial, realista, un ejemplo de la misma es «A mi lira» en él hace desfilar reflexiones sobre la escritura como lenitivo espiritual a la vez que físico, las referencias del yo poético son puntuales, rebasan las fronteras de la ficción poética «porque vuelvo la vista y me contemplo,/ consumida al rigor de una dolencia/ que aniquila mi débil existencia/ y me hace de terror estremecer;/ todo lo hallo monótono y sombrío,/ mi vida pasa como un sueño horrible/ y como ser feliz es imposible,/ ven lira a consolar a esta muger».

El amor es mostrado como un sentimiento avasallador que hace de la mujer un yo pasivo, transfigurada por su toque, por su posesión. En un código amoroso ya establecido, anida en un lenguaje sin sorpresa «Tú como ya lo sabes;/ tú de mi corazón tienes las llaves; / abre la puerta de oro,/ y el nombre allí verás del que yo adoro» de «Madrigal» de A. Buendía.

La confesión de la fragilidad del «yo» se transforma en cualidad producida por el amor y por el amado, en «A una mirada» se alude al estoicismo ante horrores y calamidades. La poesía escrita por las mujeres en *La Bella Limeña* opta por un intimismo que embellece tanto el plano de los sentimientos como de la realidad. Idealismo, melancolía, tristeza, construyen un espacio de aristocrático aislamiento en el que discurre el yo lírico.

En cuanto a la prosa, se publican dos novelas *Dos por dos* del español José Selgas y Carrasco y *Un amor desgraciado* de Carolina Freire de Jaimes. La novela de Freire aparece en los primeros números concitando el interés del auditorio a juicio de la prensa. La trama y el tratamiento de la misma caracterizan la narrativa romántica: la historia de un amor amenazado por la codicia paterna y por las vicisitudes de un activismo político, finalmente la muerte del joven exiliado y el ingreso de la protagonista a un convento se adecuan al título de la novela. Narrada en primera persona con un esquema epistolar, reúne tópicos como las deudas del padre ante el cruel pretendiente, el campo enfrentado a la ciudad, la descripción de los recintos secretos dignos de una novela gótica, etc.

Ficción y realidad son los dos polos entre los que oscilan los relatos publicados. Si elegimos la ficción con poco y ninguna referencia real, tenemos el «Nurardin» de Adriana Buendía; «Elvira» y «La hija del pescador», ambos de Rosa del Campo. En ellas el requerimiento amoroso constituye peligro para las jóvenes. Se enfatiza esta autoridad valorándola como atinada y generosa y la propuesta queda en claro, las jóvenes deben obedecer a sus padres porque ellos tienen un mejor discernimiento. Otros relatos se centran en los conflictos causados por el amor veleidoso, la moraleja que se desprende radica en la advertencia de cuidarse ante la volubilidad masculina, pero al mismo tiempo propone la redención y arrepentimiento del varón gracias a la virtud de la mujer. Ella aparece como una persona con un poder ilimitado que puede obrar sobre el carácter y ánimo de los demás. Esto aparece en «El ramo de violetas», «Era yo» y «Ciega de amor» de Adriana Buendía.

Se ejerce la crítica, el comentario punzante, en textos en los cuales la anécdota se diluye, no hay una trama, sino más bien son una especie de estampas, escenas de la urbe limeña, de las costumbres y personajes tipos como las beatas maledicentes, etc. Abarca este tema «Linterna mágica» firmado con las iniciales M.C. que Tamayo Vargas atribuye a Mercedes Cabello y también Ismael Pinto, afirmando que es el primer texto publicado por la autora⁴ y «La calle del comercio» de Adriana Buendía.⁵⁵

Está en preparación una antología del relato del siglo XIX escrito por mujeres.

La libertad de la mujer aparece en «Memorias de una coqueta» firmada con el seudónimo de: *Una solterona desengañada*. Como se puede presumir, se plantea la soledad como castigo, la mujer debe vivir en sociedad casándose y teniendo una familia, la soledad causada por el desdén y orgullo de una mujer debe ser a toda costa evitada, porque esta libertad no es vista más que como un problema social.

Temas como amor-desamor-hogar-matrimonio-amistad son presentados por todas las escritoras sea en poesía como en prosa, desde una óptica idealizadora y tradicional porque todas cuidaban «su» respetabilidad social y se cuidaban de todo tipo de murmuraciones y aunque habían leído a *George Sand* porque *El comercio* había publicado varias de sus novelas, todas se alejaban de su comportamiento «Y en el extremo opuesto está *George Sand* a quien apenas se cita porque representaba la imagen de extravagancia escándalo que querían evitar».⁶

El aporte de *La Bella Limeña* no radica en el novedoso enfoque del semanario sino en el espacio abierto a las mujeres. Congregó por primera vez a un número significativo de escritoras «románticas» que con sus trabajos compartieron con los hombres el derecho de participar públicamente en la vida cultural del país.

NOTAS

- 1 En el Perú, los primeros indicios en el campo de las publicaciones para un destinatario femenino aparecen desperdigadas en el tiempo, por ejemplo, en el diario *El Comercio* del jueves 03 de agosto de 1843 bajo el encabezamiento de «Lima» se comunica a los usuarios de ese número que se adjunta un molde de vestido, las instrucciones se refieren al uso de complementos si el traje era para el invierno o el verano. Según Héctor López Martínez constituye el primer aviso que aparece en la prensa del siglo XIX cuyas destinatarias reales —a pesar de que figure la apelación a «los lectores»— son las mujeres. Años más tarde, en enero de 1851 se publicó en la sección «Folletín» de *El Comercio* la novela «La Quena» de la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892) y «El guante negro» (abril 1852). En ese mismo año Mariano Felipe Paz Soldán en su *Biblioteca Peruana* nos da cuenta del *Semanario de Señoritas* publicado en Lima entre el 21 de setiembre hasta el 5 de octubre llegando a salir hasta el número 3, de él se nos dice que «Contiene muy bellas composiciones en verso». Según Karolena Bárbara Head se publicó *El Ramillete Didascálico* un semanario que vio la luz en Lima a partir de agosto de 1853 y tuvo cierta finalidad pedagógica —que las madres enseñen a sus hijos religión, moral, historia y literatura—, en el cual Palma colaboró con la composición «A una niña» y Corpancho publicó el poema «El trovador: a ti (En el cumpleaños de una señorita)». *La Revista de Lima* (primera etapa 1859-1863) surge como tribuna del movimiento romántico, en él aparece Juana Manuela Gorriti como una de las redactoras principales; en dicha revista publica las novelas: *El ramillete de la velada*, *El lucero del manantial*, *Si haces mal, no esperes bien* y *El ángel caído*, y los cuentos o relatos: «Gubi Amaya» y «La hija del Mashorquero». Se incluye además, el poema «Soneto» que paradójicamente sirvió de epitafio al sepulcro de su autora: María Moreno. La colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1903) colaboró con *El Comercio* desde 1858 enviando desde Europa estupendas correspondencias sobre moda y espectáculo y utilizó el seudónimo de *Bertilda*. Ya en el Perú, colaboró con *La Revista Americana* (1863), publicación dirigida por su esposo José María Samper. Posteriormente encontramos colaboraciones de muchas de nuestras escritoras en *El Nacional*, periódico fundado en 1865 por Juan Francisco Pazos y que sobrevivió hasta 1899 bajo la batuta de Pedro Lira. *El Cosmorama* (1867), revista de literatura y costumbres fue editada por José Arnaldo Márquez y su hermana la poeta y compositora Manuela Antonia, de él aparecieron cuatro números. *El Correo del Perú* (1871-1878), periódico semanal con ilustraciones mensuales, dirigido por Trinidad M. Pérez, fue la publicación que a través de la escritora tacneña Carolina Freire de Jaimes (1844-1916) invita «Al bello sexo» a colaborar con la revista (30 de diciembre de 1871). Finalmente, antes de la aparición de *La Bella Limeña* la misma Carolina Freire de Jaimes publica en el diario *La Patria* la sección: «Revista de Lima», crónica semanal que se inicia la primera semana de 1872 y que culmina casi sin interrupciones en 1879.
- 2 *La Revista de Lima*, en su segunda etapa (1873) sigue la misma orientación romántica de su predecesora. Colaboran casi los mismos escritores. En cuanto a las escritoras aparecen los nombres de: Juana Rosa Amézaga, Carolina Freire de Jaimes y Juana Manuela Gorriti. Podemos encontrar las colaboraciones femeninas en poesía: Juana Rosa Amézaga «Respuesta a una pregunta»; Carolina Freire de Jaimes «A mi hija Carolina» y «Constancia». En crítica: Carolina Freire de Jaimes «Primer libro de poesías de Juan Vicente Camacho»; Rosa María Riglos de Orbegoso «Glorias literarias de la raza latina». En cuento y relatos: Carolina Freire de Jaimes «Quien da pronto, da dos veces», «La hija del cacique» y «Ccora Campillana»; Juana Manuela Gorriti «Un drama en quince minutos» y «Los mellizos de Illimani». En comentarios bibliográficos: Juana Manuela Gorriti «Apuntes de viaje», por el señor S. Estrada. En historia: Juana Rosa Amézaga «Doña Mercedes del Risco»; Carolina Freire de Jaimes «Andrea Vellido (La heroína de Huamanga)». En sociología: Juana Rosa Amézaga «El aislamiento»; Carolina Freire de Jaimes «El hogar» y «El baile». En filosofía: Juana Rosa Amézaga «La belleza» y «Los recuerdos». *El Álbum*: Revista semanal para el bello sexo. Año I: N° 1-34. 23 may. 1874-16 ene. 1875. Lima: Tip. de «La Patria». 39x29 cm. Directores: Carolina Freire de Jaimes y Juana Manuela Gorriti, 23 may.-29 ago. 1874 y Directora: Carolina Freire de Jaimes, 12 set. 1874-16 ene. 1875. Secciones: Literatura, bellas artes, educación, teatro, modas, anuncios. *La Alborada*: Semanario de las familias. Año I y II. N° 1-52 y N° 1-10. 17 oct. 1874-20 nov. 1875. Lima: Imp. de «La Alborada». 37x27 cm. Directores: Juana Manuela Gorriti y Numa Pompilio Llona. Secciones: Literatura, artes, educación, teatros y modas.

El Semanario del Pacífico: Álbum de las familias. Año I y II : N° 1-102. 16 jun. 1877-24 may. 1879. Lima: Imp. «La Opinión Nacionab». Directora fundadora: Baronesa de Wilson (seud. Emilia Serrano García del Tornel).

Secciones: Literatura, artes, viajes, educación, modas, teatros, salones.

La Perla del Rimac: Semanario de las familias. Año I, N° 1-2; 6-13 ene. 1878. Lima: Imp. Cosmopolita, por Nicanor la Serna. 30x23 cm.

Editor: Abel de la E. Delgado.

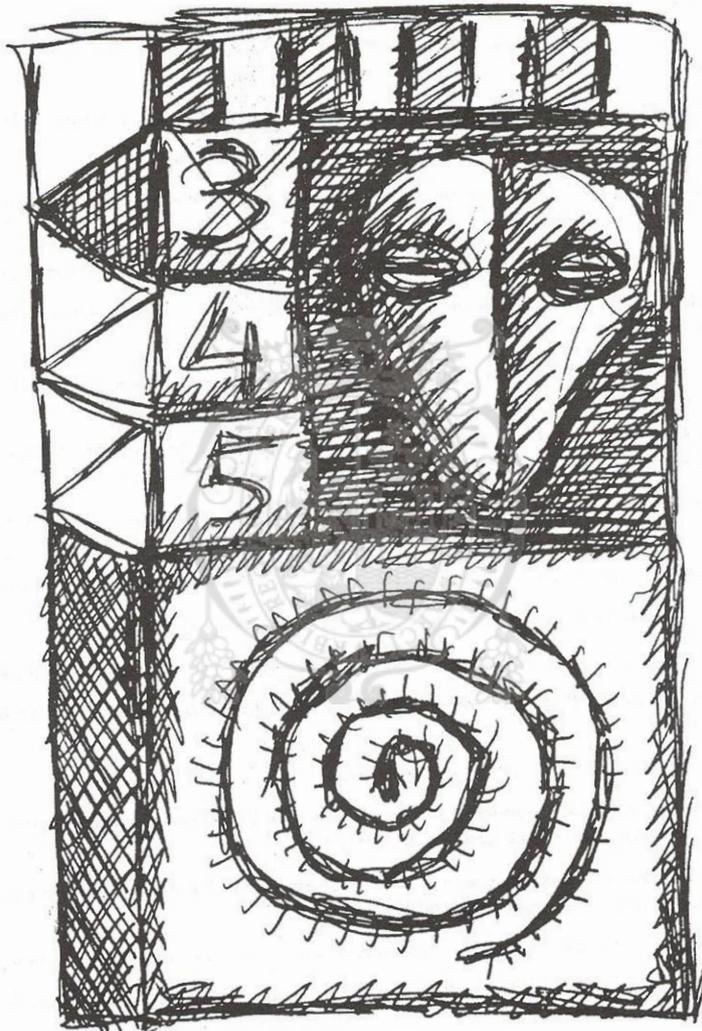
Secciones: Ciencias, artes, educación, costumbres, teatro y modas.

- 3 Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) publica los ensayos: «La frivolidad: (Estudio social sobre la mujer)» y «La envidia». María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893), escribe sobre «Las armas de la mujer» y Ángela Grassi (1826-1883) sobre «La buena esposa». Respecto a estas escritoras dice María Cristina Urruela «The writers Angela Grassi, Concepción Gimeno de Flaquer, Faustina Sáez de Melgar, Joaquina Balmaseda, and María Pilar Sinués formed a sisterhood among Romantic women poets similar to that described by Susan Kirpatrick. They were recognized figures in the feminine press, enjoyed the patronage of Isabella II, won numerous literary awards, prefaced each other's works, and wrote words of praise and encouragement for one another» (160). Queremos compartir un pequeño comentario que hace *Pipus* (otro seudónimo de Pedro Paz Soldán y Unanue, más conocido como *Juan de Arona*) en su artículo «Innovaciones innecesarias», cuando se refiere a María del Pilar Sinués de Marco y dice: «De estas rayitas están plagadas, las mas de las veces sin objeto, las novelitas españolas de cierta escuela, verbigracia, las de una señora que fluctúa entre si es y *Sinués*». Texto publicado en su periódico semanal *La Saeta*, p. [4].
- 4 Existe un «texto más antiguo, en prosa, [...] del año 1872, que apareció un tanto escondido en *La Bella Limeña* [...]. Colaboración cuya autora se escondió tímidamente bajo las iniciales M. C. [...] Este texto auroral que lleva el título de «La linterna mágica» vendría a ser, pues, el primer escrito conocido, impreso en letras de molde, que tenemos de Cabello de Carbonera. // El texto de «La linterna mágica» nos depara una sorpresa. Doña Mercedes ha escrito tres pequeños apólogos bajo ese título. En ellos se manifiesta radicalmente crítica, en contra de los traficantes de la religión: llámense beatas o *desaforados rezadores oidores de misa*, vulgo: beatos. [...] empieza, pues, su carrera intelectual rompiendo lanzas contra lo más superfluo y nocivo de la religión. [...] Sarcásticas estampas estas primeras de «La linterna mágica» que escribe la moqueguana, pintándonos con ácido humor el malvado quehacer de esa fauna que fatigaba calles, conventos e iglesias para enterarse de los pecados ajenos y de las desgracias del prójimo. Y, en el caso de que no los hubiera, en nombre de la «bondad cristiana y el amor a Dios», inventarlos para ensuciar honras, destruir reputaciones y calumniar como fariseos contumaces. Contra esta plaga nauseabunda es que escribe doña Mercedes». (Ismael Pinto Vargas. *Sin perdón y sin olvido: Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*, 135-136).
- 5 Está en preparación una antología del relato del siglo XIX escrito por mujeres.
- 6 Marina Mayoral. «El estado de la cuestión: Las románticas». *Insula*. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 516: 9).

BIBLIOGRAFÍA

- Ariés, Philippe y Georges Duby (Directores) *Historia de la vida privada*. Tomos 7, 8. Madrid: Taurus, 1992.
- Basadre, Jorge. *Historia de la república del Perú 1822-1933*. 7ª. edición Lima: Editorial Universitaria, 1983.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1967.
- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera : La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895*. Lima: IEP, Flora Tristán, 1996.
- Freire de Jaimes, Carolina. «Al bello sexo». *El Correo del Perú*. Año 1. N° 16. Lima, 30 de diciembre de 1871, p. 121-122.
- . «Revista de Lima». *La Patria*. (Lima, sábado 4 de enero de 1873, p. 2-3).
- Hahner, June E. «La prensa feminista del siglo XIX y los derechos de las mujeres en el Brasil. Asunción Lavrin (comp.) *Las mujeres latinoamericanas: Perspectivas históricas*. México: F.C.E. , 1985, p. 293-328.

- Holguín Callo, Oswaldo** *Tiempos de infancia y bobemia: Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994
- López Martínez, Héctor**. *Los 150 años de El Comercio: 1839-1989*. Lima: Ediciones de «El Comercio», 1989.
- Masiello, Francine**. *La mujer y el espacio público : El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994.
- Mayoral, Marina**. «El estado de la cuestión: Las románticas». *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 516 (1989): 9-20.
- Mayoral, Marina et al.** *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- Miró Quesada Laos, Carlos**. *Historia del periodismo peruano*. Lima: S.P.I., 1957.
- Muzart, Zahidé L. (ed.)** «Mulheres - séculos XIX». *Travessia : Revista de Literatura Brasileira* Florianópolis 23 (1991).
- Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero**. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico, 1998.
- Pinto Vargas, Ismael**. *Sin perdón y sin olvido: Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima : Universidad de San Martín de Porres, 2003.
- Pipus, (seud.) Paz Soldán y Unanue, Pedro**. «Innovaciones innecesarias». *La Saeta*. Año I, No. 6. Lima, sábado 25 de septiembre de 1869, p. 3-4.
- Portugal, Ana María** «El periodismo femenino. La escritura como desafío». Eliana Orteaga (Ed.) *Escritoras de nuestra América*. Santiago de Chile: Isis Internacional, Ediciones de las mujeres, 2001.
- Rivera Martínez, Edgardo**. «José M. Samper y una olvidada novela sobre Lima (1863)». *Letras* 92-93 (1993): 120-165.
- Romero de Valle, Emilia**. *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Lima: UNMSM, 1966.
- Romero Tobar, Leonardo**. *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- Rouillón, Guillermo**. «Índice de *La Revista de Lima*». *Boletín de la Biblioteca Nacional* 13 (1950):119-149.
- Sinués de Marco, María del Pilar**. *Un libro para las damas, estudios acerca de la educación de la mujer*. Madrid: Suárez, 1876.
- Sullerot, Evelyne**. *La presse feminine*. París: Armand Colin, 1963.
- Varillas Montenegro, Alberto**. *La literatura peruana del siglo XIX: Periodificación y caracterización*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.
- Urruela, María Cristina**. «Becoming «Angelico»: María Pilar Sinués and the woman question». Lisa Vollendorf (Ed.) *Recovering Spain's Feminist Tradition, 2002*, 60-175.
- Villavicencio, Maritza**. *Del silencio a la palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*. Lima: Flora Tristán, 1992.
- Yeager, Gertrude M**. «Women and the intellectual life of nineteenth century Lima». *Revista Interamericana de Bibliografía*. Washington. v. XL. N° 3. p. [361]-381. 1990.
- Zanetti, Susana**. «Búcaro Americano: Clorinda Matto de Turner en la escena femenina porteña». Lea Fletcher (Comp.) *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994, 264-275.



EL SUEÑO DEL PONGO: MICROANÁLISIS

✍ Sergio R. Franco

El texto que ofrezco a continuación no pretende constituir *una* interpretación de *El sueño del pongo*; dicho de otro modo, no se compromete con un renarrar en cuyo monologismo teleológico se subsuma la pluralidad de sentidos que el relato disemina. Así mismo, tampoco se interesa por definir el proyecto autorial: esto supone investir al autor –como quiera que sea que lo entendamos– con la calidad de significante transcendente.

Me atrae, más bien, circunnavegar el texto –si se me permite decirlo así–, dispuesto a articular, aunque sin ánimo totalizante, disímiles sentidos que laten en sus lexías; abierto y atento a lo que me diga, a su singularidad, a su otredad que, naturalmente, se filtrará a través de mi propia huella inscrita en esa escucha irrepetible.

Pongoq mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan)/El sueño del pongo (cuento quechua)

El sueño del pongo se presenta como la versión escrita en español de un texto oral quechua. La primera instancia que el lector encara es el encuentro de lenguas. Usualmente se ha considerado que la obra de Arguedas ofrece una visión del universo andino «desde dentro». La lúcida opción arguediana consistió en elaborar textos para lectores occidentalizados. Para efecto de lograr la concreción estética de ese mundo, Arguedas tuvo que situarse en una posición de «exterioridad» con relación al universo que intentaba configurar artísticamente. Para comunicarlo a destinatarios que respondían a un repertorio lingüístico-categorial diferente al de la cultura de la que partía, debió transitar de lo oral a lo escrito, de la espacialidad a la temporalidad histórica. Era inevitable, ya que no se puede conocer -ni dar a conocer- lo otro en tanto que tal: hace falta

reconfigurarlo como lo mismo. Así, pues, la lectura bipolar de la obra arguediana – tributaria de diversas redes dualistas: español/andino; oralidad/escritura; tradición/modernidad; costa/sierra; comunidad/individuo; hegemonía/margen, y tantas otras- ganaría mucho si se examinaran los cronotopos hibridados atendiendo a las zonas de contacto tensional.

Un hombrecito se encaminó a la casa-hacienda de su patrón. Como era siervo iba a cumplir el turno de pongo, de sirviente en la gran residencia. Era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas.

El gran señor, patrón de la hacienda, no pudo contener la risa cuando el hombrecito lo saludó en el corredor de la residencia.

¿Eres gente u otra cosa?- le preguntó delante de todos los hombres y mujeres que estaban de servicio.

Toda identidad deriva de la diferencia lingüística, lo que es una manera de decir que toda identidad posee la fragilidad de lo que apenas se sostiene en un dualismo carente de contenidos esenciales (Derrida, 1982). La inestabilidad de las identidades colectivas y subjetivas, que son contingentes e históricas, vale decir, relativas, se refuerza estableciendo una frontera imaginaria entre el «yo» y todo lo que lo amenaza. Esto último debe ser repudiado. Entre lo excluido, las sociedades han tendido a colocar lo que denominan «aberraciones», «perversiones», «abominaciones», así como la muerte, el deterioro, la descomposición, lo fecal, y, sobre todo, algo que puede englobar lo anterior aunque lo excede: lo abyecto. Lo abyecto no tiene que ver con la suciedad o lo enfermizo; lo abyecto se produce cuando colapsa el sentido y aflora todo aquello que perturba el orden y no respeta posiciones: lo liminal, lo compuesto, lo ambiguo. Lo abyecto nos fascina, provoca nuestro goce, pero, a la vez, nos repugna porque desintegra las fronteras imaginarias de nuestro ser, confundiendo sus límites, subvirtiéndolos. Por ello, lo abyecto debe ser confinado más allá de una frontera imaginaria trazada entre el ser y lo que lo pone en riesgo. El poder de lo abyecto nos afecta tanto simbólicamente como somáticamente, y por eso nos «infecta» con su impureza (Kristeva, 1980).

El pongo se presenta como un elemento exógeno al entorno más íntimo del orden que lo convoca. El detonante de su «martirio» deriva de su abyección!: él encarna una humanidad degradada a un extremo tal que resulta dudosa en su estatuto ontológico. De ahí la primera pregunta del patrón, efectuada ante «todos los hombres y mujeres que estaban de servicio». Los distintos estados que experimenta el «gran señor» cuando

contempla al pongo por vez primera –risa, incredulidad, cólera, asco- atestiguan la fuerte perturbación que su sirviente le produce. Y es como un intento de naturalizarlo, antes que humillarlo, como cabe entender que el patrón decida «feminizar» al nuevo sirviente, asignándole, para ello, el espacio y los aditamentos propios a las mujeres dentro del orden patriarcal que él preside: la cocina, las ollas y la escoba. Con todo, la abyección del pongo se impone y su amo no puede evitar sustraerlo de lo humano al mismo tiempo que lo arroja lejos de sí («¡Llévate esta inmundicia!-ordenó al mandón de la hacienda»).

Al anochecer, cuando los siervos se reunían para rezar el Ave María, en el corredor de la casa-hacienda, a esa hora, el patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre; lo sacudía como a un trozo de pellejo.

Lo empujaba de la cabeza y lo obligaba a que se arrodillara y, así, cuando ya estaba hincado, le daba golpes suaves en la cara.

No parece casual que el pongo, «huérfano de huérfanos», como lo cataloga el único personaje femenino del cuento (la cocinera mestiza, esto es, un ser hibridado, como el pongo mismo), sea martirizado a la hora en que se le reza a María, madre de todos los seres humanos. Sin duda, la abyección se vincula originariamente a la función materna. Es indispensable que el sujeto viva la experiencia de separarse de la madre - proceso ambivalente, pues uno se rebela contra lo que le da la existencia- para efecto de que se constituya como tal, ingresando en el orden simbólico, que es el orden del lenguaje y la cultura. Cada vez que el adulto encara la abyección, ésta lo retrotrae al estado previo a la significación, cuando los límites de su propio ser se encontraban amenazados por la dependencia al cuerpo materno, así como a la subsiguiente violencia mediante la cual un cuerpo se separa de otro (Kristeva, 1980).

La abyección se inscribe en un *entre-lugar* donde atracción y repulsión, placer y sufrimiento se interpenetran, excediendo los protocolos de la lógica. El pongo, vía su sufrimiento, ha sido distinguido por el amo, quien lo tortura frente a toda la servidumbre. El verdugo necesita espectadores, tal es su desgracia. La identificación del pongo con un pellejo, sancionada por el narrador heterodiegético, prefigura isotópicamente el *locus* de la piel. Los suaves golpes en la cara que recibe de su amo lo preparan para otros contactos suaves pero intensos.

¿Pero, cuál es la razón del hostigamiento -pasión sádica, según nos lo recuerda Barthes- que el patrón ejerce sobre el pongo? ¿Por qué ese ensañamiento? ¿Sería inapropiado considerar la performance violenta de lo masculino que ejecuta ante sus

siervos como fruto de una disminución real de su poder? Y, de ser así, ¿qué origina esa merma?

-¡Alza las orejas ahora, vizcacha! ¡Vizcacha eres!-mandaba el señor al cansado hombrecito. -Siéntate en dos patas; empalma las manos.

Como si en el vientre de su madre hubiera sufrido la influencia modelante de alguna vizcacha, el pongo imitaba exactamente la figura de uno de estos animalitos, cuando permanecen quietos, como orando sobre las rocas. Pero no podía alzar las orejas.

Al patrón le complace jugar con el cuerpo del pongo, exigiéndole que imite animales, que llore, ría o se revuelque. El pongo cumple estas demandas con parcial éxito. Pero si bien el narrador del texto no deja dudas respecto a la humanidad del pongo, no menos cierto es que el cuerpo de aquél presenta, digamos, una cierta flexibilidad, una suerte de plasticidad que le permite asumir estados de ser liminales; más aún, su identidad aparece dislocada por flujos de convertir en animal². La desterritorialización del pongo queda re-frendada indubitablemente cuando el narrador declara que el pongo «no podía rezar porque no estaba en el lugar que le correspondía ni ese lugar correspondía a nadie».

[El patrón] lo entregó a la mofa de sus iguales, los colonos.

El pongo ha sido «entregado» a otros cuerpos inferiores, sus «iguales», de los que sin embargo difiere en rango; de hecho, esta operación intenta certificar la normalidad del grupo, estratégicamente homogenizado al patrón. La execración del pongo sirve como plataforma para la reunión del patriarca y sus hijos. Podemos entender la suerte del pongo a la luz de las reflexiones de René Girard sobre el chivo expiatorio. También resulta factible otro modelo: el de una masculinidad emergente cuyo punto de encuentro fraternal -más allá de las barreras impuestas por la extracción social- se logra mediante la circulación de los cuerpos no masculinos (Moose, 1996).

Pero... una tarde, a la hora del Ave Maria, cuando el corredor estaba colmado de toda la gente de la hacienda, cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ése, ese hombrecito, habló muy claramente

Que el *El sueño del pongo* posea como hipotexto un texto oral quechua no hace sino testimoniar un conflicto cultural profundo que, por desdicha, no se logró resolver, como en algún momento pensamos, siguiendo a Rama, en la felicidad de un proceso transculturador: no hubo manera de subsanar las fisuras ocasionadas por la dominación colonial y su consecuente proceso de caótico mestizaje. La hipodiégesis que la palabra del pongo instaura *tiene* que producirse en la lengua de los dominadores, acudiendo a su retórica y a sus mitos. Y el que consideremos que dicha lengua ya está hibridada, puesto que todo discurso se manifiesta en una enunciación que implica al otro (Parry, 1987), no abolirá jamás que, en realidad, la transculturación forma parte de la ideología produccionista occidental (Moreiras, 1997).

-Padre mío, señor mío, corazón mío- empezó a hablar el hombrecito-. Soñé anoche que habíamos muerto los dos, juntos; juntos habíamos muerto.

Puesto que en el mundo andino soñar entraña una vivencia que permite prepararse para un evento supremo, es justo considerar que el pongo experimenta un *kuti* como consecuencia de su sueño. De otro lado, en Occidente, ya sea que se trate de una imagen alegórica, un relato de carácter didáctico o la construcción de un mundo en que se produzca una inversión absoluta o parcial de las reglas que rigen en el nuestro, el sueño³ ha funcionado artísticamente como vehículo eficaz para ofrecer un punto de vista novedoso sobre la existencia; y no es infrecuente que soñar la propia muerte desencadene una crisis a través de la que el individuo encontrará su verdad (Bajtín, 1986). Esta entrada no se contrapone a que, además, consideremos el sueño del pongo, convencionalmente, como una elaboración que conlleva el cumplimiento de un deseo.

Viéndonos muertos, desnudos, juntos, nuestro gran Padre San Francisco nos examinó con sus ojos que alcanzan y miden no sabemos hasta qué distancia. Y a ti y a mí nos examinaba, pesando, creo, el corazón de cada uno y lo que éramos y lo que somos. Como hombre rico y grande, tú enfrentabas esos ojos, padre mío.

El privilegio de la mirada coloca al patrón y a San Francisco de lado de la cultura que privilegia la imagen como vehículo fundamental en la adquisición del saber y en el ejercicio del control. Esto va de la mano con la dimensión háptica de la mirada, de donde proviene su poder para violentar al otro, lo que se expresa en contemplar el mundo como quien observa un cuerpo desnudo. Tal es el carácter esencialmente pornográfico de lo visual (Jameson, 1990). El pongo esgrimirá, en su relato, la potencia de la oralidad, que apela a los oídos, unificando al patrón con los indios en una escucha turbada: el patrón, por el enojo y la inquietud; los indígenas, por el miedo («los indios siervos oían, oían al pongo, con atención sin cuenta pero temerosos»).

-Cuando tú brillabas en el cielo, nuestro gran Padre San Francisco volvió a ordenar: «Que de todos los ángeles del cielo venga el de menos valer, el más ordinario. Que ese ángel traiga en un tarro de gasolina excremento humano».

Que el excremento (que guarda cierto parecido al petróleo) sea transportado en un tarro de gasolina manifiesta una mirada crítica hacia el proceso de modernización que socava el orden tradicional andino. Efectivamente, el pongo asimila la nafta a lo descompuesto, lo feo, lo ordinario, lo de «menor valer». En este rechazo, el sirviente y el patrón podrían coincidir entre sí –y, de hecho, ya se les ha hermanado isodiegéticamente en los dos niveles narrativos del texto– tanto y tan poco como coinciden Rendón Willka y Don Bruno en *Todas las sangres*. Como quiera que sea, parece evidente que la lata remite metonímicamente a la irrupción de un horizonte de relaciones posfeudales en el universo donde se desarrolla el cuento. Ahora entendemos por qué, en el sueño, patrón y pongo aparecen muertos: ambos son elementos residuales del feudalismo, y su deceso anticipa la próxima cancelación de su mundo. Ahora sabemos, también, cuál es el origen de la pérdida de poder que exacerba los arrebatos del amo.

Pero sería injusto dejar de considerar, de otra parte, que la inversión final con que concluye el sueño del sirviente alegoriza la posibilidad de hallar en esa dinámica modernizadora elementos susceptibles de convertirse en armas para una agencia andina, inflamable y corrosiva.

Entonces, con sus manos nudosas, el ángel viejo, sacando el excremento de la lata, me cubrió, desigual, el cuerpo, así como se echa barro en la pared de una casa ordinaria, sin cuidado. Y aparecí avergonzado, en la luz del cielo, apestando...

Lo fecal posee una dimensión ambigua no solamente porque, como se ha indicado en muchas oportunidades, constituye un producto del cuerpo que se ha autonomizado con respecto a aquél, articulando así lo interno y lo externo (Pops, 1982), sino también porque posee una dimensión trascendente, sacra, no admitida pero atestiguada abundantemente en diversas culturas (Bourke, 1994). En todo caso, deseo llamar la atención sobre el reforzamiento de lo que pertenece al nivel de la percepción (vista, oído, tacto, olfato, gusto) a lo largo de todo el cuento, en desmedro de la racionalidad. Esto es particularmente notorio en el caso del patrón. Parece revelarse aquí una especie de alienación por la que el individuo regresiona a lo primitivo. Quizás por ese motivo es que los dos antagonistas aparecen como suspendidos en una temporalidad sin territorialidad, extirpados de su geografía (el paisaje es memoria, el paisaje es Historia), casi como funciones de un sistema mayor (¿alegórico?, ¿político?, ¿ritual?) que excede el control de los personajes.

«Todo cuanto los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora ilámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo».

Se suele interpretar el sueño del pongo como el anuncio divino de un castigo ejemplar al patrón. Pero, ¿es seguro que el pongo haya soñado? Nada lo prueba. Quizás nos la habemos con un relato insidioso a través del cual un sirviente maltratado busca su desquite público ante un amo prepotente, valiéndose, para humillarlo, de la imaginación y el empleo artero de elementos que toma de la religión del opresor. Esta lectura se ajustaría a cierta vena carnavalesca presente en el cuento, pero no estoy seguro de que contemos con indicios concluyentes que la avalen. De hecho, resulta problematizada por el «ánimo débil» del pongo y su cobardía. Empero, ese mismo sirviente que aparece sumido en la pasividad, posee más iniciativa y capacidad de resistencia de lo que su caracterización, servil hasta la propia ignominia, permite pensar. Por lo pronto, el pongo calla porque así lo desea («no quería hablar»); una vez resuelto a expresarse, pide repetidas veces la palabra y, en algún momento, responde a una pregunta del patrón con sagacidad retórica («No puedo saber cómo estuve, gran señor. Yo no puedo saber lo que valgo»).

Inextricablemente unidos, el amo y el esclavo no pueden existir el uno sin el otro. El sueño crea un intervalo donde las polaridades opuestas quedan dislocadas en un conflicto irresuelto que descubre el impulso de venganza y el deseo erótico por el cuerpo del padre/patrón que anida en el pongo. El contacto de los cuerpos opera, de facto, como

tinkuy o punto de reunión de contrarios insubsumibles en una sola unidad armónica y, por tanto, destinados a coexistir en tensión entre sí. He aquí una forma de belleza: la del encuentro de elementos que no consiguen fusionarse pero que tampoco podrían existir por separado. Entre ellos sólo caben los contactos perturbadores, y de esa perturbación se deriva una peculiar forma del placer (Cereceda, 1987).

En el ámbito onírico la bienaventuranza del pongo consistirá en que, a despecho de cuán repulsivo sea su propio cuerpo, ahora inmundo y más abyecto, a los ojos del patrón, éste se verá obligado a tocarlo una vez más, lenta y largamente, pero en esta oportunidad con la húmeda lengua; y que, a su vez, él recorrerá con la lengua, larga y lentamente, la piel desnuda de su amo, convenientemente aderezada para hacerla grata a su paladar. Sobre ella inscribirá su deseo. Si, como dice Barthes en alguna parte, la lengua es un falo que habla (y no estaría de más recordar que Leon Hebreo, cuyos *Diálogos de Amor* leemos traducidos por el Inca Garcilaso de la Vega, asimila el falo a la lengua), ya sabemos cuál es el desplazamiento que gobierna el frote entre siervo y amo, y por qué las alas «chorreadas» del ángel viejo recuperan su «gran fuerza» ante la promesa del roce seguro. La transgresión del siervo reintroduce una materialidad, la del cuerpo, que Occidente ha intentado preterir. Y cuando el pongo termina de contar su sueño, el relato hallará el límite de su discurso en la escucha atenta del amo («Es a ti a quien quiero hablarte»), así como la lengua encuentra su punto de llegada en el cuerpo del otro, poco antes de que la ceremonia soñada, dé inicio.

El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro Padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera.

En *El sueño del pongo* nunca se retorna al relato que enmarca la hipodígesis introducida por el sirviente. Esto no carece de importancia: mediante esta opción narratológica se coloca al lector real en una situación análoga a la del amo, narratario cuya reacción jamás conoceremos. Me siento tentado a soñar un «más allá» para el texto, un desenlace para la historia, ya que la narración del pongo, en tanto que tal, es meramente reactiva. ¿Qué podría pasar entre el pongo y el patrón después de que el primero concluya de referir su sueño? ¿Qué manifestaciones asumirá la perturbación, de haber alguna, introducida en sus relaciones? ¿La naturaleza onírica de lo que relata, proporciona al sirviente una coartada segura ante su amo? ¿El mandato presuntamente divino librará al pongo de cualquier represalia? ¿Y qué tan consciente es aquél del peligro en que se coloca? Como en la diégesis la focalización es fundamentalmente externa con respecto al protagonista, poco sabemos de lo que piensa y siente, lo que dificulta deter-

minar sus intenciones. En efecto, ¿por qué se empeña en referir su sueño al patrón? ¿Para qué?⁴ Aunque timorato y humilde, no carece en lo absoluto de inteligencia. ¿La palabra final del pongo y su rol (pues él ha devenido en narrador «inspirado») habrán de redimirlo, mediante la ficción, por haberse doblegado, aunque su cuerpo sea luego atormentado hasta el fin? ¿Prepara el pongo su propia inmolación en el acto de narrar? De ser este el caso, cabe un analogía con el mismo Arguedas, quien también apostó la vida en su última narración, que, paradójicamente, quedó inconclusa pero a la que dio fin con su propia muerte. Es mucho lo que hay contenido en este relato, y una parábola sobre las relaciones entre quienes detentan el poder absoluto y quienes encarnan una palabra que intenta sustraerse a ese poder no constituye, ciertamente, lo menos valioso de lo que encierra *El sueño del pongo*.

NOTAS

- 1 Evidentemente, la abyección del pongo no es sólo un asunto psico-simbólico; hay una dimensión de clase involucrada en la producción ideológica de la abyección que se imprime sobre el subalterno; razones de espacio me vedan, por ahora, abordar esta compleja cuestión.
- 2 Los convertires no deben ser confundidos con correspondencias, relaciones, parecidos, imitaciones o identificaciones. Tampoco ocurren en la imaginación o en el sueño. Un convertir es un proceso carente de sujeto o meta experimentado por una multiplicidad cuando es desterritorializada por otra multiplicidad mediante la activación de un paquete de afectos. Los convertires constituyen un proceso alterno a la semejanza o a la mimesis, impugnan un pensamiento vertical, y más precisamente hegeliano, mediante el Abandono de categorías como sujeto y objeto, las cuales presuponen las nociones de identidad, unidad y tercio excluso, pilares de la racionalidad occidental (Deleuze-Guattari, 1980; Patton, 1997). Tal vez este tipo de devenires no sean tan sorprendentes en una cultura como la andina, en la que el «yo» y el «otro» propenden a ser relativos y circunstanciales. Para una aplicación de estos conceptos a la novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, revítese Sara Castro-Klaren, «Como chanchito cuando piensa: el afecto cognitivo en Arguedas y el con-vertir animal.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXVI, 1-2, 25-39.
- 3 Sueños de esta índole tienen su origen en la *Sátira Menipea* y cuentan con practicantes tan disímiles como Calderón de la Barca, Shakespeare, Quevedo, Grimmshausen, Dostoievski, Tolstoi, Borges o Tabucchi, por mencionar apenas algunos. Esta modalidad, como tantas, ha sido poco frecuentada entre nosotros.
- 4 Nuestras preguntas introducen deliberadamente lo «psicológico» como explicación en un ámbito, el del cuento, que no lo requiere. Ya indicó Walter Benjamin que el verdadero arte de narrar consiste, en gran medida, en librar al relato de explicaciones, lo que garantiza su virtualidad semántica, su apertura a la potencia expansiva de lo referible y lo renarrable (Benjamin, 1973).

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *Relatos Completos*. Lima: Editorial Horizonte, 1987.
- Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E., 1986.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1964.
- Benjamin, Walter. «El narrador.» *Revista de Occidente* 129 (1973): 301-333.

- Bennington, Geoffrey.** «Deconstruction Is Not What You Think». Martin McQuillan (Ed.) *Deconstruction*. New York: Routledge, 2001.
- Bourke, John G.** *Scatologic rites of all nations*. Selections. New York: W. Morrow, 1994.
- Castro-Klaren, Sara.** «Como chanco cuando piensa: el afecto cognitivo en Arguedas y el con-vertir animal.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XXVI, 1-2, 25-39.
- Cereceda, Verónica.** «Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku.» VV.AA. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987.
- Cornejo Polar, Antonio.** *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari.** *Mille plateaux*. Paris: Les Editions du Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques.** *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972
- *Glas*. Paris: Galilee, 1974.
- *Margins of Philosophy*. Brighton: Harvester Press, 1982.
- Franco, Sergio R.** Crítica minimalista/microanálisis. Texto inédito.
- Jameson, Fredric.** *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.
- Kristeva, Julia.** *Puvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- Moose, George.** *The image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Moreiras, Alberto.** «José María Arguedas y el fin de la transculturación.» *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Mabel Moraña ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, 213-231.
- Ong, Walter.** *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1987.
- Parry, Benita.** «Current Problems in the Study of Colonial discourse». *Oxford Literary Review* 9.1/2 (1987): 27-58.
- Patton, Paul.** *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Peer Willie van y Seymour Chatman** (Eds.) *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University New York Press, 2001.
- Pops, Martin.** «The Metamorphosis of Shit». *Sagamundi* 56 (1982): 26-61.
- Roof, Judith.** *Come As You Are: Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Simpson, Mark.** *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*. London: Cassell, 1994.
- Spivak, Gayatri Chakravorty.** «Can the Subaltern Speak?» Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture* Urbana: University of Illinois Press, 1988, 271-313.

EROS IN TERRA INCOGNITA. ARQUETIPO Y ANTIARQUETIPO SEXUAL EN ARGUEDAS DESDE AMOR MUNDO.

✍️ **Alberto Valdivia Baselli**

Para mí la naturaleza está siempre presente,
me hace siempre el mismo servicio que el amor:
todo depende de lo que el artista puede
proyectar inconscientemente sobre lo que ve.

Henri Matisse

I. EL EJE ARGUEDAS

José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-1969) abordó la sexualidad casi exclusivamente como una representación humana de involución salvaje, bajo una mirada reprobatoria, como un ejercicio activo de dominación masculina sobre lo femenino, del adulto sobre el infante, de lo fuerte sobre lo frágil, del sometedor frente al sometido, del conquistador frente al conquistado, de las razas hegemónicas frente a las subordinadas; una herencia maldita de la conquista y una persistencia neurótica y ramificada del ejercicio del poder y, asimismo, de la represión sexual occidental opuesta a las libertades naturales del mundo andino.

Arguedas fue nuestro mayor analista, constructor (y *deconstructor*) del mundo andino y de las dicotomías (incluso pluralidades heterogéneas) que han gestado nuestra identidad (desde el ande, hacia el ande y por negación del ande); no pudo, por lo tanto, evitar, en su análisis, el espacio sexual y el erótico en sus intensos acercamientos a la cultura y sociedad andinas (y, por ende, el construir dicotomías entre el mundo «occidental» y su noción erótica frente a la gesta de un erotismo empíricamente heterogé-

neo). Desde «Warma Kukay» (1933) hasta su afamada obra póstuma, Arguedas es un lector de sus crisis internas proyectadas por la realidad que se le construyó en derredor: no es un narrador realista ni testimonial, sino un condicionado por su contexto y, por lo tanto, un escritor de paradigmas.

Es claro que Arguedas *como escritor paradigmático (productor y consecuencia)* del mundo andino, postuló, muchas veces de manera explícita, sus tesis en este efecto. La visión arguediana construía sus universos metafóricos y *testimoniales* a partir de un mundo erróneo, disidente de sus paradigmas de realidad: subyacente a este mundo, existían dos subliminales: el mundo de tesis y la tesis en sí.

La tesis en sí siempre era el cambio en los efectos negativos (políticos, sociales, económicos) y la idealización de los mundos subalternos. En esta dicotomía del poder, Arguedas siempre defendería la tesis que aproveche los espacios de subordinación hacia una potenciación de ese sujeto subordinado para su vindicación moral o real. Sin embargo, la postura narrativa de Arguedas nunca fue una que incluyera *una pretensión de corpus ideológico* (a pesar de ideologías subyacentes) sino una construcción *real* del mundo andino desde su propia cosmovisión, no una *traducción* literaria, a pesar de la problemática del idioma, de la escritura y de su propia «traducción» castellana. La palabra fue el quiebre de distancia, para Arguedas, entre un mundo y otro, entre los varios pares de mundos divididos: la palabra que siempre es construida hacia el alcance del receptor, en su búsqueda constante de respondernos, en la comunicación, quiénes somos.

Par l'effet de parole, le sujet se réalise toujours plus dans l'Autre, mais il ne poursuit déjà plus là qu'une moitié de lui-même. Il ne trouvera son désir que toujours plus divisé, pulvérisé, dans la cernable métonymie de la parole! (Lacan, 211)

Para definir este mundo arguediano nos basta comprender que la *realidad* de este mundo se gesta a partir de la *imposibilidad de una realidad*. Arguedas, a pesar de sus tesis muchas veces exotéricas, supo de la imposibilidad de la traslación de mundos (el *testimonial* a la palabra; el andino al costeño u «occidental»; el «*real* absoluto» a la escritura), no pretende documentar (en ese sentido su literatura no es antropológica) pero sí internarse en una jerarquía intrínseca del ande antes no auscultada y pormenorizada en el lenguaje comunicacional del mestizo. El arquetipo arguediano deja de ser *real* para ser referencial (pórtico, símbolo de un mundo intraducible); y deja de ser tesis (unidimensional o meramente explicativa) para destapar el laberinto de nuestra identidad.

II. LA DICOTOMÍA FREUDIANA EN ARGUEDAS: EL PARADIGMA

La complejidad del paradigma del mundo andino (e insertado en la identidad total), nos lo muestra Arguedas, encerrado gravemente, en su paradigma sexual. El

paradigma sexual (y erótico) del autor será, a lo largo de su obra narrativa, un referente básico para la comprensión del arquetipo de identidad o de fuerzas antagónicas, dentro del díptico desde el cual toda tesis arguediana se gesta no para el maniqueísmo bidimensional, sino para el laberinto de dicotomías que conjuga la identidad de los sujetos y mundos narrados.

Los pares desde los que se gesta el paradigma sexual arguediano son muy cercanos a la noción erótico-tantrática freudiana que incluye en su concepción libidinal dos fuerzas instintivas en la vida anímica en general, sin excluir ningún tipo de pulsión vital a lo relacionado con lo *erótico*:

Unos de estos instintos, que laboran silenciosamente en el fondo, perseguirían el fin de conducir a la muerte al ser vivo; merecerían, por tanto, el nombre de *instintos de muerte*, y emergerían vueltos hacia el exterior por la acción conjunta de los muchos organismos elementales celulares, como tendencias de *destrucción* o de *agresión*. Los otros serían los instintos sexuales o instintos de vida libidinosos (el Eros), mejor conocidos analíticamente, cuya intención sería formar con la sustancia viva unidades cada vez más amplias, conservar así la perduración de la vida y llevarla a evoluciones superiores. (Freud, 2676)

El hecho de que Arguedas confesara en una entrevista a Tomás Escajadillo² que había sentido desde pequeño cierta aversión a la sexualidad, no descalifica nuestra tesis sino que verifica su discernimiento. La violenta y rígida mirada de Arguedas sobre la sexualidad en toda su obra excepto en una parte de *Amor mundo* constata que en el narrador no jugó un papel decisivo el condicionante biográfico como pulsión estética (ni teórica), sino una importante carga moral-intelectual sobre los mundos reconstruidos: el paradigma sexual arguediano no era sexual sino *erótico* (en el sentido freudiano).

En eso de juntarse el hombre con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animalitos. (Arguedas, 243)

El universo de Arguedas emparentó el ejercicio fálico de la cópula con la represión cultural andina, con un machismo occidental y un agregado hispánico al erotismo utópico y natural ejercido en armonía con los símbolos y los dioses de la mitología andina. El erotismo solo se puede dar en libertad, sería la consigna; el poder y la fórmula sometedor/sometido sexual, al margen de su carga tanático-erótica, no se insertaba en el paradigma arguediano. Los *elementos* de Empédocles, son vistos por Arguedas como un conjunto simbiótico y uniforme (a pesar de relacionar entre sí dicotomías tan distantes como hembra y macho o como vivo e inerte), no exento, sin embargo, de corrupción a partir de la negación de este paradigma.

Ainsi le *feu sexualité* est par excellence le trait d'union de tous les symboles. Il unit la matière et l'esprit, le vice et la vertu. Il idéalise les connaissances matérialistes; il matérialise les connaissances idéalistes. Il est le principe d'une ambiguïté essentielle qui n'est pas sans charme mais qu'il faut sans cesse avouer, sans cesse psychanalyser dans deux utilisations contraires: contre les matérialistes et contre les idéalistes³. (Bachelard, 99)

Si revisamos la obra narrativa de Arguedas, en su conjunto encontraremos una persistencia de reprobación sexual y un espacio sexual recurrente de violencia y dolor. No es que Arguedas haya tenido simplemente un *reparo biográfico* categórico (a pesar de lo confesado a Escajadillo) a la sexualidad que incitara el rasgo referido frente al tema (en todo caso, ese reparo personal no sería la causa fundamental de la actitud narrativa), sino que, a lo largo de su obra, la sexualidad descrita siempre solía herir a su paradigma. Y esto lo sabemos a partir de la ruptura del *antiparadigma persistente* (el largamente reprobado por Arguedas): la única ruptura, el mundo sexual utópico de la narración «El ayla» en *Amor mundo*.

III. EL MUNDO ERÓTICO LIBIDINAL TOTAL DE ARGUEDAS

El erotismo en Arguedas es analógico. La sexualidad no se da de manera aislada: hiere su cosificación, su marginación a objeto; el erotismo es un todo armónico que impone su máxima realización en sus vínculos naturales. Es un fluir de espesuras creativas, naturales y en constante simbiosis benéfica. Su noción de *eros* es su visión del ande y, por ende, de la identidad andina, que él considera moralmente superior. Este flujo libidinal (*erótico*) no está parcialmente instituido en un espacio corporal o psíquico sino que edifica todo lo real *vivificador* e impone sobre su noción parcial *cosificada* su noción ejecutiva, de órgano *vital* regulador:

La libido n'est pas quelque chose de fuyant, de fluide, elle ne se répartit pas, ni ne s'accumule, tel un magnétisme, dans les centres de focalisation que lui offre le sujet, la libido est à concevoir comme un organe, aux deux sens du terme, organe-partie de l'organisme, et organe-instrument⁴. (Lacan, 210)

Para ilustrar esta tesis, utilicemos un ejemplo –una vez más– paradigmático: en *Los ríos profundos*, la mirada que descubre el mundo es una infantil (el niño Ernesto) que descubre con *naturalidad* la magia y diferencia de su propio mundo, lejos de las contaminaciones de una mirada *adulta* (es decir, sexualmente corrompida, gracias a la intrusión de los elementos extra eróticos, neurasténicos del sometimiento y el poder) y plenas de un *erotismo natural* (el del ámbito, el de los árboles, los ríos, etc.) que conjuga, curiosamente, una visión edénica judeocristiana y mítica andina:

¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimas juegan con el aire, y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo. (Arguedas, 152)

Ese mundo, su voz y su ámbito en descubrimiento, por el *ojo pineal*⁵ de un niño que lo describe desde dentro, como quien se descubre, es la voz de quien se toca *sexualmente* por primera vez, exento de noción del pecado. Este niño, hijo de un aboga-

do peregrino, descubre su mundo mítico y, al mismo tiempo le provee de nombre e identidad, en tanto éste conjuga la identidad de aquél: su yo global, sexual y erótico. Por ello no existe en el personaje narrador nunca estupor o sorpresa en el mecanismo del hurgamiento, hay deslumbramiento plácido y fecunda conspiración para con lo ubicado. En esta construcción panteísta y natural de *lo erótico* la vivificación de los entornos y el flujo de la realidad construyen un todo simbiótico sintetizado en el eje de producción libidinal, de impulso erótico, el mismo asumido natural (en contraposición con lo cultural neurótico impuesto por los sometedores o extranjeros en el ande) por Arguedas. Podemos analogar la concepción pineal de Bataille con la visión cosmogónica de Arguedas, para nada utópica, más bien poéticamente real:

La vida animal procede en su totalidad del movimiento de los mares, y en el interior de los cuerpos la vida continúa emergiendo del agua salada.

El mar ha jugado así el papel del órgano hembra que se licua bajo la excitación de la verga.

El mar se masturba continuamente.

Los elementos sólidos que contiene, removidos por el agua animada de un movimiento erótico, resplandecen en forma de peces voladores⁶. (Bataille, 20)

El final de la novela nos muestra Arguedas un Apocalipsis en esta dicotomía sexo/erotismo: la peste como río negro, consecuencia de este mundo que, infectado por la marginación y conflicto, se revuelve y gime, se revuelca y rebela, acecha al pueblo y pretende destruir lo herido, ya gangrenado en el cultivo de la ignorancia, el poder y el abuso. Esta peste que avanza y destruye es ira que produce reflexión en algunas instancias del conflicto (la iglesia, por ejemplo), pero que en su mayoría mata y expulsa, porque la real convivencia con el mundo, el río profundo armonioso y lírico (*Eros*) no puede mantener su deformación, su herida, sin responder con cataclismo. De esta manera la destrucción recrea el devenir de la inoperancia absoluta (social, cultural, sexual); Arguedas vislumbra un Armagedón fatalista para la mítica realidad andina, pervertida en su hibridez. Es evidente que el símbolo es hiperbólico, pero un mundo mantenido dentro de parámetro de absoluta represión, ausencia de poder e ignorancia de sí mismos no podría más que destruirse, como un mal producto de una vil cópula llena de connotaciones extraeróticas.

IV. AMOR MUNDO Y EL ILATIVO FALTANTE

Tanto en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuanto en *El sexto*, las representaciones sexuales de Arguedas son de una violencia descarnada y de un distanciamiento de lo erótico evidentes. La relación tratada entre el emparentamiento analógico no es de *Eros* hacia *Tánatos*, sino de otra esfera jerárquica, cuyos elementos simbólicos se mueven desde los engranajes del poder hegemónico de un espacio de degradación y super-

vivencia (*El sexto*) como en un asiduo estudio de la búsqueda obsesiva de la minuciosa destrucción en un ámbito de alta violencia social (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*). Si embargo, no es este un espacio de represión de lo sexual y unidimensionalidad moral del punto de vista en Arguedas, es una reprobación cultural al coito como *medio* de un ámbito degradado y no como un *fin natural*. Esto se prueba, con creces y en ruptura, en «El ayla» (*Amor mundo*), único título narrativo que demuestra una liturgia sexual, celebra literariamente por el *yo narrativo* de Arguedas.

Amor mundo, texto conglomerado publicado casi al unísono en dos ciudades extremas del continente, fue editado en Montevideo y en Lima en 1967 con variantes que llaman la atención al analista e intercambian entre sí los ejes de acercamiento y criterios de clasificación. La edición uruguaya lleva numeración romana de los cuatro textos insertos en el volumen, mientras que la peruana ha prescindido de ellos. La ilación faltante podría tentarnos a clasificar al volumen como una recopilación de cuentos, como lo contrario a pretender sugerir, algo audaces, a la novela breve. Sin embargo, este cuestionamiento de especie literaria es poco productivo e innecesario, pues el conector es temático (en ambas especulaciones) y no estructural. La pretendida novela se sustentaría sobre la base de un acercamiento poco conexo entre espacios situacionales en los que se encara al *amor* carnal, concepto, cuestionado en la práctica dentro de los textos mismos. Si estuviéramos tratando con un texto de narrativa breve, la estructura temática hilvanaría tanto los textos dentro de un mismo foco de mirada que la simple «agrupación» le quedaría corta al volumen.

Amor mundo es una compleja y profunda excavación por los subterráneos conductos de la sexualidad y la moral ante la cual el indígena (y/o el mestizo) interactúa. Evidencia de dicotomía moral del indígena (mágico-panteísta) y de la cristiana (conservadora, represiva y represora) que comprenden una mixtura extraña, caótica y equívoca, en los adentros de una identidad erótica quebradiza. En todos los textos agrupados en el volumen (con excepción de «El ayla») el coito es un medio degradante, sirviendo de otro fin extra sexual (incluso hasta económico). Calificado de «sucio», «aberrante» y «doloroso» el sexo está siempre al margen del placer y de la celebración vital que supone su noción *erótica* y exploratoria tanto de márgenes internos de identidad cuanto de espacios externos, del *otro* enriquecedor. Veamos tres ejemplos sucesivos (de tres de los cuatro textos constitutivos) de calificación coital en *Amor mundo*: «El horno viejo», «La huerta» y «Don Antonio», respectivamente:

-Calla, cacazuza; esta mujer se resiste como una vaca de esas que saben que las van a degollar, cuando otras veces era paloma caliente. ¡Calla, perro!

(...)

El hombre empezó a babear, a gloglotear palabras sucias, mientras ella lloraba mucho y rezaba. (Arguedas, 223)

-La mujer sufre. Con lo que le hace el hombre, pues, sufre.

-¿Con qué dices, de lo que el hombre le hace?

-De noche, en la cama. O en cualquier parte sucia.

-Eres criatura. Ella goza más que el hombre. Más goza por eso acepta también quedarse con el hijo sin que el hombre le ayude en nada. Con eso sí sufre, buscando comida para el hijo. Porque siempre la mujer pobre acepta no más que le hagan el hijo, porque goza. (Arguedas, 229)

-La mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce, pues –le contestó don Antonio, con tono convencido.

-Y ella sufre, llora.

-Así es. Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho. (Arguedas, 243)

Elemento ilativo del conjunto de textos es el personaje (Santiago) desarrollado en el devenir de las narraciones como una entidad experimental literaria a través del cual Arguedas elabora su análisis dicotómico. El personaje es un niño indígena que descubre, con las mixturas moralistas y mágicas de su mundo mestizo, la naturaleza del ser humano atado a ese contexto de valores entremezclados y/o contradictorios. Estos antivalores culminan por enterrar los impulsos naturales y enriquecedores de la sexualidad humana en una torcida y morbosa concepción entre machista, ignorante, represiva y obsesa que forja seres humanos extraños en constante divorcio con su ámbito natural. La represión católica, el machismo y patriarcado son elementos funcionales de la cópula vista como *medio* (esta visión reprobada por Arguedas) parecieran ser los elementos más corrosivos de este desarrollo natural, símbolo del *antiarquetipo sexual arguediano*, en detrimento de la concepción (condenada por occidente judeocristiano) libre e ingénita de la sexualidad indígena (retratada en el rito sexual homónimo de «El ayla»).

Tout ce qu'il (Freud) dit de l'amour va à accentuer que, pour concevoir l'amour, c'est à un autre sorte de structure que celle de la pulsion qu'il faut nécessairement se référer. Il la divise en trois, cette structure, en trois niveaux –niveaux du réel, niveau de l'économique, niveau du biologique en dernier⁷. (Lacan, 213)

En el caso de la exploración erótica de Arguedas en el *ayla*, la noción freudiana de Lacan se aplica en el contexto de la construcción de una *noción erótica de amor* versus una *noción tanática* del sentimiento. La noción *tanática* es el *antiarquetipo* referido que ha sido la constante en el universo básicamente injusto e *inmoral* (en el sentido aristotélico teleológico de *finés equivocados*) relacionado con los conflictos en el mundo andino, lleno de connotaciones extra sexuales y el uso del coito como órgano y ejercicio del poder. La *noción erótica del amor* es el arquetipo sexual de Arguedas, contra el cual todo este ejercicio extra sexual del coito ha recibido su reprobación a lo largo de toda su obra narrativa.

La noción del amor que Arguedas valida es un amor diferente del de la pulsión sexual (que pudiera incluir una pulsión tanático-neurótica). La estructura construida se

basa en un juego de oposiciones emocionales basadas en la libertad y en la *pureza* del impulso sexual, no condicionado al ejercicio del poder ni tampoco basado en un sentido esencialmente orgánico (biológico).

V. «EL AYLA» O LA RUPTURA DEL ANTIARQUETIPO

La lucha constante de la *realidad* sexual narrada por Arguedas contra el arquetipo sexual arguediano ha construido *tesis biográficas* que, por lo expuesto, nos parecen incompletas. Mario Vargas Llosa incluye en su análisis a la sexualidad en la narrativa de Arguedas no solo una *tesis biográfica* de la lucha entre arquetipos sino también una relación mecánica (neurótica) entre el narrador y el autor:

No resulta difícil averiguar el origen de esta visión torcida del sexo (que, en última instancia, es de raíz cristiana) pues el propio Arguedas lo señaló, al revelar que las escenas exhibicionistas que observa Santiago en «El horno viejo» fueron fantaseadas a partir de las experiencias que le infligió su hermanastro Pablo Pacheco. Para este niño, cuyo aprendizaje de la vida sexual consistió en vivencias que medio siglo después seguía llamando «traumáticas» y recreando en ficciones, es comprensible que el sexo fuera siempre algo perverso. En la realidad ficticia, el sexo se ha convertido en manifestación devastadora de la violencia que habita el mundo. (Vargas Llosa, 95)

El condicionamiento biográfico no debe ser negado para interpretar la actitud de Arguedas frente a la sexualidad en su literatura, pero pensamos que este condicionamiento constituye un elemento (quizá causal) del *paradigma* que Arguedas coteja a lo largo de su vida como narrador frente a la concepción de realidad predominante. Pensar que los «traumas» del autor son única fuente de la consecuencia narrativa, de un imperativo narrativo, es olvidarse de la complejidad en el acto literario y en la gesta de la personalidad. Argumento básico para sustentar nuestra tesis de *arquetipos* cotejados, es justamente el texto que dentro de los tres que lo rodean en *Amor mundo* quiebra la recurrencia antagónica entre paradigmas y reafirma el paradigma erótico arguediano. «El Ayla» narra, como en un quiebre inesperado de ilación narrativa, la libre ceremonia sexual entre indígenas que se celebra al aire libre y al margen de extraños (léase sujetos extra andinos). El *ayla* es una liturgia sexual *erótica* que entremezcla la libertad individual con el placer colectivo. Esta celebración del *amor* (como lo percibe el paradigma arguediano) empata perfectamente con la noción pineal del mundo entremezclado en simbiosis enésimas y de las pulsiones vitales freudianas en el flujo libidinal, en contacto con lo natural.

Otra connotación para validar en «El ayla» al paradigma erótico (viceversa, para que el paradigma valde y no confronte, moralizador, al *ayla*) es la ausencia de elementos extra sexuales que impidan un coito *puro* y absolutamente constituido del elemento *económico* y real del placer (y biológico como último requisito libidinal) que comprende el amor erótico: máxima expresión de la pulsión *constructora* o vital del hombre.

Les oppositions qui y correspondent (de l'amour) sont triples. Au niveau du réel, c'est ce qui intéresse et ce qui est indifférent. Au niveau de l'économique, ce qui fait plaisir et ce qui fait déplaisir. C'est seulement au niveau du biologique que l'opposition activité-passivité se présente en sa forme propre, la seule valable quant à son sens grammatical, la position aimer-être aimé⁸. (Lacan, 213)

La visión de Vargas Llosa sobre «El ayla» en *Amor mundo*, no solo equivoca su tesis al deducir un condicionamiento exclusivamente biográfico en el *arquetipo erótico arguediano* sino, sobre todo, al proclamar como elemento distintivo y justificador de la aprobación y la ruptura en «El ayla» a la categoría de expresión sexual colectiva sobre la expresión individual. Para Vargas Llosa el cambio de actitud (de reprobatorio a celebratorio) de Arguedas frente al texto referido se debe básicamente a su jerarquía social y cultural y no incluye para nada categorías nocionales ni paradigmas sexuales:

Sin embargo, es verdad que el sexo durante «El ayla», esa fiesta en que las parejas de solteros hacen el amor entre cantos y danzas, no tiene caracteres negativos. ¿Por qué? Porque en este caso hacer el amor no es un acto individual sino social, una representación comunitaria que se lleva a cabo según la tradición y respetando un programa. (Vargas Llosa, 96)

Esta concepción del giro arguediano negaría la misma tesis biográfica que Vargas Llosa exponía líneas arriba. El sexo tendría que ser siempre repugnante en alguien que hubiera recibido una noción sexual neurótica traumática, sin importar su expresión o su jerarquía cultural. El agregado nocional cultural sustenta aún más la tesis de arquetipos confrontados, pues una noción cultural incluye conceptos y una estructura mental asumida dentro del andamiaje de posturas y paradigmas personales, que incluyen la totalidad de la personalidad de un autor y no únicamente su opción o actitud sexual inmediata.

VI. EROS SUTIL AL ESPEJO

Una de las obsesiones mayores de Arguedas en la edificación de su alambique literario es la noción del ser y la identidad: *qué ser, cómo ser y dónde ser*. En la gran búsqueda literaria -casi epopéyica- por el ser, sentir y el proceder del hombre andino, Arguedas se propuso un conflictivo nudo: «traducir» la entidad andina del ser (tripartito: *cómo, dónde, qué*), desde la problemática del lenguaje hasta la dicotomía sexual confrontacional. El signo, símbolo y significado de un mundo que es el mundo propio del autor y de su contexto (sus condicionantes) que, sin ser solipsistas extremos, es el eje categórico de la expresión en Arguedas.

Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt (...) Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.

Die Welt und das Leben sind Eins.

Esta es la realidad conceptual y físicamente disímil (y hasta contrapuesta) que carga contextual y esencialmente la propuesta en el intercambio prismático del quechua al castellano, del ande a «occidente», del panteísmo al cristianismo, del erotismo *fin al medio* coital: imposible, por el lenguaje. Arguedas se propuso crear (*recrear, traducir, interpretar*), a partir de sus propios laberintos personales de identidad y contexto, una nueva identidad literaria de la realidad humana andina, sabiendo que la realidad del mundo a *recrear* está cercada por los límites de sí mismo, de su lenguaje (doble en este sentido, por el idioma y por el *lenguaje* en sí) y de los mundos inconexos: una poética descrita en una continua inclusión, sistemática, de los elementos andinos, mestizos, «extranjeros» en los inefables e infinitos niveles de resemantización y mestizaje literario, cultural y lingüístico: *identidad en plena gestación y replanteamiento*.

La noción de erotismo, por lo tanto, en la imaginería total de Arguedas es un elemento fundamental para la comprensión de los alcances literarios, estéticos e ideológicos de su propuesta. A pesar de haber sido un espacio temático de Arguedas no demasiado visitado por la crítica, los estudios literarios no pueden estar exentos de la mirada erótica (erotizante absoluta) constructora del yo andino (del yo literario arguediano) y de un intensamente potencial yo social y eslabón determinante para la comprensión de un yo total humano, que a pesar de la conciencia de *intraducibilidad* condicionante merece la gesta del intento: el arte es la sustancia de la falibilidad humana; las migajas de ese enésimo error son la esencia, a pesar de nosotros mismos, de nuestro persistente y *erótico* delirio existencial.

NOTAS

- 1 Por efecto de la palabra, el sujeto se realiza siempre en el Otro, pero no encontrará ahí más que una mitad de él mismo. No hallará su deseo más que siempre dividido, pulverizado en la limitada metonimia de la palabra.
- 2 «Entrevista a José María Arguedas» en *Cultura y pueblo*, números 7-8. Lima, julio-diciembre 1965, p.22
- 3 De este modo, el *fuego sexual* es el punto de unión de todos los símbolos. Él une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud. Idealiza los conocimientos materialistas; materializa los conocimientos idealistas. Es principio de una ambigüedad esencial no sin encanto pero que hace falta confesar permanentemente, psicoanalizar sin cesar, en dos usos contrarios: contra los materialistas y contra los idealistas.
- 4 La libido no es una sustancia evasiva ni un fluido, no se reparte ni se acumula, como un magneto, en los centros de focalización que le ofrece el sujeto. La libido debe ser concebida como un órgano, en ambos sentidos del término, órgano-parte del organismo y órgano-instrumento.
- 5 El ojo es sin duda alguna el símbolo del sol deslumbrante, y el que yo imaginaba en la parte superior de mi cráneo estaba necesariamente comprendido en esta simbolización, consagrado a la contemplación del sol en el *sumum* de su esplendor. La imaginación antigua atribuye al águila, en tanto que animal solar, la facultad de contemplar al sol cara a cara. Del mismo modo el excesivo interés que se concede a la simple representación del ojo pinal se interpreta necesariamente como un deseo irresistible de devenir uno mismo *sol* (sol ciego o sol cegador, poco importa). En el caso del águila, como en el caso de mi propia imaginación, el acto de contemplar de frente equivale a la identificación. (Bataille, 46)

- 6 No dudo en escribir, incluso hoy en día, que estas primeras consideraciones sobre la posición de los vegetales, de los animales y de los hombres en un sistema planetario, lejos de parecerme únicamente absurdas, pueden plantearse como la base de toda consideración sobre la naturaleza humana. (Bataille, 47)
- 7 Todo lo que él (Freud) dice del amor se va a concentrar en que, para concebirlo, existe otro tipo de estructura que aquella de la pulsión, estructura a la que hace falta necesariamente referirse. Él concibe esta estructura dividida en tres niveles –el nivel de lo real, el nivel económico y, por último, el nivel biológico.
- 8 Las oposiciones que le corresponden (al amor) son triples. Al nivel real, aquel que se interesa y aquel que es indiferente. A nivel económico, aquel que produce placer y aquel que produce displacer. Es únicamente a nivel biológico que la oposición actividad-pasividad se presenta en su forma propia, la única válida cuanto a su sentido gramatical, la posición de amar-ser amado.
- 9 *Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo (...) Que el mundo es *mi* mundo se muestra en que los límites *del* lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo.
- El mundo y la vida son una y la misma cosa.
- Yo soy mi mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *Obras completas*. V Tomos. Lima: Ed. Horizonte, 1983.
- Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. París : Édition Gallimard, 1949.
- Bataille, Georges. *El ojo pineal. El año solar. Sacrificios*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- Freud, Sigmund. «Psicoanálisis y teoría de la libido». *Obras completas*. 3 tomos. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- . «Más allá del principio del placer». *Obras completas*. 3 tomos. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París : Éditions du Seuil, 1973.
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca*. Lima: Tarea / Latinoamericana Editores, 1981.
- Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Muthesius, Angelika y Pilles Néret. *El erotismo en el arte del siglo XX*. Köln: Taschen, 1998.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y SUR, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Universidad, 1997.





Coros de la piedra

as & Zs



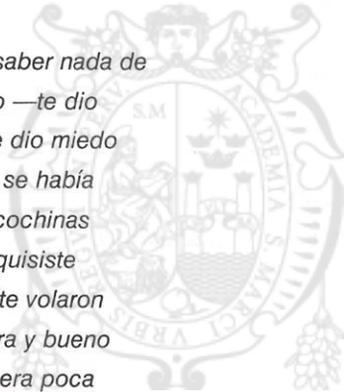
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

✍ Óscar Limache

Raúl Zurita, PURGATORIO (1979)

Para Jaime (que es como decir Santiago)

*Vamos: no quisiste saber nada de
ese Desierto maldito —te dio
miedo yo sé que te dio miedo
cuando supiste que se había
internado por esas cochinas
pampas— claro no quisiste
saber nada pero se te volaron
los colores de la cara y bueno
dime: te creías que era poca
cosa enfilarse para allá para
volver después de su propio
nunca dado vuelta extendido
como una llanura frente a nosotros*



DESIERTOS

*Anda yo también soy una buena
mancha Cristo —oye lindo no
has visto tus pecados?*

Con treinta años
y todos tus pecados al hombro
en dos ruedas
empiezas
tu prédica por el desierto

El sol de Mala o los vientos de Paracas
no serán óbice a los pedales
ni las líneas intermitentes de Nasca
o las cuevas de Toquepala
(donde también guardamos antiguas escrituras)
impedirán por el globo la tracción de tus anillos

¿Tan pronto desististe
de la misión de salvar a tus hermanos?

Corre pues y esparce la noticia por los bordes del mundo

Para que te crean debes alejarte mucho de aquí
mucho del aserrín de tus pisos
de la yerba de tus pasos
de tus aciagas noches

Tantos quisimos ser
(como tú)
profetas

desde nuestras propias azoteas
pero los raptos de lucidez
no nos dejaron
estrellarnos contra el suelo

2

EL DESIERTO DE ATACAMA

*Los desiertos de atacama no son azules porque por allá
no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido*

Transpiras el agua que no bebes

Es grande la tentación de estas móviles franjas amarillas
donde sólo se oye el mar a lo lejos
o el rastro de las lagartijas tras océanos inexistentes
(como cuando andábamos buscando sombras
por las abandonadas ciudades de barro de nuestra patria)

En el desierto más seco de la Tierra
deberías tú ser como un cactus
-por siglos ya despojado de sus hojas-
y así podrías retener con más facilidad
los nombres de los pueblos
que asoman curiosos y raudos a la cinta de asfalto

Bajo nuestro sol
(aclárame este asunto)
¿a qué temperatura se vuelven líquidas
las carreteras del cielo?

PARA ATACAMA DEL DESIERTO

Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas del Desierto

También hay desiertos blancos
(si no pregúntale a Ismael
redimido de ballenas
en estos mares inmensos)

También hay desiertos fríos
como arroyos virginales a las puertas del infierno

También hay vastas extensiones
carentes de celos
donde apenas ves un alma
o sestea algún camélido

También hay curvas ciegas
donde la muerte espera

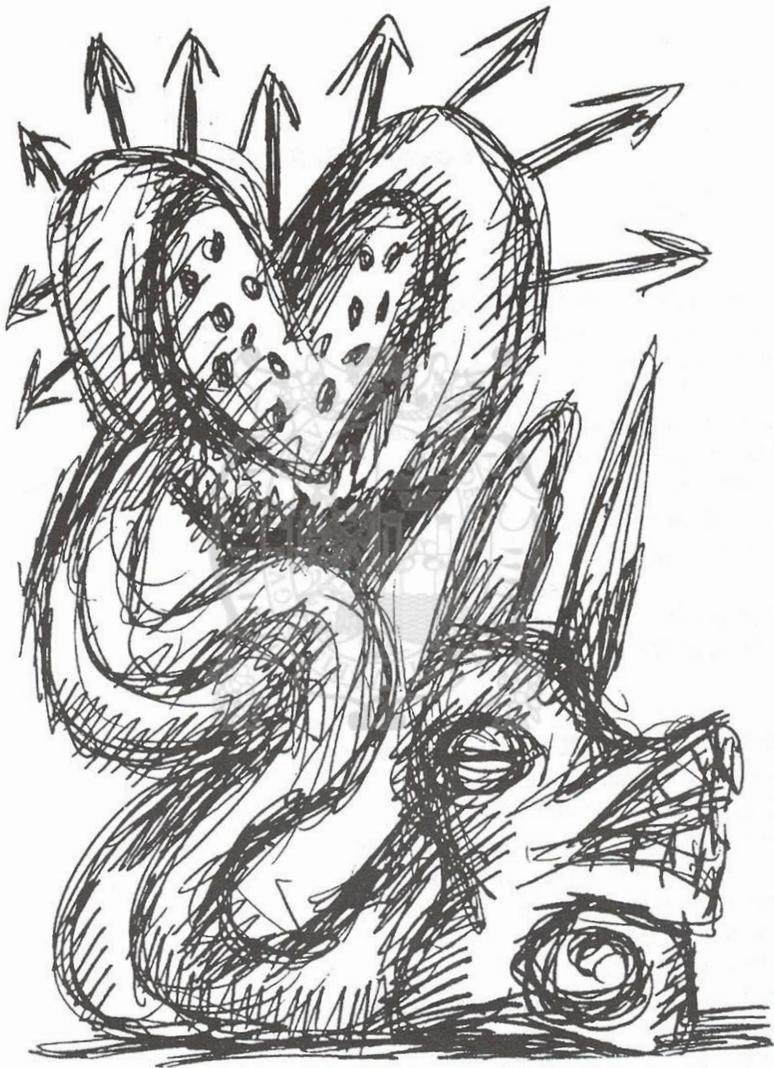
En un paso de los Andes
(como lanza brillante arrojada a tu costado)
un camión argentino teñirá de sangre la nieve
y arrastrará tu cuerpo hacia la tierra exangüe
y no habrá en la cordillera
quien te auxilie o te bendiga
(sólo un Cristo fronterizo
que corone las alturas
y que inútil te sonría
desde su cruz invisible)



 **Rossella Di Paolo**

DICES LAS OLAS qué altas qué claras
y no sabes que es la rabia del mar
el desollarse hasta el hueso
que no encuentra
uno tras otro llegan a la orilla los pellejos del mar
despojados de sí arrancados de sí
ándate con tiento
alguien sin piel respira a tu lado
alguien muy grande se busca
se enreda
aléjate antes que toque el fondo
antes que empiece a volver desde allí.

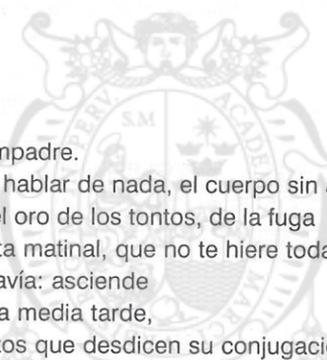
DEBAJO DE LOS FILOS entre las ruedas
una suave luz me reconstruye
ata los miembros que volaron
mete en mi boca un puñado de palabras
-en mi costal un hilo-
toso escupo pero llegan
braceo entre dos fuegos
trepo por mis costillas
acierto con el timón y anudo mis manos
a la rabia preciosa rabia
a la que habré de atenerme
hasta encontrar el modo de mis pies
la gentil manera
de apartar un día de otro un día
de otro.



 Jorge Frisancho

Correspondencias

para Xavier Echarri



Juégame la lógica, compadre.
Escúchate a tí mismo hablar de nada, el cuerpo sin acentos
—del objeto sudor, del oro de los tontos, de la fuga
insectívora en su punta matinal, que no te hiere todavía.
Y que no te hiera todavía: asciende
a la impávida ciudad a media tarde,
entre sombras en trozos que desdicen su conjugación
y se cierran sobre un punto problemático del cuadro.
Ahora mismo nos dejamos de cosas.
Idiómate el espejo, lengua afuera,
como si acariciaras la pequeña bestia, su lomo desolado y palpitante
en humedad de sueño
pero no con esa mano enternecida sino con su reverso
de piel como franela, con pelitos. Una a una
cuenta las fronteras interiores
y las exteriores, y las que se atraviesan.
Signifícate un poco, oblicuamente:
Con la furia discreta de un mar abandonado a la memoria
detente en el momento preciso de saltar sobre el abismo.
Acá están, entonces, las arcadas y los pasos.
Esta es la ciudad, te digo y me lo dices, del oscuro
predicado y del peatón.
Sin embargo, me estoy hablando a mí continuamente

en el pasado esfuerzo de escucharme los follajes
que insisten, de hojas blanquecinas y pendientes,
en hacer la muda química del mapa
en músculo telar por sus palabras llanas, esas
que se quedan afuera de la geografía
y se redicen a cero mientras tanto.

Porque al cabo el movimiento es la caída, si hemos de ser francos,
en diagonal transparente sobre el órgano que ruge
o calla, complacido.

Y al cabo el movimiento es la caída
del cristal en el cristal, de la curva en la curva, y la distancia
es sólo la distancia que separa los bufidos
de su propia parábola cabal, el deshonesto cerrojo de la boca
indiferente al contorno de las cosas así empequeñecidas
y tan tarareante, con su aleve persistencia en el error.
¿Quién lo dijo primero? (¿Acaso hay que saberlo?).
Herido muchas veces en el calculado contrabajo, hago
lo que puedo por quebrarlo;
todo lo demás puede esperar. Música manada
del conjunto de pechos circulares que componen
una alegoría sin dolor: déjala estar así, dormidamente
sobre su asfalto rugoso hacia el final.

Y acá están, entonces, los cartílagos bordes
de una respiración vegetativa, pues en silencio se cierran
los pétalos posibles sobre un mundo mortal
como párpado azulino sobre el ojo de la fierecilla
que calza, acumulada, los zapatos sin nudo de su vida interior.

¿Quién lo dijo primero? El de antes, tal vez nosotros mismos.
Si esa fuera la respuesta, el paso sería su pasado
convirtiéndose en un himno impracticable, y ésta, en efecto, la ciudad
a la que entran los tímidos océanos espejos
en un golpe de luz que te calienta
la pierna, mientras callas.
Pero no dejes que te hiera todavía:
tósete el atraco en la garganta del experto trino
y expúlsatelo así, con ácida saliva
encima de la sábana que cubre, o que descubre, su vello material.
Porque tal vez, me digo y te lo dices, no haya que saberlo.
Pólicroma la sombra en todo caso, aunque no mires:

su huella es en tu piel que se avecina
y su tacto parecido al animal.

Falla la geología: pásate el vientre, y el vino, y el después.

Espejos homicidas, aquello que quisieras ver
en el lado secreto de la cuenta, sólo a gotas
y aún así llamándote a gemidos inaudibles
en la curiosidad de su desolación.

Lárgate, sereno, a deshollar el pasto.

¿Qué fue de su patita?, le preguntan las voces al verde mirador informe;
tumbado por silencios, devorado

por objetos giratorios en la palma, es él el que deshace
un esqueleto con agujeros, y propone, en pie de guerra,
un símil facetado en la carnosidad.

Anatómico, precoz: ha sido sueño

este saber en el despliegue, a bofetadas, y ahora su horizonte.

Suaves paralelas entre un punto y el otro.

El perro alza la cola (y no la mueve) para indicar el camino:

sólo a medias elemento que no es lo que imaginas, este tropo, trapo
en el parámetro arbolado, en la avenida.

Vísceras, sí, pero con la cabeza: ármense las aves migratorias

antes de tocar el hemisferio de su predilección, pues ese es el sentido de su vuelo
que se deja caer sobre la hora, y se deshecha.

La sublime atracción de los expuestos

bajo el manto de tu lengua más fácil, como si con parejas de fantasmas en el labio
que se mueve, incesante, hacia su repetición.

¿Y a qué hora me arrepiento de la madrugada?

De alguna forma hay que decirlo: este pozo polar

es la palabra cercenada de los fríos avellanos, en pos de su testigo.

Acá están, entonces, los dilemas

sobre trozos de un cuerpo. Mírate en su superficie,

mas no dejes que te hiera todavía

con su dulce violoncello el corticoide.

(Una mañana se levanta, vigilado, el acróbata indeciso.

En su ombligo tardío está el centro de la aurora, como un ojo
que depende de su trama para ser lo que es.

Escúchalo posar, ya que no puedes verlo,

en diálogo con la devoradora, el lírico boludo

mientras quiere caer y se detiene

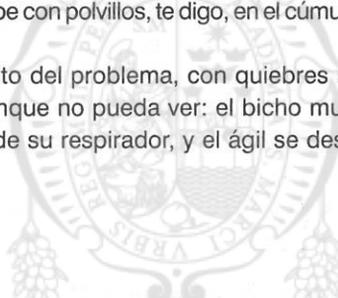
como un péndulo pelón sobre la marcha:

ya, ahora mismo, nada hasta su encuentro).

Sin embargo, me estoy hablando a mí continuamente.
De pie frente al paisaje, o a su espalda: ¿acaso hay que saberlo?
Mayúsculo será el encontronazo
del cazador con su hipótesis, me gritan en la cueva.
Pero la cueva es mía, o tal vez lo haya sido, y es probable que ésta sea la ciudad;
navégale, por eso, la piel a los alcoholes, poro contra poro,
por la lágrima que no se queda quieta, su desierto velamen apartado del mundo
y su mundo de azules contrapuestos, y amarillos.

Ahora sí: dánzate hasta el plato, verosímil,
porque al frente queda el bosque oscurecido, y detrás pululan las imágenes.
Acá están, entonces, los trapecios y las arpas.
Yo mismo me deslizo hacia la bocamanga
suspenso sobre el canto de la muela, mordiéndome el espejo hasta el final.
Biseles en el cráneo que se lleva bien, piel a piel en su mejor momento:
lo que miro es lo que es, o lo que puede haber sido.
Y esta hora te araña un lengüetazo, me dices, con precisión mineral.
Y este fruto se corrompe con polvillos, te digo, en el cúmulo cortante de su equivocación.

(Asiduo planteamiento del problema, con quiebres repentinos en la voz.
Falla del cuerpo, aunque no pueda ver: el bicho muere
colgado finalmente de su respirador, y el ágil se desnucan en el intento).



 Víctor Coral

Imitación de Ibn Arabi

a Cecilia Barletti

I

La noche en que no estás
Es igual a la noche en que te quedas.
Te llevo como una virgen dibujada en colores
En la sangre, en la suave luz del ecran mental,
Todo te pertenece de una manera natural 5
Y leve
El silencio solo sirve para celebrarte con estruendo;
¡La sagrada forma de tu cuerpo en mí esculpido!

II

En ti se revela el misterio más tenue y oculto,
Te amo con dos amores 10
–como diría Rábía–
Pero el amor más dulce es el que olvida al amado

- 1-2 Hace alusión al hecho de que presencia o ausencia del ser amado es lo mismo en cierto estado; cuando el amante está por entero abstraído en su amor, y pierde de vista la materialidad del objeto que ama, tan perdido en la imagen que ha internalizado de éste se encuentra.
- 7-8 No hay forma más elevada de celebrar la hermosura de la amada, que erigiendo una imagen idealizada, y perenne, en la mente. Ni siquiera el silencio, tan sutil, sirve para rendir tributo a tan dulce prenda.
- 10-11 Rábía Aladawía, célebre mística sufi que vivió hacia el siglo II de la Hégira. Se dice que alcanzó un grado de perfección superior a de los místicos de mayor autoridad de su época. La versión literal del fragmento de poema aquí citado, según el maestro Miguel Asín Palacios, es como sigue: «*Te amo con dos amores: con amor de deseo y con un amor! (que se funda) en que eres digno de eso.*»

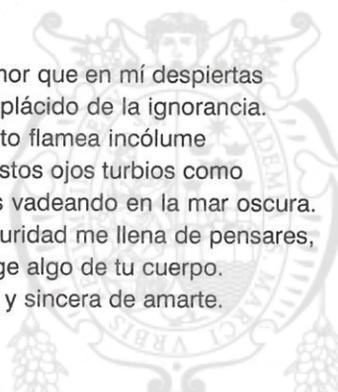
Y se entrega dócil a la noche de todos los deseos
Y convierte a la amada en una sombra azul,
Bandera de la noche que gobiérnalo todo. 15

III

Para amarte he renunciado al amor primero.
La débil matanza de las palabras no basta
Hace falta un silencio caído de lo alto
Y entonces la soledad esfúmase en volutas
expansivas, alucinadas; 20
el cielo de tus favores no lo merezco,
mas por ello lo tengo en cada noche.

IV

Si no fuera por el amor que en mí despiertas
Viviría en el abismo plácido de la ignorancia.
Aquello que en lo alto flamea incólume 25
No podría quebrar estos ojos turbios como
Anémonas enfermas vadeando en la mar oscura.
Sin embargo, la oscuridad me llena de pensamientos,
Y la soledad me exige algo de tu cuerpo.
Ah, esta forma cruel y sincera de amarte. 30



- 21-22 Débil paradoja con la que se intenta reflejar lo insondable de los caminos eternos, la elusiva y sorprendente misericordia de Dios, que permite a un pobre de espíritu acceder a los manjares de un amor que intenta elevarse.
- 24 Aquí ignorancia entendida como desconocimiento de lo divino y de la propia capacidad de acercarse a él. No confundir con la docta ignorancia de Nicolás de Cusa, o con la ignorancia iluminadora de cierta corriente zen.
- 26 Lo ojos turbios por el olvido de lo alto y por el solaz en las cosas del mundo. También, vadean éstos por el relativismo y la confusión actuales, medidos por el curso incierto de lo mundano.
- 27 Pensares, humilde neologismo que intenta jugar con la combinación de *pesares* y *pensamientos*. Es de perogrullo que el amor más profundo se opone al raciocinio y aún más, lo detesta. Por ello es cruel este amor todavía demasiado humano (Nietzsche dixit), porque cría los tormentos del amor divino (Ibn Arabi) y las exigencias del amor físico.

 **Ricardo Ayllón**

Para que ya no le temas a la muerte

Cubre una alberca de azucenas en lo alto de un cementerio abandonado, o en el ala gris de los diseños que a veces tiritan con el viento. Tú me entiendes. Tomada de mi voz, afírmate en las aguas de todo aquello que confunda tus temores, y sálvate.

Luego nada en diagonal junto a una lumbre que circunde tu respiro y, rígida, dibuja tu figura (como una idea reforzada) en la certidumbre que la muerte es sólo ausencia de lo que imaginas con el día. Adormece parte de tu piel cual si fuera tempestad cercenada por lanzas fuera de estación. Olvídate del ritmo que te crea en los abismos, de la danza de tu alma detenida por la fronda.

Hazte mujer con voluntad aun cerca del gruñido de la sangre. El corazón es a veces fruta desprendida en medio de la noche; ello no es razón para subir a los espinos y pedir que rasguen el sabor total de las tinieblas.

Tómate tu tiempo en observar el nacimiento de un cadáver, ríndele tributo a su mano disgregada en la medida. Y ama sin medidas. Ama aquello que se alcanza conviviendo con el alto signo de la muerte.

Cuando quieras un jardín en el mar

En primer lugar, elige aquellas hojas que te servirán de estrellas, no de brújula; y las flores que no sepan agotarse con un naufragio repentino. Luego, embarcada en el primer diseño de los frutos reinventados contra el escorbuto, aprende a segar el rumor del horizonte, o esa mar que es posarse en el océano con un sueño sin edad.

El jardín de tu ilusión quizá madure escamas y no pétalos; moluscos, no duraznos; o a lo mucho, corales que sabrán ser dalias en la otra vida.

Acostúmbrate a la idea de que Edén fue creado en seis días, y el jardín tuyo quizá tarde lo que dure el nacimiento solapado de un naranjo.

Tendrá ribera tu jardín, donde el oleaje de la fronda sabrá negarle el paso a escualos y langostas. (Yo imagino solamente, perdido en el destino de rastrear el idioma de algún dios parido entre yerbajos e insectos).

Ordénate. Para construir un jardín a tu medida, dispondrás de una tierra donde pacen sirenas y raíces, y se angustian hipocampos trocándose en lombrices.

No te apures, acaba con lo irracional. Deja que los seres de tu pequeño paraíso elijan su especie, sus familias, sus miserias.

(Tomados del inédito *Instrucciones para tu delirio*)

 Miguel Ildefonso

Dialéctica de los pájaros

olores aromáticos de los pebetes
esa lánguida respiración entreabiertas nuestras alas
la brisa del mar muerto ante nuestros ojos donde recaen los naufragios
esa flotante transparencia de los nombres
un sol todo eclipsado en tu espalda
vastos túmulos
celajes púrpuras en los desiertos
allá en ese espléndido festín tus cabellos disipan el caos
allá el mar ocupa un centro entre el vergel y la materia
donde alguien cumple su condena con un horrible murmullo
cuerpo de llama cercada cuerpo de corimbos cuerpo de estrellas

ha muerto todo lo que alguna vez soñamos
y un corzo cruza nuestro torrente río ahora seco de señales
ahora el grillo solitario salta al frondoso árbol
enhiesto el reflejo cerúleo de ese amor se estrella en el olvido

caminábamos por esas calles y nos preguntábamos qué sucedería
si esas olas agitadas apagarán el vagido de las auras
si ese resplandor de las tibias alboradas ahogara el sonido de la caracola
si aquellos bridones azules cubrieran las caricias del mar unciéndolos
de polvo
o si todo en realidad es polvo
polvo agitado de palabras
espiral deslumbrado por los vientos triscadores

los pensiles del fuego inextinguible ahora lanzan sus mitos como perros
carreras fugaces / olas de luces metálicas

labor de gusanos que auguran
con su bruñido nácar la luna da de beber su portento: su ingénito poder
cárdenos reflejos a nuestro paso
– entremos a este hotel ahora
y escuchemos sus odios interiores
te prometo que luego un sol esplendente se hundirá en
nuestros cuerpos
cuando abarquemos el denegrado silencio de la noche
y la realidad muera como una clavellina en su arrebol

para ello abriremos una vocal
haremos una autopsia sin esforzar demasiado el aliento
levantaremos una consonante para que la nube se desperece
y arroje frases dulces y muera en el suelo o rompa los vidrios o calle

esa diadema nos ciñe con frescas notas
mientras bebemos el tósigo de cada pócima que la luna nos ofrece
auscultamos nuestra anatomía en cada imagen
porque tuya es mi flecha que nace del deseo
por ti ese árbol exhala un chirrido agudo y cierra su corola
y deja latente mi angustia

– déjame arrebatar me y siente mi cuerpo abatirse
en proporción al giro de la tierra
déjame ser esa llama que agita tu mundo
mis flexibles dedos se liquidan
mis pensamientos se distienden
mis sueños se desvanecen como un oscuro gusano que se nutre
de mi muerte

mira esas ciudades
todavía caminas y retumban los rencores
llegas a mi cuarto (374) todavía en lontananza
tu voz doliente de pájaro abate con alevosía y plácida tristura
voz sin eco meliflua silvestre
pegada a los hongos del cemento
el viento orquestando con ondulantes giros las cortinas
manos invisibles que disipan la bruma
aquí estás / aquí estoy
por cada fracción de segundo una mancha nos despierta
nos hace ver el crimen horrendo

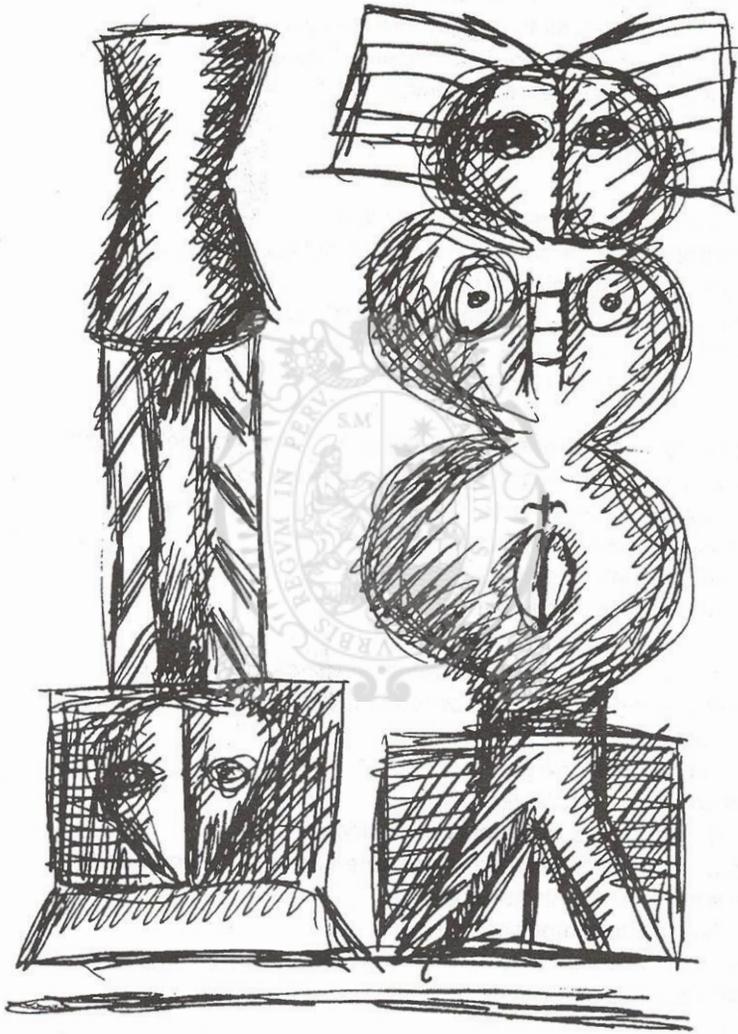
(en el balcón inclinado te tuve coronada de nenúfares
era nuestro tiempo
la mañana de 1987 en que escribí mi primer poema)

todo amor termina en su deseo
ataraxia de mariposas muertas sobre la mesa
o esa pingüe recolección de los tesoros bajo el mar
mi infancia que cuelga de mi hombro
mi brazo extendido hacia el vacío
todo poema impone su silencio

fuera del lodo queda tu voluntad primera
lánguidas alas leves del verbo arrancan del candil mohoso
este recuerdo que trae olores:
el mar acababa cuando el barco se estrellaba en las rocas
tú me decías ¿qué buscas?
y me esperabas con el rostro entre las manos

(la palabra es la dimensión que absorbe lo emanado del cerebro
y que postula la no negación absoluta aunque no crea
en lo absoluto: palabra que recobra su silencio y copula
en relación directa con la materia
– salud por ello – dijo ella
– salud dos veces – dije yo)

ya veo bullir la blanquecina espuma de donde brotan los ecos
de ese mar rugiente que me conducirán al filo de tus labios
el grillo se solaza
ríe en un coro de grillos
ecos vagarosos vacilantes
manos suplicantes macilentas moribundas
manos ahora retorciéndose reciamente enclavijadas en la nada
goces en forma de olas bajo el olmo
gemidos mustios impulsos nuevos
la brisa toca los arpegios de esos pájaros que vuelan en esta noche
pájaros floridos
pájaros guindas
pájaros de vértigo
aquí donde mi cuerpo encuentra tu cuerpo



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

 Javier Ortiz

Columbus Pax

1

Todos los saltamontes han escuchado el címbalo.

Saltan de los montes a las olas
y se sumergen.

La gota bebe los cielos y se embriaga.

Respirar dulces océanos es
tan sólo cuestión de tiempo.

El aire es tan antiguo y obsoleto, tan primitivo.

Los paisajes vuelven a mecerse.

No son mas esculturas congeladas que temen el quebrarse
Son uno y otro que se transforman
a sí en sí mismo.

¿Podrías tal vez bañarte dos veces en el mismo río?

Las corrientes marinas son los ríos del océano que esculpen
de formas el agua y exhiben tu movimiento.

Escultura y creación mía

¿Cómo no reír jugando con el agua?

¿Cómo no reír y llorar una y otra vez

el sabor tenue de dulces océanos?

Jugar contigo

sirena, caballito de mar.

El delfín ha vuelto a Delfos.

Apolo viaja cabalgante hacia su nuevo hogar.

Brilla el antiguo oráculo en el fondo del mar.

El océano está quieto.

Resplandece como un sol de color nuevo...

tan fácil de poderse respirar.

Enciende el fuego de la creación.

Enciende y gira nebulosas en las luces de bengala.

Borbotea la burbuja, es oro y miel

crepita y se aviva, salta y

cae de nuevo en el océano.

Toca incesante la campanilla en la garganta.

Es hora.

Comenzó la misa.

2

El arzobispo dobla los encajes y los guarda.

Hay que cerrar los ojos antes de comenzar el sacrificio.

Sacerdotes,

el fuego arde y quema por siempre.

¿Es que acaso están vivas o muertas las ofrendas?

Ofrenda tú.

Lírica de monje en voto de silencio.

Busca una cueva el asceta pero el mundo es plano. Es mejor
que vuelva.

Los prados florecen en primavera

- el hechizo no es algo que inicie y que acabe los momentos -

Tan verde y tan viva está la espinaca.
Habita por encima del sol.
No la dejes secar.

Sacerdote
despierta al amanecer.

3

*

Luna llena de laguna.
Un sólo mar blanco para bañarse a medianoche.
Rocío estacionado en el celeste
acaricia el mármol del templo no levantado.

Se va el cuerpo
y la experiencia...

**

El canario respira agitadamente.
Contempla desde su hamaca todos los lados.
Vuela y se posa en la cúspide del cielo.

Descansa vidente sin horizonte.

Fluye en un centenar de corrientes.
Rezuma la ambrosía
Sacía la sed

Riega los campos de tu amigo

Trasciende Ser
Conduce el carruaje



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

Kama

 Kerberethrou

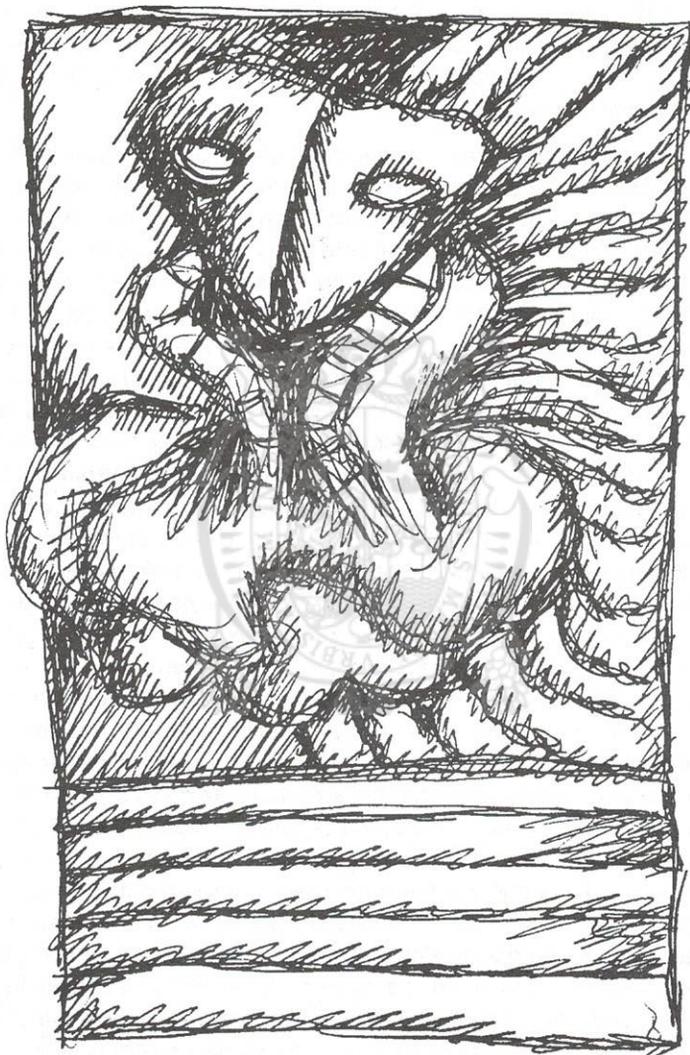
La mujer tienta al hijo desde el borde lateral de la cama. Ahí, en ese extremo, suerte de mano reducida al esplendor momentáneo de un reducto, ya nadie ahuyenta a la cotidianeidad que persigue el sueño plácido del niño. Ya nadie lamenta la herencia dejada por los múltiples padres de su rostro. La cotidianeidad ha volado tras el halo dejado por un infierno pasajero y ahora el niño, de tan ido, de tan descendido de un arte magro, parece una rama de oxiacanta dirigida hacia el lóbulo izquierdo de su madre. Él acaba de venir de un sueño, un sueño raptado en medio de la noche al poder inquisitorial de las deidades. Si alguien preguntara por los sueños que a diario los embargan, o por las naves, los hurtos o las andanzas libradas a merced de sus mareas, ninguno de los dos tendría que llevar adelante tal aventura. Los padres, forjadores múltiples de su rostro, deberían ser quienes, en su momento, hablen desde las orillas del alfabeto de la conversión progresiva de los símbolos. Por ahora la madre es una repetición salobre del mar en la boca de una criatura agotada. Él, con la promesa de una ciudadela cincelada en su frente, libra batallas de indecisos resultados. Tras las puertas, desclavadas para dar paso a la hiedra y a las viñas escabullidas por entre los telares, la suerte continúa mostrando su mismo ánimo inclemente: pájaros horribles, como sujetos revestidos de mangas de viento y de agua, aguardan de pie para entrar y chupar la sangre del recién nacido. Sólo la madre vislumbra desde su sueño inmisericorde la suerte adversa de su fragua. Su cuerpo estuvo lleno de fervor hace algún tiempo; hoy es apenas el remanente de una súplica, la entereza fraccionada de quien trepó alguna vez las escalinatas camino a una marmita y hoy diseña imaginariamente la recomposición de sus huellas. Frente a ella, su niño parece bello y concentra en él los terribles principios de la adivinación que a su madre le son esquivos. Si ella, a vuelo de quien avizora las inclemencias previsibles de los cuerpos, es una carrera a cuyo final se alza un ara para dar cabida a la cabeza coronada, él es quien, empuñando la cuchilla y bañado en la sangre negra del caudillo, guía las carreras en los juegos fúnebres celebrados en honor a la convivencia.

Corre el agua lustral entre los dos cuando la mirada se hace lenta y el regocijo se asemeja a una forma inquietante de manutención. Se confunden dos versiones de la misma historia una vez que la condición errante de las doncellas se torna en visión tan reincidente como ominosa y el diente que oficia de custodia al esfuerzo acallado de los sueños predice el nacimiento de los débiles. Ahora, períodos de luz después, es como si el padre de las riquezas hubiera aparecido de pronto entre los dos. Madre e hijo, trasmutados repentinamente en árboles, tiemblan y sangran. Lejos, como una ordenanza producto de un anacronismo reiterado, prende en los pinos no sólo la dicha mayor sino una oquedad de quien ha estado excavando en el rostro de la naturaleza la nobleza que a los visitantes les es lejana. La mente de alguien ha levantado un templo en esos vastos imperios del desconocimiento. Un alguien sereno que no es el padre, pero que se asemeja al recuerdo que de él se tiene, ha echado fuego sobre esas raíces del saber, ha acudido a su desmoronamiento progresivo y lo ha reconstruido cerca de la curia Hostilia. Ahora, de ahí, como voces sugeridas al quiebre mayor del alba, se encaminan los alados y auténticos hacedores de la noche. Sus dientes blancos y largas y afiladas uñas vienen de destrozarse los cadáveres y beber la sangre de los muertos y de los heridos. Su manto, manchado de sangre, ha caído sobre el lecho como un beso postrero dado al combatiente. No hay más muros. Si el orden parece situado sobre un peñasco rodeado de pantanos y arroyos y se asemeja cada vez más a un arrabal santo, el desorden destella como una mano emergente y destructora: afluyente incierto de un cuerpo caudal. Ya la prohibición de matar toros y bueyes ha caído en desuso. Abajo, sobre el esplendor de lo ruín, corren olas de crines negras. El cielo es un laberinto de lenguas avistadas desde arriba por una lengua todavía mayor. La antigua procesión, resumen de guirnaldas e invocaciones a los reinos cazadores, discute ahora la presencia protagónica de una cerda preñada recorriendo campos y ciudades pues la fecundidad ha caído en desgracia y ahora más que nunca el círculo se expide de madre a hijo y viceversa y se desvanece en tal evolución.

¡Lavado de la sangre de su madre, el hijo se vuelve repentinamente. Apenas puede tenerse en pie, apenas puede percibir el entorno a través de sus ojos intercambiables, pero dice, dirigiéndose a los huesos: «¿Recuerdas cuántos años hace que estuvimos aquí? ¿Recuerdas, madre, a mi padre, que a la vez es tu padre, el padre de tu madre y el padre, a su vez, de todos los débiles reveladores de la carne? ¿Cuánto hace, madre, que lo abrasivo no persigue las ropas de la víctima?» Semejante a una divinidad femenina de la peste, pero con la disposición de una sombra en capacidad de vaticinar el futuro, ella erige de manera silenciosa pero férrea su templo personal en un área pantanosa del recinto. Exiliados por esa misma sombra que sorprende a su propio silencio quedan entonces excluidos de su acecho las fuentes y los manantiales. No hay luminosidad que se distancie del olvido, no hay rayo que caiga en el atrio de ese templo; sin embargo, la influencia de la madre parece ascendente y profética, regida por una especie de paz inconvencible que difiere por unos instantes el asalto de los furtivos de la noche. «Madre», vuelve a decir, «¿qué semen es el que dejaste caer al suelo? ¿A razón

de cuál de las envidias paternas o de los miembros improductivos mutilados bajo los almendros castrate tu belleza? ¿Debo, luz acongojada, que a la sazón no soy ni hechura tuya ni de los padres forjadores de mi moira, castrarme bajo un pino, para después, lamido y esclavizado, tender hacia la insania?» Sostenida de una mirada más firme aún que un brazo masculino, la madre vuelve a tentar a su hijo desde el borde. Hay en ella la pretensión olvidada por reconocer un mito que con las justas alcanza las puntas equidistantes del lecho y que se persuade a sí misma de su error, de su despiadada enajenación con el tiempo y el color presentes.

Caída la orden de matanza sobre los infieles, madre e hijo distribuyen entre sí los consabidos fermentos lácticos que enajenan a las fuerzas oscuras del acecho. Dentro de ellos, una música semejante a la engendrada bajo el sino de los tilos, los persuade a permanecer ocultos, inmóviles, como si el solo hecho de movilizarlos fuera a despertar algún viso de incorruptibilidad. Sólo el mar negro, en el que una pequeña embarcación rojiza y a remos tramita su hegemonía como un relieve penitente, da la impresión de inquietarse bajo sus cuerpos. La mujer ama. El niño duerme; sobre su rostro, una lluvia de luz menuda cae blandamente. Generosa como una camuesa, su cabeza discute entre permanecer atada a su cuerpo o pendular como una lámpara estropeada por sobre los ojos maternos. «Tú», se le escucha decir de pronto. «Tú, utensilio de mis ojos, carne de mi arma, corazón negro adorado como piedra sin labrar». Y empezando por la hechura laboriosa de sus pies hasta alcanzar el soporte sereno de su mandíbula, le va otorgando la antigua mirada porfiada y confabuladora, aquella que, amén de proyectarlo al imperio de lo innombrable, le confiere ahora, una vez más, el sello preciso de la fragmentación y la degradación del ser inicial. Él, como si ya no gozara del derecho de asilo provisto por el seno y su olor izquierdos, vuelve los ojos y gira. Entidad dextrorsa. Ahí, Kara Kum, Takla Makan y Kafir, el pecho turbio, leche muerta para el hijo muerto, le avisan de la sequedad progresiva de su materia y de la desviación de su corazón hacia la derecha. «Debes consagrarte a mí», revela, omnipotente, «por lo tanto, debes ser tragado con ansia y desesperadamente». Sin embargo, vacila. Desde el desierto mayor de la conciencia enajenada, se distancia convenientemente de su sino. El corazón es un absceso, una presa ciega de llamados atonales; trae consigo el flujo mucoso de color blanquecino, amarillento o verdoso propio de la membrana del útero o de la vagina de su madre. Aunque las alas de buitre le hayan otorgado la representación más significativa de sus reencarnaciones impostadas, vuelve a dudar y se enrosca. Ella, sin embargo, previa trepanación, ya recurrió al arcaico leucotomo, procedió a cortar las fibras blancas cerebrales que sirven de conexión entre el tálamo del cerebro y su corteza frontal. Ya le silbó al oído: «Hijo, te amo». Ya le ofreció el antiguo padre; ya le abrió el vientre, le colocó ceniza en su interior y procede a cargarlo hasta el futuro para mixtificar la hoguera de sus culpas.



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

El argonauta ciego y Eros

 Carlos Herrera

Antenas, ya que no ojos, tiene el argonauta. Habrá sentido alguna desazón, algún tipo distinto de duda en la selección de mis palabras y de mis temas, cuando me pregunta:

- ¿Qué tienes, muchacho? ¿Qué me quieres consultar, y no osas?

Respondo, turbado:

- Argonauta, me hallo ante una disyuntiva nueva para mí. Cuando estoy con Talía, joven de mi edad y de mi vecindario, siento una rara mezcla de bienestar y ansiedad, y puedo estar horas conversando con ella de materias banales o graves, sumiéndome en su mirada, rozando apenas su niveo brazo y extrayendo de ello un temblor, un fulgor. Pero gusto también sobremanera de la compañía de Calipso, la hetaira. Cuando me acoge, parece que riera por todas sus bocas, y me satisface en grado sumo, haciéndome conocer como nadie el placer, sus batallas y su paz. ¿Es lo mismo, argonauta? ¿Debo sumar, o escoger?

Se escarba los dientes con una paja el argonauta, silencioso. Tiene un aire divertido; me parece que duda entre la simpatía y –temo- el escarnio. Me dice al fin:

- No es Proteo el dios multiforme. Es Eros. La deidad cósmica, organizadora del universo, pero también emperatriz del desorden y de la licencia; el joven y bello amante de Psiquis, y al mismo tiempo obnubilador de la conciencia; el niño, símbolo de la inocencia, y también de la irresponsabilidad. El más corpóreo y el más impalpable de los dioses, distribuidor de preseas y castigos para el género humano, no adopta, nunca, la misma catadura. Natural es, pues, tu desconcierto.

Pero no debes preocuparte: A tu edad, tienes la combinación más propicia para que Eros se aposente en ti: el corazón blando y el miembro duro. Con los años, verás como la consistencia de esos órganos se invierte. Eros se muda entonces a otros para-
jes.

- ¿Y ya no vuelve a visitarnos?- pregunto, con cierta angustia prematura.

- A veces -responde el argonauta ciego. – Pero suele alojarse, entonces, en otro órgano: la cabeza.

II

- Creo que hoy es el día- le confío, excitado, al argonauta. – Talía me acordará, en fin, sus favores.

- Disfrútalo, muchacho -dice el argonauta, antes de dar un prolongado sorbo a su ánfora de vino. Luego, mientras la retorna y sacude, constatando que está vacía, agrega:

- Pero no olvides que Eros está en la tensión del arco, no en la flecha.

III

- Argonauta, un sabio ha dicho que con las mujeres no podemos tener amistad, porque ellas suelen ser tiranas o esclavas, condiciones ambas incompatibles con una relación de igualdad y confianza. ¿Qué opinas?

- Que, en efecto, difícil es que entre ambos sexos se establezca ese género de amable, sosegada y gratuita vinculación que es la amistad; pero la culpa no está en la mujer.

Me recuerda esto a un singular animal, el boruso. Es una suerte de balón rosado y pequeño –cabe en una mano-, de cabeza diminuta y cortas patas, desprovisto de pelo. Casi todos sus sentidos están atrofiados, salvo el del tacto, que ha desarrollado hasta el escándalo. Sobre todo en el pene: al menor contacto, se hincha éste y se torna grana y candente, al punto de que, si se le frota con cierto esmero, llega a exhalar una breve llamarada. Por eso los nativos de la isla donde habita el boruso suelen utilizarlo como instrumento para encender el hogar donde cocinan.

Hasta el hombre más cuerdo y alerta tiende a convertirse en boruso cuando se topa con una mujer. Y, aunque sea un animal útil y práctico, no se puede entablar amistad con un boruso.

Bossa Nova para Chico Pires Duarte

✍️ Carlos Yushimito

«Vendrá la noche, ansiada de ti,
y te ocultará la luz con su estrellado
manto; de nuevo enjugará el Sol
el rocío de la mañana, pero el dolor
del presente mal te abrumará sin
tregua, que aún no ha nacido
tu libertador».

Prometeo encadenado.

Esquilo.

Ah, se eu te contasse sobre a vida,
teria sangue na sua mao;
nao rastros vermelhos – de labios pintados
nem beixos de festa.

Ah, se eu te contasse sobre a vida,
seria singela a sua morte,
nao flama brilhante – que asoma quente
que espera dormida

«Bossanova», v. 1, 2.

Recopilación de cantos populares en las
favelas de Rio de Janeiro,
(Marcela Fonseca de Costa, 1991).

AL LLEGAR a la primera esquina, en la rúa Conde de Bonfim, Chico Pires Duarte
serenó su paso y miró detrás la extensa calle desierta iluminada por el oscilante reflejo

de las farolas: un líquido coloidal, similar a la niebla, parecía derramarse sobre las casas y las hacía flotar entre la lluvia como náufragos que resistían apoyados, unos contra otros, sobre trozos de madera. Sin prisa entonces (sabía que no lo seguían detrás, que los había perdido de vista), Chico Pires Duarte contorneó la carretera en dirección a Flamengo, y a continuación, como tenía previsto desde mucho tiempo antes de asesinar a Pinheiro, se refugió en una barraca de la zona sur, atravesando casi por completo las barriadas al pie del morro de Sao Clemente. También ahí las luces amarillas ahogaban el tiempo, flotaban igualmente densas y pegajosas que en la inclinada cuesta. El viejo Eduardo, que lo había seguido durante el descenso, sentado ahí, a su lado, mientras escuchaba su relato, lo imaginó nuevamente sin tener que esforzarse demasiado: la mano torpe, acomodándose en una esquina de la cocina; la gotera y el bamboleo de las calaminas que resistían el viento, gruñendo monótonamente desde fuera. Miró su manga recogida con los restos de sangre, y miró también el rostro de Pinheiro, todavía asombrado y pálido, al amanecer, cuando los ladridos que había escuchado la noche entera cobraron sentido en su recuerdo. ¿Cuánto tiempo llevarían aquí? ¿Una, dos horas? ¿Cuánto desde que Francisco se había callado, dejándolo a solas con su propia imaginación? Los ojos abiertos de Pires Duarte lo encontraron, al poco rato, entre la madeja de humo que iba desovillándose frente a su rostro. Sospechó la noche en vela, o el sueño profundo, o el infinito cansancio en ese cuerpo joven, en ese ángulo de la habitación a oscuras. Con una agonía regular, el cigarrillo del viejo Eduardo terminaba por consumirse entre sus dedos; escuchó el sonido de una puerta, y forzándose nuevamente a imaginar, lo siguió con impaciencia al exterior de la barraca. Era el amanecer. El ruido de voces se había reiniciado casi imperceptiblemente en los fondos, y sólo atinó a mirar el humo que escapaba ahora con languidez del rescoldo naranja que había encendido su última calada. Miraba el sello fulgurante, incrementándose en la oscuridad: el cielo del amanecer abriendo su gran boca en el horizonte partido, extendiéndose a lo largo de la línea de tierra, como si alguien le hubiese cortado un largo tajo de pronto, y le hubiera dejado desangrarse así, la herida abierta y roja tras la vegetación de Río.

Quedó detrás la puerta magullada por la humedad que apenas había entrevisto anoche; la diminuta y corva figura de una mujer, y el refugio, la noche entera reducida a unos simples tabiques de madera, a cubos y neumáticos, al suelo polvoriento de los alrededores. La mujer caminaba detrás, y Eduardo la imaginó por un segundo: una boca sin dientes, unas manos oscuras que se derramaban en la puerta sin mirarlo a los ojos. «Nadie quería problemas con la gente de Pinheiro», pensó. No era difícil sospecharlo. Afuera, el tiempo recién escampado de la madrugada flotaba en el aire como una densa capa de niebla: olía a naftalina, a trapos viejos, al lento proceso de su abandono reduciéndolo todo a polvo; los ojos se le entornaban aún, acostumbrándose al resplandor que empezaba a diluirse en el cielo. Sin poder caminar entonces con libertad por el entumecimiento de su postura en la corta noche, Chico Pires Duarte miró las puertas clausuradas a su alrededor, y fue sintiendo poco a poco el miedo que lo iba acostumbrando a la idea de estar solo, a no tener ningún lugar a donde ir. Pensaba, compren-

diéndolo todo de golpe: «sin duda Marcinho lo estaría buscando», *lo estaría buscando ahora mismo en todo Sao Clemente.*

«Luego vino aquí», dijo el viejo.

Francisco Pires Duarte escupió una larga bocanada de humo, y por primera vez su mirada se orientó en la penumbra; miró una tenue luz que escapaba de los interiores como un guiño de complicidad asomado sobre la puerta. Intuyó movimientos, algunas sombras que se deslizaban; pero ya no pensaba en el tiempo: oía voces y sillas arrimándose duramente contra los tablones del suelo. A esas alturas la voz del viejo Eduardo, callada aún por la vivacidad de su relato, se había disuelto en un pesado vaho con olor a tabaco, a madera húmeda, que todavía flotaba junto a su rostro.

«Al anochecer vine aquí», asintió Pires Duarte: «vine buscando a Fernanda Abreu».

El viejo Eduardo hizo un gesto escéptico con las manos.

«Es usted demasiado joven e impulsivo para darse cuenta todavía; pero déjeme decirle algo: la vida es mucho más valiosa de lo que usted piensa. Asesinar a Pinheiro ha sido la peor estupidez que podía cometer», añadió, y sus ojos brillaron con un destello acuoso:

«¿Cree realmente que vale la pena morir por una mujer?»

«Fernanda no es una mujer», respondió enseguida, como si lo hubiera meditado largo tiempo antes de responderle: «en realidad, es solamente un sueño».

El viejo dejó escapar una carcajada ronca y definitiva, un escupitajo grueso.

«Le estoy hablando en serio, muchacho».

Chico Pires Duarte respondió con calma:

«Usted ha vivido más tiempo que yo, Eduardo. Ha visto más cosas que yo en la vida. Siempre habrá gente que se matará por la patria o por el honor, o por Dios sabe cuántos otros sueños inútiles. Incluso por Dios o por algo semejante. Si yo ahora muero por una mujer, ¿qué importará eso en el fondo?, ¿qué importará el nombre que le dé, en realidad, si seguirá siendo como todo lo demás únicamente un sueño...?»

El viejo Eduardo lo conocía lo suficiente como para saber que no le mentía esta vez. Francisco Pires Duarte le había acompañado a tocar cada anochecer prolongado, desde aquellas tardes remotas en que, tocando la *viola* en el declive de Oswaldo Seabra, en el barrio medio, su rostro de crío se había detenido embelesado por la música que rasgaba en las cuerdas por primera vez. Lo conocía desde pequeño: un silencioso espectador que lo esperaba siempre, cada tarde, en la misma esquina. ¿Cómo decirle ahora que toda su música era una bella mentira, explicarle la obligación que sentía ahora mismo sobre su suerte? Sus manos duras y curtidas por el sol, como cortezas de árbol, revolotearon en la penumbra como ramas doblegadas por el viento. ¿Cómo decir-

le que las historias de héroes y amantes que le cantó desde siempre eran justamente eso, bellas mentiras, sólo música y letras para que en realidad no existieran nunca en la vida?

Ah, Chico Pires Duarte, pensó: si yo te contara sobre la vida...

El Sol, entonces: una bola encendida, reapareció entre sus dedos; se incendió, se apaciguó de pronto, y una nube de humo no tardó en aparecer entre ambos. En alguna parte, algunas carcajadas dejaban un rastro pastoso y alcoholizado; tal vez en la habitación contigua.

Se escucharon pasos, el sonido de una puerta y las voces se callaron de golpe.

Chico Pires sintió un leve roce en el hombro:

«Todavía tiene tiempo suficiente para marcharse de aquí, Francisco».

Notó la respiración del viejo raspando el aire húmedo con su resuello difícil.

«Si es lo que espera usted, podría reconciliarse con la familia... tal vez si dejara pasar un tiempo, un par de meses... siempre habrá intereses y alguien sin duda se beneficiará con su muerte. Pero ahora es imposible, ¿lo entiende bien? Hay demasiado honor inmediato, demasiada apariencias, para que usted se quede aquí esta noche...»

Sabía que insistir era inútil, que el muchacho Pires no se marcharía nunca; pero aún así no podía dejar de intentarlo.

Al poco rato, sin embargo, el viejo se acomodó otra vez en el asiento y levantó la vista:

«Creo entender por qué no se marcha de aquí», le dijo.

En realidad, lo había comprendido todo desde el momento en que apartó la puerta, y lo encontró sentado en ese mismo banco, donde todavía permanecía ahora.

«Usted espera que lo maten también, ¿no es así, Pires Duarte? Por esa razón se encuentra usted aquí esta noche, en esta habitación, conversando conmigo».

Tampoco esta vez su respuesta demoró demasiado tiempo.

«Sí», dijo, perezosamente: «por eso estoy en el velatorio de Martín Pinheiro».

II

Fernanda miró la multiplicación de Chico Pires Duarte en el espejo del tocador, y esa primera revelación que había empezado a sospechar, meses atrás, después del primer orgasmo, se le hizo súbita y conflictiva de pronto, como si alguien de manera

similar le hubiera descubierto en el cuerpo un cáncer maligno, y, al mismo tiempo, le hubiera confesado que no se podría hacer nada más al respecto. Algo en la situación se le antojó como tener que conformarse con la fría explicación médica, de que la ciencia, al descubrir la enfermedad, le había otorgado la posibilidad de no sufrir una muerte repentina o de atenuar los dolores del proceso. Chico Pires Duarte era un mulato fuerte y atractivo, con facciones demasiado finas incluso para delinearse en el rostro de un hombre blanco. Sin embargo, esa tarde, no sólo su rostro sino todo lo que había sido inventado con él le parecía un desatino deliberado: le había quedado claro que una suerte de despropósito destinado a generar una situación funesta iba más allá de la sola invención de esa criatura hermosa, que ahora mismo, delante de ella, se metía en sus pantalones de pana y acomodaba los pliegues de la entrepierna a su cuerpo ceñido. Le miró abrocharse los pantalones y luego sentarse al borde de la cama, y luego le miró trabajar cuidadosamente en los cordones de sus zapatillas. Esta vez observó con ternura ese mismo ritual, sin sentir por ello la exasperación que tanto la había apurado horas antes, cuando, en los preliminares del sexo, Chico había empezado a despojarse de sus ropas con la misma meticulosa calma.

«Siempre tratas las cosas tan delicadamente», dijo ella, como pensando en voz alta, «tan lenta y cuidadosamente, que a veces creo que es sólo por esa razón que me gusta estar contigo. Sólo para sentir, al menos durante unas horas, que es imposible que algo malo pueda sucederme; que cualquier amenaza, a tu lado, es incapaz de existir».

Chico soltó al otro lado del espejo una sonrisa condescendiente, se dio media vuelta y la besó en los labios. Sin resistirse, en absoluto, Fernanda se dejó besar; pero en realidad no deseaba que la besaran. De alguna manera intentaba elaborar una respuesta, y esa reflexión era solamente una manera de comenzar a formular una pregunta, no una concesión o un gesto de amor o una debilidad repentina. Así que volvió a recostarse sobre las almohadas mientras Chico terminaba de abrocharse los botones de la camisa, y apresó su cabello en una coleta irregular y se detuvo más allá de los pliegues que se formaban en la cama, sus pechos asomando detrás de las sábanas, como dos criaturas curiosas.

«Por eso mismo», dijo ella al cabo, «no logro entender que no hayas considerado seriamente el empleo que te ofreció Guilherme, en Sao Paulo. No logro comprender que alguien tan sensible como tú no quiera dejar la favela, ni largarse de este lugar lo más pronto posible para empezar a vivir de manera decente en otra parte; que alguien que hace las cosas tan cuidadosamente no se haya detenido ni siquiera a pensar unos segundos, como lo haces al abrocharte los pantalones o al atar tus zapatos, las ventajas que tiene ese empleo para ti, en la fábrica... Chico, ¿estás escuchándome? ¿Puedes explicarme eso?»

III

«¿Chico?», preguntó Pinheiro. «¿Qué mierda haces aquí?»

IV

Por si alguien llegaba, cerca de la rúa Carvalho, Francisco Pires Duarte buscó nuevamente en el bolsillo del pantalón. Se había detenido y palpado la faca, pero esta vez sus dedos no respondieron con la misma sensibilidad mientras repasaban sus formas, el mango de cuero, la hoja que imaginaba blanca e infinitamente hermosa bajo la tela de pana. No fueron la misma seguridad intuitiva, ni siquiera el miedo que otras noches le había acompañado en la soledad del morro las que finalmente lo detuvieron por fin en ese ángulo de la calle, sin dejarle partir – sin haber matado antes a Pinheiro. Nunca había fumado por necesidad, pero esa noche había llevado una cajetilla de rubios por si hacía frío mientras lo esperaba. De cualquier manera, fumar, sólo pocos. El humo de las bocanadas podría avisarle que alguien esperaba por él en ese ángulo de Carvalho. Además tampoco conservaba el hábito y podría toser, y algunos piensan que es posible saber, intuir, sospechar la muerte, sobre todo cuando es una muerte que no viene del tiempo sino de las circunstancias. Matar a un hombre es llevar a cabo un acto de optimismo, una empresa demasiado grande, pensó: una temeridad que sólo asusta, si no se piensa al mismo tiempo que existe la posibilidad de una victoria sobre la culpa.

V

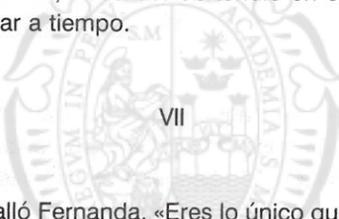
«¿Y dices que lo han matado a Pinheiro?».

«Sí, señor», respondió el crío. «Le han facado cinco veces; pero solamente le han podido matar una vez, la cuarta vez, en el pulmón derecho».

VI

Como ráfagas de polvo, el aire cálido de la cuesta iba aleteando en sus oídos, y el viejo Eduardo pensó que los demás estarían detrás, que no lo habían perdido de vista. Pero eso fue mucho tiempo después, cuando Chico Pires comprobó que Fernanda no había llegado. Entonces tenía tiempo suficiente; nadie sabía aún que Pinheiro había

muerto. Corrió los minutos que restaban concentrado en una línea que oscilaba veloz, irregular en la calzada; la vista de Pires Duarte clavada en el suelo, sus pies reapareciendo, ocultándose a medida que cada pisada suya golpeteaba en el pavimento. Abriéndose paso entre la lluvia, la barraca en Oswaldo Seabra no encendía las luces que habían premeditado juntos la noche previa. Mas Fernanda estaría allí, dormida seguramente; se asomaría de prisa, lo abrazaría con fuerza, pensó; habría esperado nerviosa a que Chico llegara. ¿Cómo podría no hallarla, en efecto, si Sao Paulo, si la vida juntos? Si Pinheiro muerto... Se apretó agitado contra una pared cuando llegó a la esquina. Miró detrás, cruzó la calle: las luces rubias de las farolas se tendían como telas de araña, como miel derretida en su ruta. Se deslizaba con otro tiempo, denso y glutinoso, y apresado aún en los residuos de su galope, esta vez caminó con precaución hasta llegar a la puerta. ¿Cuánto tiempo había esperado afuera? Un perro ladró en muchos ecos cuesta arriba, y Chico Pires Duarte se aproximó y golpeó la puerta, el corazón laténdole fuerte mientras golpeaba, una y otra vez, duramente ahora; pero Fernanda Abreu no había llegado, se anticipó el viejo: se había echado para atrás, *lo había dejado solo*. El sol entonces, una bocanada de humo, un gesto de resignación en las manos: tal vez no había tenido el tiempo suficiente, Eduardo. Se tendió en el suelo, respiró jadeante: tal vez no había logrado escapar a tiempo.



VII

«No seas idiota», estalló Fernanda. «Eres lo único que me importa en el mundo... lo único que me importa; pero sabes perfectamente que si tuviera la posibilidad de largarme de aquí, no dudaría un solo instante en hacerlo. Ni siquiera pensaría en ti cuando hiciera las maletas y subiera al autobús, me mordería los labios y no abriría los ojos hasta que terminara el trayecto, no miraría detrás en ningún momento hasta saberme muy lejos de este sitio».

«Siempre puedes venir conmigo».

«Sabes que no puedo hacerlo», respondió ella.

«Pues deberías *poder*», dijo Chico. «Y no sólo deberías poder, sino también hacerlo. Deberías dejar a tu esposo y marcharte conmigo a Sao Paulo. Mañana mismo, en el primer autobús...»

«No puedo hacerlo», lo interrumpió ella. «Tú sabes que no puedo hacerlo».

VIII

«Claro que no puedes hacerlo *así*», murmuró uno de los tres, por si a Pires Duarte se le ocurría recobrar el conocimiento y se encontraba así, de pronto, precisamente ahí, en mitad de la polvareda. «Claro que no puedes hacerlo así, *cabral*. Una vez en el suelo, mejor darle uno en la cabeza. Así. ¡Paw! Apuntándole en la cabeza. ¿Comprende?». «Sí, perfectamente». «Pues ya está», dijo el otro. «Despiértale ahora; hace frío aquí, puta madre». Sí, murmuró Marcinho. Pensaba: «Cuántos perros escucharán los disparos esta noche. Tres disparos en total. Nadie podrá reconocerte luego, pendejo». *Tres disparos entonces. Paw... Paw... Paw...* «Sí, vamos, date prisa, no tenemos todo el tiempo del mundo».

Y entonces lo despiertan.

«Chico...», dice Marcinho, remeciéndole el brazo, «Chico...»

IX

«Mujer», gritó Pinheiro. «Ven aquí, mujer, no seas tímida. Eso es... aquí... aquí. ¿Ves aquí al caballero? Dale un beso al caballero, por favor. Sí, un beso de bienvenida. Vamos, no seas tímido, muchacho... tú tampoco, sí, eso mismo...»

«Encantado», dijo Chico, dejándose caer nuevamente en el asiento.

«Francisco Pires: mi mujer, Fernanda».

«Mucho gusto, señor caballero», añadió la mujer; luego escondió su sonrisa, una muralla de piedras blancas, mudando el tono de su voz: «¿Y esto? ¿A qué viene tanta formalidad de pronto? ¿Ahora tendré que saludar a todos tus amigos con un beso?»

«Sólo en esta ocasión...», respondió Pinheiro: «sólo en esta ocasión. Aquí el caballero está enamorado de ti, mujer».

Pinheiro bebió un largo trago de su vaso y guardó silencio. Calculó el tiempo que hacía falta para que sus palabras hicieran la mella suficiente sobre la voluntad de Pires. Luego comenzó a reírse; miraba el desconcierto que había causado en el muchacho. Se reía de su propia imaginación, de su sangre fría.

«Regalar de cuando en cuando un poco de ilusión no le hace daño a gente, mujer».

Luego enrolló uno de sus bigotes, y atrajo a la mujer por la cintura; la sentó en sus rodillas, la besó en los labios.

«Mientras todo sea un asunto platónico, muchacho, a mí no me importa si ella es tu diosa o no ¿vivo?», se había puesto serio de pronto; hacía girar su vaso de cachaza, dando círculos concéntricos alrededor de su propia muñeca. «No me importa si ella es tu diosa o no, o si lo es solamente en tu imaginación o en tus sueños, porque en el fondo *ella es tu diosa*, y delante de mí siempre lo será, seas tú Marcinho o cualquier otro mierda del barrio, ¿comprendes? Porque diosa quiere decir «no-hecha-para-ti» o para Marcinho, o para cualquier otro mierda del barrio...»

«Señor Pinheiro», titubeó el muchacho, apresurándose en contestar: «no ha sido mi intención ofenderlo...»

Pinheiro lo mandó callar con un gesto de su mano.

Volvió a mirar a Fernanda, que se había puesto de pie, y permanecía junto a la puerta con una expresión divertida.

«Ya lo ves», sonrió Pinheiro, palmoteando su estómago, seguro de sí mismo, «esta noche quedas convertida en una diosa, mujer. Vete a ver cómo andan los críos».

Llevaba un vestido moteado, azul y blanco, con pequeños ribetes en las mangas que dejaban al descubierto unos brazos delgados y vigorosos.

«Procura que tu diosa no espere demasiado esta noche», dijo ella antes de salir.

Luego escucharon una risa en el corredor, algunos pasos, y poco después una puerta cerrándose con un sonido certero.

«En verdad no ha sido mi intención ofenderlo», repitió Chico, enseguida.

«No seas idiota, muchacho», la voz de Pinheiro raspaba, autoritaria, imponiéndose gravemente sobre el rumor de la música. «Aquí todos tenemos una pinga funcionando bien, ¿no es verdad? Con la edad eso siempre sucede, tarde o temprano. O tarde o temprano, según quién, deja de funcionar algún día».

Pinheiro se quedó reflexionando un momento sobre lo que había sentenciado: la vida era difícil, en efecto. Un día estabas arriba, y al día siguiente, un solo descuido, una sola traición bastaba, para regresar nuevamente abajo; mucho más abajo, incluso, tal vez, que antes. *Sí, la vida de un hombre era como la historia de su propio sexo: los hombres fuertes se levantaban una y otra vez hasta que les llegaba su hora.*

«Sí, señor», respiró Pinheiro: «la vida de un hombre es una lucha constante».

Apretó un botón en el mando del equipo, y la música elevó su volumen hasta ocultar el sonido de la calle.

«En lo que respecta a ti, muchacho», dijo al cabo, mudando el tono de su voz, «te diré solamente una cosa: puedes hacer con tu vida todo lo que te dé la gana. Con tu imaginación también. Pero delante de mis ojos, escúchame bien: más te vale que no

hagas ningún movimiento estúpido, ¿comprende? Esta noche te he regalado un beso de Fernanda para que sepas lo lejos que está ella de ti. Porque te hago cortar los huevos y luego tragártelos, si de ahora en adelante me entero que la has mirado de nuevo como lo has hecho esta noche, al entrar a mi casa...»

«Sí, señor», respondió Chico, «no ha sido mi intención ofenderlo...»

Pinheiro había sacado entretanto, de la gaveta del escritorio, una balanza diminuta.

«Déjate de estupideces ahora», dijo entonces. «¿Tienes los gramos contigo?»

X

«Luego terminó aquí», asintió el viejo, y sus dedos nudosos, que reposaban sobre los trastes como animales fatigados, se contrajeron lentamente dejando regado un rumor en la oquedad del instrumento. Un suicida incorpóreo cayendo en el acantilado de madera, pensó —*cayendo, cayendo*—, cayendo hasta desaparecer por completo, y un silencio sólido sustituyó a su voz y al sonido de la guitarra. El calor de la resolana, precipitándose en el asfalto agrietado del suelo, empezaba a disminuir a medida que sobrevenía la noche. Su sombrero, como una tortuga volcada boca arriba, reposaba hacia un lado de sus piernas, entrecruzadas a la manera de una llave de judo; algunas monedas reflejaban los últimos rayos del sol. Vestía pantalones sucios y sandalias que dejaban entrever unos pies resollados y unas uñas que habían perdido la forma y el color con el tiempo. La piel de su rostro se había tostado fuertemente con el último verano sofocante, y resistía, como una cicatriz, bajo la sombra de sus cabellos escasos. El tiempo pasaba de prisa, pensó. Y rasgó un acorde en la guitarra que resonó gravemente como un organismo vivo, enfermo entre sus manos. Esta vez había hecho una concesión cuando las personas que le escuchaban tocar le habían preguntado sobre Pires Duarte. Ahora se limitaba únicamente a resumir su historia, la que se había inventado para él cuando cantó el bossanova por vez primera, siete años atrás; para no dejarle morir del todo, cada vez que alguien le preguntaba, como ahora, cuál había sido la historia de su muerte.

Rasgando el mismo acorde de siempre, trotando sus dedos exactos entre las cuerdas, cantó:

«Ah, si yo te contara sobre la vida,
habría sangre en tus manos:
no rastros tan rojos – de labios pintados,
ni besos de fiesta».

Y a medida que iba pulsando las cuerdas, y su dura voz se derramaba sobre las paredes y el hondo declive, como si lo hubiera visto ayer, tan cercano como en la corta noche que lo acompañó en casa de Pinheiro, el viejo Eduardo miró nuevamente las sombras entornando la puerta, acercándose al fin, y su relato esta vez sin la voz de Chico Pires Duarte lo redujo al forcejeo que nunca llegó, y en cambio sí al susurro en el oído que en todo caso completó en la tarde que siguió a su muerte. *¿Había intentado escapar?* No, respondía el viejo: esperó valiente en la misma silla, hasta que sintió que alguien se le acercaba por fin, que le murmuraban al oído una voz áspera y tibia que había estado esperando, en realidad, desde el momento mismo en que llegó a la barraca para confirmarse la verdadera razón que lo había traído al velatorio de Pinheiro. Mientras lo guiaban hacia esa luz amarilla que dibujaba en los exteriores los primeros ladrillos que conducían al barrio medio, próximo al declive que llevaba a la rúa Conde de Bonfim, Pires Duarte cerró los ojos e imaginó que uno de esos centelleos grises, que una de esas sombras en el camino, podía ser la de ella. Acaso en esos segundos hubiera preferido que Fernanda Abreu saliera a su encuentro; pero eso nunca lo sabría el viejo, y, en cualquier caso, era mucho mejor imaginarse que no lo había deseado nunca:

Carajo, pensaba entonces, caminando en dirección a la calle: nunca se había sentido mejor en la vida. Esta vez era inmenso y sólido, más que otras noches, mientras se dejaba arrastrar dócilmente hacia la calle. Un empujón final, y antes de vomitarse junto a esa luz amarilla que flotaba en la atmósfera de las farolas, miró hacia atrás, en dirección a la gente que salía de la barraca, y miró después a Marcinho llevando consigo el fusil que días atrás él también había manejado, alerta, con esa puntería definitiva que tanta satisfacción le había traído al cuidado de Pinheiro. Lo miró con ternura, o con lástima, o con un infinito miedo. Porque Marcinho, al igual que él, tantas veces al cuidado de Pinheiro, esta noche tenía una justificación en sus actos.

Chico Pires Duarte, sin titubear, pensó entonces, siguiendo a los otros en la calle:

«Sólo apunten a la cabeza».



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

Mil lenguas de distancia



as & Zs

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Valle, Pereira, Colombia



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

Poemas

 Eira Stenberg*

(Traducción de Inka Korhonen y Renato Sandoval)

La libido de la tierra

La libido de la tierra te hace más pesado, la gravedad de la tierra.
Es una balanza cuyo contrapeso es una lápida,
y en el fondo de cada sed se asienta un desdentado
y habla el idioma de la leche, balbucea liebe lobe.
Es un duende de azúcar, un dulce misterio en lo profundo
donde una piedra de sal desata un hilo punzante,
no lo recuerdas.
Te ha empujado desde lo oscuro hasta un deseo tan vasto como tu historia,
te aferra entre sus garras.
Duermes la mitad de la vida y corres lo que falta,
te cepillas los dientes, te cortas las uñas, te portas bien.
A veces los huesos crujen contra la carne, la piel se consume
y algo asciende a la superficie.
Perfora la piel y huye.
Se oye el grave flujo de la vena cava, los días se hundén hasta el fondo,
lamen la piedra y sienten la succión de la tierra.

* Eira Stenberg (Tampere, Finlandia, 1943) Poeta y narradora. Ha publicado seis poemarios y, hasta ahora, el único traducido al castellano es *Icono del deseo* (*Halun ikoni*, 1997), publicado en Lima (2001) por la Editorial Nido de Cuervos. Los poemas aquí seleccionados provienen de *Siksi seurustelen varkaiden kanssa* (*Por eso trato con ladrones*, 2002), traducción del finlandés, de próxima aparición.

En Benín (África occidental)

(fragmento)

1.

Una noche de Cotonou en un hotel destartalado.

La habitación es un cubo sin ventanas,

la cara inferior, verde clara; la superior, blanca,

una figura donde el sueño es callado y profundo.

En el techo el ventilador gira tan rápido

como para elevar un avión hasta las nubes,

abajo una cama desvalida y sin mallas.

La frágil sombra de un mosquito pasa por la pared,

un acompañante, el miedo cede a la compasión:

su papel es pues nacer

en un cuerpo tan pequeño y miserable

sin que nadie le pida permiso

ni el mío para huir,

para protegerme de su deseo,

que sin preguntarle ni explicarle a nadie

lo conduce hacia el murmurante lecho de mi cuerpo,

sin contar por qué la sangre es el objeto del deseo,

la fiebre y la fecundación.

4.

El Atlántico suda por debajo de su peso, se impacienta y enfurece.

La mesa está húmeda, las hojas de la agenda se han ablandado

y envejecido.

El lapicero se hunde en ellas como si tatuase una piel.

En la noche las hormigas se deslizan entre las páginas,

pequeños milímetros amarillentos,

corriendo por las redes del escrito.

Así se encuentran aquí la palabra y la realidad.

9.

El clima es cálido y húmedo como la piel,
durante la siesta un mosquito descansa en la red de la cama
y espera.

En alguna parte se abre una tumba, la cierran, se abre
y los ancestros ascienden
y tocándose el cráneo preguntan:

¿Qué piensas, niña?

Pienso lo que pienso.

Afuera llaman los tambores del vudú,
unas mujeres van de blanco por el rojo sendero
hacia la fiesta,
las cabras y las ovejas avanzan a tropezones,
en un arbusto un chivo berrea por su madre, las gallinas corretean,
todos los sagrados animales
libres felices ofrendas que comparten
el ágape con los ancestros y vecinos.

En un restaurante un europeo niega la idea de un sacrificio
en su plato *coq au vin*
come su regalo sin compartirlo ni agradecerlo,

ni dedica una idea

a lo que se quiere decir cuando aquí se habla de
que en el trance todo el cuerpo reza.

El Desierto y el Mundo*

 **Gérard Cartier****

(traducción de José Cabrera Alva)

J.

1. Invierno 42. *Canto las lágrimas y los héroes desterrados...*
Después el viento, la luz pura, la esperanza.
Verano 44. Una montaña de cenizas.
Todo el espacio libre entre esos límites estrechos.
Repoblar el desierto, reanimar los nombres perdidos.
2. El paisaje de la melancolía: prados rampantes, bosques,
Cielo cambiando como un espejo (la ilusión de la pureza).
Pièra, Théo, abrazando esta patria olvidada.
¿ Pero qué saben ellos, ciegos de sí mismos?
✓ Un lamento pasa de árbol en árbol.
3. La destreza de los jóvenes muertos. Vueltos hacia el abismo
En la cima de esta soledad sin paredes.
Mascando una lengua sombría, una turbia nube abrasada
Schaefer, Schwehr, Karl Pflaum!
El corazón un puñado de hierbas secas.

* Los poemas I, II y V forman parte de la primera sección del poemario y el poema XXXIV de la tercera y última sección.

** Gérard Cartier. Poeta francés nacido en 1949. Ha publicado diversos libros entre los que destacan los poemarios «Alecto» (1994) e «Introduction au désert» (1996). «El desierto y el mundo», del cual traducimos algunos fragmentos, fue publicado en 1997, y tiene un eje épico que desliza a través de la lengua, la escisión colectiva de la que a veces se nutre la Historia.

4. En el desierto los días queman y desfiguran.
Los clandestinos están muertos.
No tienen alas. No encuentran el cielo.
Las palabras mismas ya no los reconocen.
La ventana abierta hacia la tarde donde los montes se evaporan.

.II.

¿ Por qué a pesar de mí mismo volver sobre sus pasos?
Treinta años guardando en el corazón esta piedra negra sólo hoy me atrevo a extraer
Como si ellos se alzasen aún sobre las rocas húmedas
Sus viejos fusiles apuntando bajo la sombra de los *Focke Wulf*
Secretos, taciturnos, prefiriendo al fuego de las palabras las balas reales
O ebrios más bien en el aire enrarecido, entre lluvias y bandadas de pájaros
Pero nada, tan sólo el silencio, la enigmática montaña como un poema borroneado
¿Vana la realidad y vano el sueño?

.V.

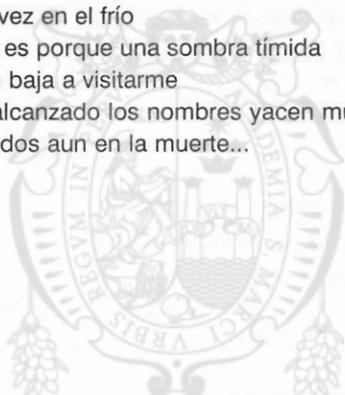
Lejos del ruido y de las ciencias de la razón
La ciudad de dos pueblos apretada en la pintura
Adormecidas montañas capital
De un país virtual que frecuentan en la tarde
Las últimas bandadas de pájaros

La frente contra un cuadrado de viento donde pasan
Flechas estridentes *piangete...*
Pièra tiembla cuál es ese grito desgarrador
Esa alteración del alma el corazón
Finge a veces conciliar con el siglo
Y no es mas que teatro invadido por los sueños

Pièra fantaseando en el anochecer avivando
La sombra motivo del poema los ojos perdidos
En las alturas de los techos donde penetra
Un clamor lejano de torrentes como si
Rodasen ejércitos...

.XXXIV.

El cielo no se lleva todos los destinos los lamentos
Pueden tornarse vanos la sangre perderse en la piedra
Y no crecer jamás en flores y frutos el viento
Ha dispersado su ruido abandonados a las estaciones
Bajo las procesiones de aire que consumen la montaña
Conocen finalmente la infalible lección
A nada le toca saber como al silencio
Y en la frescura de las tumbas leen como
En un libro... y a pesar de que muchos
Hayan antes de mí emprendido el relato *Quoniam*
Quidam multi conati sunt ordinare...
Si me encierro a mi vez en el frío
Y la laceración es porque una sombra tímida
A veces en la noche baja a visitarme
Ya que nada se ha alcanzado los nombres yacen mudos
Los amantes separados aun en la muerte...



Otros ecos habitan el jardín



as & Zs



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

FUGA DE TALENTOS O LA ILUSIÓN DE LA AUTENTICIDAD

 **Carlos Castro Morales**

La *Enciclopedia Británica* define la «fuga de cerebros» como «la salida de personas educadas o profesionales de un país, ámbito o sector económico, hacia otro, generalmente *para* conseguir mejores condiciones de vida o de salario». Huyen, se destierran por propia voluntad pero ¿Qué buscan estos fugitivos? Con Aristóteles responderíamos que como todos los hombres anhelan la felicidad. No es necesario indagar acerca de lo que entiende el filósofo por felicidad, baste decir que aquello que la proporciona tiene que ser un bien en sí mismo, no un medio. Es evidente, si dejamos de lado ciertas patologías, que el dinero es sólo un medio, aunque también es verdad que podríamos suponer una venalidad mundial. Sería candoroso afirmar sin embargo que la sana teoría, y sólo ella, puede traer consigo la dicha plena como aseguraba el más grande discípulo de Platón. En una época de ingenuidades pervertidas y de bostezo interminable ya no buscamos redención especulativa. Un filósofo puede ser muchas cosas pero en modo alguno considera que ha alcanzado la felicidad. La dicha de Zaratustra es terrible, a nosotros los humanos nos lastima.

No está claro el «para» de la huida, aquello de mejores condiciones de vida se parece a una lista de compras para supermercado.

No obstante, esta huida, las más de las veces apresurada, posee no sólo un «para» que, hemos visto, permanece inaclorado, sino también un «desde», un «de qué». La fuga supone un escaparse, *un librarse de*, ¿de algún riesgo?, ¿cuál es? Los romanos hablaban de un «*ignominiam fugio*» (tratar de evitar la ignominia), en que la ignominia, en uno de sus sentidos, es la privación del buen nombre. Por nuestros nombres somos bien llamados, por ellos nos conocen, nos reconocemos en ellos, somos ellos. Quien amenaza quitarnos el nombre, acaba con nuestra posibilidad de ser reconocidos, de que se nos re-conozca. Aquí el «re» puede ser sustituido por «bien».

Parece que tenemos una pista: el que huye quiere evitar la falta de reconocimiento y se destierra a voluntad en busca del re-conocimiento que su terruño le niega.

Jean-Jacques Rousseau, quien abominaba y desconfiaba de toda diferenciación social, afirmaba que se podía satisfacer la exigencia de reconocimiento si las personas alcanzaran el status de ciudadanos y fuesen tratadas en público como tales. Sin embargo, algo semejante ya no es soportable para nosotros, pues una situación de este tipo significaría la disolución de nuestra identidad, a menos que pensemos que la igualdad humana es nuestra identidad. Esto no significa negar, claro está, lo que ya es el pan de cada día, y que toda sociedad democrática asegura: la dignidad humana por todos compartida. No obstante, el reconocimiento para nosotros supone ya algo más. Pensemos en el ideal de ser fieles a nosotros mismos, auténticos, que está vinculado al dieciochesco parecer de que los seres humanos estamos dotados, raigalmente, de sentido moral o intuitivo de lo que es bueno y de lo que es malo. La moral, pues, tiene así una «voz interior». Si somos fieles a esa voz actuamos con rectitud. La clave de la rectitud está en lo más profundo de nosotros. Rousseau también presenta la cuestión moral relacionada a una voz interior que hay dentro de nosotros, para él nuestra salvación moral depende de la recuperación de un auténtico contacto con nosotros mismos, o lo que llama el «sentimiento de la existencia». Pero será Johann Gottfried Herder quien hable de una «propia medida» en nosotros. Hay un preciso modo de ser humano que es *mi* modo. La fidelidad que me debo a mí mismo cobra una nueva dimensión: si no me soy fiel, estoy desviándome de mi vida, me traiciono y niego, me aparto de lo que es para *mí* la condición humana. Es éste el contexto en que debe ser entendido, por ejemplo, el «sé el que eres» de Goethe. Éste es el poderoso y con vehemencia defendido ideal moral que ha llegado hasta nosotros, algo ya comprensible de suyo: la autenticidad.

Aunque fugar es también pasar desapercibido, inadvertido, huir de la observación o el conocimiento; los cerebros que fugan lo hacen precisamente porque no encuentran en su país re-conocimiento, advertencia. Su talento se niega a vivir «en los montes y en las cuevas», fugitivo y amedrentado, así se siente en el medio que le vio nacer, y busca la gran ciudad donde pueda tramontar la infamia, la deshonra, la desgracia. Será otra tierra, ¡cómo no!, la que reconozca su singularidad, su ser más propio y le brinde fama, honra, regalos; todos, merecidos.

Pero como los finales felices ocurren casi siempre por error y antes de depender de nosotros más bien se padecen, la «fuga de cerebros» puede también referir el carácter fugaz, la fugacidad del talento. En los últimos 40 años suman un millón los profesionales de América Latina que han viajado a Estados Unidos y Europa. Todos en busca del reconocimiento que nuestras tierras les niegan, sin embargo, la mayoría de ellos para cubrir una demanda preestablecida, dentro de un modelo, que para ahorrar palabras, podemos llamar tecnológico. ¿Qué ocurre con la autenticidad en el seno de la era tecnológica? Aquella, amenazada siempre por el peligro de desaparecer, perderse, a favor de lo externo, en este caso la lógica de lo técnico, se eclipsa y, fiel a su fugaz naturaleza,

huye y desaparece. Eso único que su voz podía ofrecer es acallado por el grito de un lugar del que también, quizá, quisiera fugar.

¿A qué llamamos autenticidad? ¿Qué es lo auténtico en nosotros? ¿No hay lugar para ella? ¿Será utópica?

Quizá debemos escuchar lo que nos dice la sentencia latina que reza: «Tanta est animi tenuitas, ut fugiata aciem» (El alma es tan tenue que escapa a la vista).

Cassell's Latin-English Dictionary- Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española- Jean-Jacques Rousseau, Meditaciones de un paseante solitario- Johann Gottfried Herder, Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad- Aristóteles, Ética Nicomáquea.





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

POEMAS PARA LEER EN EL TREN, ENTRE EL VILLAGE Y HAMILTON HEIGHTS (LÍNEA 9, LOCAL)

✍️ Mariela Dreyfus

Nueva York es la ciudad del desvelo; de los sueños y de las pesadillas. Ni los miedos reales ni los imaginados —los empleos que cierran, la bolsa que colapsa, la bomba que desciende sobre otro rascacielos— detienen el doble pulso de esta ciudad que viaja por veredas y túneles, en autobús y en tren. Subterráneo, vertiginoso, multiétnico, acre, atestado: el sistema de metro neoyorquino, con sus veinte rutas que atraviesan la ciudad en línea recta y perpendicular, opera las 24 horas del día y abre —o cierra— sus puertas a una amplísima gama de individuos, empleados de impensables oficios, procedentes de las partes más distantes —y distintas— del planeta.

Entre dos puertas corredizas, de vagón en vagón, el tiempo se suspende y la ilusión se crea: ahora son uno en el espacio el obrero de construcción hondureño y la aspirante a modelo africana; el mercader oriental de *Chinatown* y la ejecutiva angloamericana de *Wall Street*. Apretados respiran el mismo aire, escuchan los mismos anuncios y las mismas canciones: el operador advierte que el tren se ha detenido a causa de una investigación policial; un predicador reparte volantes anunciando la llegada del Reino; un trío de morenos improvisa un rápido girar de caderas al estilo *hip-hop*.

Mientras tanto la mirada se detiene en los otros o repasa los rectangulares avisos comerciales pegados a ambos lados del tren. Y de pronto, al desgaire, se topa con la transparente verdad de los versos que, entre aviso y aviso, esta quincena integran la sección de la «Poesía en movimiento»:

Sírvase cederle el asiento a los ancianos o a los minusválidos ¹

Hice todo el viaje de pie:

nadie me cedió el asiento

pese a que yo tenía unos cien años más que otros pasajeros

pese a que en mí eran obvios

los signos de tres grandes males:

el Orgullo, el Arte, la Soledad.

Su autora es la rumana Nina Cassian (1924). Junto a los suyos, traducidos al inglés, la «Poesía en movimiento» ha incluido también los poemas de otros notables visitantes o exiliados de estas tierras: el ruso Joseph Brodsky; el israelita Yehuda Amichai; el polaco Czeslaw Milosz. De los poetas en lengua española han aparecido, en versión bilingüe, textos de Paz, García Lorca, el infaltable «Poema veinte» de Neruda.

El criterio de selección de la «Poesía en movimiento» revela una extremada delicadeza y sensibilidad. Como si cada estrofa o poema, que nunca excede los doce, trece versos, estuviera destinado a tocar en nosotros alguna fibra ignorada o dormida por exceso de realidad o de vaivén. A veces el recurso es colocar al pasajero en su contexto inmediato, para de ahí transportarlo en un viaje poético que seguro resuena más allá de las calles o millas recorridas. Tal la intención del texto de Cassian o estas precisas líneas del entrañable Ezra Pound (1885-1972):

En una estación del metro ²

La aparición de estos rostros en la multitud;

Pétalos sobre una rama húmeda y negra.

Pero la poesía es un vehículo que no sólo viaja en el tiempo exterior de los relojes, sino —y sobre todo— en el tiempo interior de los afectos. Así es por ejemplo el *Taxi* ³ de la imaginista Amy Lowell (1874-1925):

Si te dejo

el mundo resuena

1 *Please Give This Seat to an Elderly or Disabled Person*: I stood during the entire journey: / nobody offered me a seat / although I was at least a hundred years older than anyone else abroad / although the signs of at least three major afflictions / were visible on me: / Pride, Loneliness, and Art.

2 *In a Station of The Metro*: The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.

3 *Taxi*: When I go away from you / The world beats dead / Like a slackened drum. / I call out for you against the juted stars / And shout into the ridges of the wind. / Streets coming fast, / One after the other, / Wedge you away from me, / And the lamps of the city prick my eyes / So that I can no longer see your face. / Why should I leave you, / To wound myself upon the sharp edges of the night?

como un tambor sordo.
Bajo un manto de estrellas te busco
mi grito viaja en los canales del viento.
Una tras otra,
veloces las calles
te alejan de mí,
Y la luz de los postes se clava en mis ojos
Y entonces ya no puedo verte más.
¿Por qué habría de dejarte
para golpearme contra el afilado borde de la noche?

Sorpresa, grito, rabia. La poesía al moverse nos conmueve. Revuelve la memoria olvidada, los atávicos miedos. Al enfrentarnos con la pasión o su falta, el poema nos duele pero a la vez cura nuestra herida. Tal el *Primer recuerdo* ⁴, de Louise Glück (1943):

Hace tiempo fui herida. Viví
para vengarme
de mi padre, no
por lo que él fue -
sino por lo que fue de mí: desde que todo empezó,
desde niña, creí
que el dolor quería decir
que alguien me amaba.
Quería decir que yo amaba.

Otras veces el poema es un guiño de ojo; la impudicia que sigue a un encuentro aleatorio o la ternura oculta entre lo cotidiano. Le habla por igual al hombre algo maduro que solapado se limpia una legaña y a la mujer que salió de su casa en ayunas tal vez mas sonriente. Las voces de la tradición anglosajona, que a partir de Eliot o incluso antes, desde Whitman, han aprendido a expresarse en *el lenguaje de la tribu*, un instante nos tocan con el sabio intimismo de un pensamiento o de una posdata:

Esto es sólo para decirte ⁵

Me he comido
las ciruelas
que estaban
en la heladera

4 *First Memory*: Long ago, I was wounded. I lived / to revenge myself / against my father, not / for what he was- / for what I was:
from the beginning of time, / in childhood, I thought / that pain meant / I was loved. / It meant I loved.

5 *This is Just to Say*: I have eaten / the plums / that were in / the icebox / and which / you were probably / saving / for breakfast
/ Forgive me / they were delicious / so sweet / and so cold.

Y que tú
a lo mejor
guardabas
para el desayuno

Perdóname
estuvieron deliciosas
tan dulces
y tan frías.

William Carlos Williams (1883-1963)

A los cuarenta un hombre ⁶

A los cuarenta un hombre
sabe cómo cerrar suavemente
la puerta de las habitaciones
a las que no ha de volver.



Donald Justice (1925)

Variaciones en torno a la palabra sueño ⁷

Quisiera ser el aire
Que te habita tan sólo
un momento. Así de imperceptible
y así de necesaria.

Margaret Atwood (1939)

Lo que en cambio persiste es la sensación de que el poema nos habla además desde un espacio donde habitan añoranza y cumplimiento, nostalgia y realización. Por

6 *Men at Forty*: Men at forty / Learn to close softly / The doors to rooms they will not be / Coming back to.

7 *Variation on the Word Sleep*: I would like to be the air / that inhabits you for a moment / only. I would like to be that unnoticed / and that necessary.

ello la «Poesía en movimiento» también le otorga su voz a las más importantes minorías de este país; tanto a los indígenas y afro americanos, que han moldeado a su modo el idiolecto dominante de los anglos, como a los latinoamericanos y asiáticos que en su condición de primeros usuarios del inglés han incorporado directamente a éste los vocablos y giros de la lengua de origen —con resultados tan interesantes como el *spanglish*— o han infiltrado suavemente su poesía con la dicción y el ritmo del hablar materno. Estas voces ocupan un lugar importante en las más recientes antologías de poesía norteamericana y constituyen novedosos y definitivos aportes a esa riquísima tradición.

Testimonio de ello son el animismo exaltado de Jo Harjo (1951), poeta, música y artista visual nacida en Tulsa, Oklahoma, cuyo ascendiente *Creek* asoma en la metafórica fauna y en la intensa oralidad de su expresión poética:

Aparición ⁸

La mente humana es pequeña cuando piensa
en pequeñeces.
Crece cuando abraza al hacedor
de los que andan, piensan y vuelan.
Si logro encontrar el sentido más allá del deseo
No comeré ni beberé
hasta que el dolor me clave
en la tierra.
Podré ubicar la punta del amanecer
y despertar
con el día más largo del mundo.

O en los húmedos, ternurosos paisajes de Li-Young Lee (1957), nacido en Indonesia de padres chinos y emigrado a los Estados Unidos, quien hasta el momento ha merecido importantes reconocimientos poéticos como la beca de la Fundación Guggenheim, en 1989, y el Premio de Poesía Lamont de la Academia de Poetas Norteamericanos en 1990:

Le pido a mamá que cante ⁹

Ella empieza y mi abuela la sigue.

8 *Emergence*: A human mind is small when thinking / of small things. / It is large when embracing the maker / of walking, thinking and flying. / If I can locate the sense beyond desire, / I will not eat or drink / until I stagger into the earth / with grief. / I will locate the point of dawning / and awaken / with the longest day in the world.

9 *I Ask My Mother to Sing*: She begins, and my grandmother joins her. / Mother and daughter sing like young girls. / If my father were alive, he would play / His accordion and swing like a boat. / I've never been in Peking, or the Summer Palace, / nor stood on the great Stone Boat to watch / the rain begin on Kuen Ming Lake, the picnickers / running away in the grass. / But I love to hear it sung: / how the waterlilies fill with rain until / they overturn, spilling water into water, / then rock back, and fill with more. / Both women have begun to cry, / But neither stops her song.

Madre e hija cantan como dos muchachas.
Si mi padre viviera, tocaría el acordeón
y se mecería como una barca.

Nunca he visitado Pekín, ni el Palacio de Verano
Ni me he parado en el Gran Bote a contemplar
La lluvia que cae sobre el Lago Kuen Ming y hace correr
a los que merendaban en el parque.

Pero disfruto oyendo esa canción:
las lilas del lago empapadas de lluvia
se voltean y derraman agua sobre agua
y luego se enderezan y vuelven a mojarse.

Las dos mujeres han comenzado a llorar.
Pero ninguna interrumpe su canto.

Concisa, alada, esencial, esta poesía no deja impávido al lector / pasajero; al hablarle desde su ciudad, lo involucra en un caleidoscópico juego en el que las palabras ora se abren sobre la realidad ora regresan al lugar del poema. De algún modo secreto pero cierto este intercambio pareciera finalmente cumplir con el profético anhelo de Lautréamont: *la poesía debe ser hecha por todos*. Tanto, que la más reciente muestra de la «Poesía en movimiento», incluye esta hermosa elegía de Colm MacNiallais, estudiante de tercer grado en una escuela elemental:

Las dos torres ¹⁰

Desde mi ventana
Solía ver
Las dos torres más altas
Que jamás vi

Pero ya no puedo
Desde ese día
En septiembre.

10 *The Two Towers*: From the window / I used to see / The two tallest towers / I ever saw / But since that day / In September / I can't anymore

Fantasmas de papel



as&zs



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

PATERNALISMO Y SUBALTERNIDAD EN DOS TEXTOS DE *EL PERÚ ILUSTRADO*

📖 Johnny Zevallos

El final del siglo XIX en el Perú significó la apertura a nuevas ideologías tras la devastadora crisis que originó la Guerra del Pacífico; pero, al mismo tiempo, la persistencia de códigos y contextos socioculturales, vigentes desde la instauración del régimen colonial, truncaron una total asimilación de esas corrientes ideológicas. El temor de las clases dominantes por ceder su condición de elite, consagrada desde la Independencia, repercutiría en la escisión del proyecto de nación.

Ante la inexistencia, por cierto, de un discurso que despertara la conciencia de una nacionalidad auténticamente peruana —fruto, quizá, del fracaso republicano—, la literatura adoptó esa postura como horizonte del proceso por una estabilidad republicana. Se trató de una aspiración que pretendía asimilar al sujeto indígena dentro del contexto cultural limeño, ciñéndolo a patrones que, con el tiempo, hicieran olvidar su condición de excluido. De esta manera, ensayistas como Manuel González Prada o distintos escritores, ya sea Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera o José Torres Lara, influyeron en la introducción de nuevos sujetos en el espacio sociocultural por adoptar como propio.

La carta de Andrés Avelino Cáceres a Clorinda Matto de Turner, publicada en la revista *El Perú Ilustrado*, se insertaría, intrínsecamente, en el reconocimiento de esa dimensión renovadora. De allí que la decodificación de *Aves sin nido*, en su pretensión de discurso ideológico, aporte al esquema político la sustentación de un esperado proyecto nacional. Esa lectura de los agravios y la exclusión a los que es sometido el indio ratifica el modelo de desintegración, anulando, con ello, la condición de denuncia que el discurso epistolar procura sugerir.

Es interesante advertir en la misiva, la perspectiva del emisor frente a la afirmación del sujeto indígena como problema: por un lado, se sugiere, a través de él, la

censura a la discriminación y la explotación que lo otorgaron sus protectores; por otro, un nuevo orden de «protección», empero, integrándolo a los códigos sobre los que se desarrolla el sujeto criollo. Esta operación cognoscitiva sobrevalúa la dicotomía de civilización/barbarie que imperó en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX.

No obstante, pese a que Cáceres asume el rol de testigo ante las condiciones deplorables del indio, suscribe que el discurso ficcional supera a la realidad misma en su interés por construir, por medio de una prosa exquisita, el auténtico rostro de una sociedad erigida desde el desencuentro y la marginación. La exaltación del espacio andino, sin embargo, de acuerdo a la narración misma, apenas si puede incidir en la advertencia de los abusos cometidos; de tal manera que se manipula el destino del indio como fenómeno de su renacimiento individual.

Sin duda, los caracteres sobre los que el enunciador se apoya no reducen los planos de hegemonía y subalternidad. Antes bien, se presume a los códigos andinos como eje de la incapacidad y el deterioro de la sociedad peruana. El sujeto indígena personificaría la degradación a la que ha llevado al desencuentro, en la medida en que no se ha adecuado a la modernidad.

Resulta evidente suponer que quienes asumieron el papel de libertadores, interpretaron ese modelo de heterogeneidad a partir de la homogeneidad sociocultural. Restringir la participación del sujeto subalterno indígena, en los procedimientos de legitimación política, suscitaba, antes que su exterminio, su integración definitiva en la búsqueda de una renovación nacional. Entendiendo, claro está, dicha comunión en el abandono de toda memoria arcaica y obsoleta por el contexto que antepone la modernidad.

Otro sujeto que se inserta dentro de la subalternidad lo constituye, sin duda alguna, el negro. Es verdad que para éste no hubo, durante todo el siglo XIX, un proyecto de asimilación al sector hegemónico; ni, mucho menos, una novela que exclusivamente censurara su situación desfavorable. Evidentemente, la elite intelectual limeña prefirió no prestarle atención; quizá, ante la imposibilidad de un reconocimiento étnico-cultural.

El poema «El origen de los negros» los excluye de la Creación, en la medida en que sólo el blanco tendría a bien participar en una legítima institucionalidad política. No hay que olvidar la estrecha relación entre política y religión que, desde tiempos del Virreinato, se impuso en la sociedad peruana. Por ello, se prefiere relacionar al negro con el mal, puesto que su adiestramiento a los cánones cristianos, si bien no le otorgaron una participación en la jerarquía colonial, le situó y sitúa necesariamente fuera del orden sociocultural peruano. Esa estrategia discursiva de exclusión provocó la dimisión mani-

fiesta de otras modalidades escriturales, en el sentido de que, al negársele toda representatividad, se le vedaba su existencia.

No es difícil inferir, por tanto, que el discurso colonial, como discurso disidente, expulsara de sus cánones, con mayor facilidad, al individuo africano que al indígena. Las condiciones de mendicidad y de pecado que definen a este subalterno proviene del color de su piel: «del agua milagrosa / el baño no sirvió. / salió el negro tan negro como antes». Las constantes referencias a la negritud, a manera de fenómeno de desintegración social, radicarían en su exclusión de «hijo de Dios», puesto que su condición de esclavo le impedía toda igualdad con la elite criolla: «viendo que el Ser Supremo hacía el hombre / de barro, concibió / la idea de imitarle, y hacer otro / muchísimo mejor. [...] Como estaba Luzbel por su soberbia / maldito del Señor, / todo lo que tocaba con sus manos / se volvía carbón.»

Los valores raciales se anteponen por medio de entes dispares de hegemonía y subordinación; esto es, el sujeto dominante (blanco) tendría la potestad sobre el negro, por cuanto el origen del primero es aceptado por la divinidad. Esos mismos valores están condicionados, efectivamente, por la impureza y la perversión que su alteridad le faculta: «cogió al negro y llévole á una laguna / que, según tradición / purificaba todo; y en efecto, / allí lo zambulló [...] Después reflexionando que la culpa / de todo su furor, // no la tenía el pobrecito negro, / sino su perversión».

La marginalidad, como reconocimiento de autodefinición de la misma, es producto de su torpeza. En esa medida, el negro se configuraría como sujeto inútil y necio, justificando, de esta forma, su prohibición a integrar cualquier discurso ideológico. El poema refiere, así, su creación por parte de Luzbel: «Salió su Adán más negro que la tinta / ¡La rabia que le dio! [...] Frenético Luzbel contra su obra, / por ser menos que Dios, // le pegó un puñetazo en las narices, / y se las aplastó.»

El poema está construido, como puede notarse, desde la sátira. Los códigos que permiten identificar al sujeto en cuestión acentúan sus caracteres raciales, consiguiendo, de esta manera, sugerir un prototipo risible. La contextualización discursiva resultante, en consecuencia, no dialoga con un destinatario necesariamente negro; ni mucho menos se erige como una denuncia. Por el contrario, confirma la disidencia de la institución colonial, en el sentido de que se le mantiene dentro de una posición claramente esclavizante.

El negro como sujeto no tiene voz en el texto mismo; en este sentido no se le adjudica una representación discursiva propia. Antes bien, el discurso poético es enunciado por una voz impersonal que prioriza los canales de marginación. Estas categorías conflictivas deslegitiman todo proceso de integración entre los grupos raciales, sumergiendo al negro en su configuración como ausente de discurso.

CARTA DE ANDRÉS AVELINO CÁCERES A CLORINDA MATTO DE TURNER

Chorrillos, Febrero 8 de 1890

Mi distinguida amiga:

Con el interés que es muy natural he leído su novela intitulada «Aves sin Nido», que refleja con una exactitud digna de encomio lo que ocurre en la sierra y que yo, en mi larga peregrinación, he podido observar y alguna vez hasta reprimir.

No hay duda que se siente profunda indignación cuando se pasa la vista por aquellas líneas en que pinta U., con todo su colorido, el sacrificio del indio á manos del Gobernador, del Juez ó del párroco. Y lo más grave es que las autoridades llamadas á defender al ciudadano sean los explotadores del indígena, en cuya protección he dictado, durante mi gobierno, medidas que han abolido los servicios de pongos, mitas, y otros abusos de este género; pero, para que la acción del Gobierno alcance en aquellas apartadas regiones la eficacia civilizadora, es necesario que los llamados á recibirla y secundarla, sepan colocarse en su puesto de abnegación. No hay, pues, duda que para conseguir la obra de regeneración del indio, sería preciso hacer una peregrinación de pueblo en pueblo, estancia por estancia, aldea por aldea, á fin de corregir esos abusos, teniendo una mirada investigadora y la firme convicción de hacer el bien. Convencido de que el único medio de cortar los vicios sociales inveterados y que vienen desde la época del coloniage, es atacar el mal de frente, cortándolo en su origen, esto es, fomentando la instrucción, que es la única independencia del indio, como será la base de la futura grandeza del Perú. He preparado el terreno fundando las Escuela-Taller en los departamentos. Me ha faltado tiempo para completar mi obra: pero abrigó la convicción de que, cualquiera que sea el ciudadano que me suceda en el Poder, continuara empeñado en ella principalmente si, como yo, conoce la defectuosa organización social de las poblaciones andinas.

Por lo que Ud. respecta ha cumplido su deber como escritora denunciando graves delitos, muy especialmente de los servidores de la Iglesia sobre los que yo llamaré la atención de su Jefe el Arzobispo.

Dirigiendo á Ud. una palabra de felicitación y aliento en su noble tarea de escritora soy su atento amigo y S.S.

Andrés A. Cáceres

(PI, 156: 1802)

EL ORIGEN DE LOS NEGROS

(versión popular)

Luzbel, aquel arcángel que, envidioso,
Quiso ser más que Dios,
Y fue el primero que implantó la moda
de la sublevación,

viendo que el Ser Supremo hacía el hombre}
de barro, concibió
la idea de imitarle, y hacer otro
muchísimo mejor.

Dicho y hecho; cogió un poco de tierra,
después la humedeció,
Y del bueno de Adán hizo al momento
una reproducción .

Como estaba Luzbel por su soberbia
maldito del Señor,
todo lo que tocaba con sus manos
se volvía carbón.

Salió su Adán más negro que la tinta
¡La rabia que le dio!
Mas como parecía, por lo terco,
ser Luzbel español,

cogió al negro y llévole á una laguna
que, según tradición
purificaba todo; y en efecto,
allí lo zambulló

Dio la casualidad que era verano,
y la fuerza del sol
tenía la laguna casi seca,
con un dedito ó dos

del agua milagrosa
el baño no sirvió.
salió el negro tan negro como antes;
es decir, a excepción

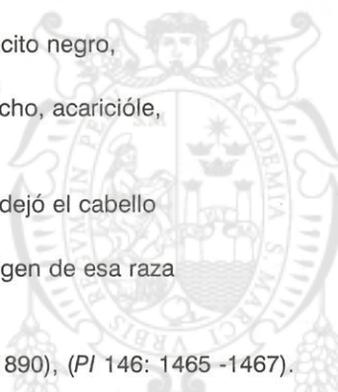
de los pies y las palmas de las manos,
partes que se mojó.
Frenético Luzbel contra su obra,
por ser menos que Dios,

le pegó un puñetazo en las narices,
y se las aplastó.
Después reflexionando que la culpa
de todo su furor,

no la tenía el pobrecito negro,
sino su perversión,
le trajo hacia su pecho, acaricióle,
la mano le pasó

por la cabeza, y le dejó el cabello
rizado con primor.
Este es, pues el origen de esa raza
según la tradición.

(22 de febrero de 1890), (PI 146: 1465 -1467).



BASADRE Y VALLEJO

✍ Marcel Velázquez Castro

Muy pocos escritores del siglo XX peruano han recorrido la diversidad de formas discursivas que conforman el universo textual de Jorge Basadre: ensayos, memorias, artículos históricos, tratados de historia, crítica literaria, tradiciones, textos políticos, artículos y crónicas periodísticas, informes institucionales, reseñas, etcétera. Si a esto le añadimos las diversas disciplinas que conforman los principales ejes de su interés: historia, derecho, sociología, bibliotecología y literatura, tendremos un vasto conjunto de textos, problemáticas y perspectivas diversas.

El lenguaje metafórico, vertiginoso y aforístico que caracteriza parte de la escritura del joven Basadre coexiste beligerantemente con la incipiente prosa analítica y reflexiva del académico. Esta disyunción estilística es solo la punta del iceberg de una tensión entre diferentes sensibilidades y cosmovisiones que conviven en el escritor: la nostalgia del bien perdido y la alegría de la recuperación por la victoria del plebiscito, su confianza en la cultura y la universidad como instituciones centrales de la anhelada modernidad y la constatación de que la *Patria Nueva* de Leguía significaba una nueva oportunidad perdida, sus oscilaciones entre la historia y la literatura, su inquietud por el pasado y su anhelo de interpretar el presente y soñar el futuro, su radical orgullo provinciano en el centro de la capital.

Basadre vivió plenamente la aventura vanguardista en sus dos dimensiones: política y artística. Su incondicional adhesión a la revolución socialista puede verificarse en su encendido «Elogio a la Internacional» (1925) y sus ideas sobre la estética vanguardista pueden leerse en sus tres textos publicados en la revista vanguardista *Jarana* (1927), –una nota sobre la muerte de Ricardo Güiradles, «La estética de la superstición» y «El poema de los cinco sentidos»–. Otros miembros de esta revista fueron: Xavier Abril, Juan José Lora, Carlos Oquendo de Amat, Adalberto Varallanos, la mayoría poetas provincianos, todos buscando experimentar la sensibilidad y las formas vanguardistas sin olvidar

los mejores la importancia de esa piedra de sangre hirviente que es el mundo andino.

Equivocaciones (1928) es el canto del cisne del influjo vanguardista. Mirko Lauer ha sido el primero en sostener que es un libro vanguardista por su tema, su temperamento, su fecha y su prosa (66), «una exploración de la modernidad, cada ensayo una cala en ese aspecto en el espíritu de su tiempo (...) Pero como sucede en tantos textos vanguardistas, las intuiciones brillantes, las composiciones certeras y las aproximaciones logradas terminan no articulándose entre sí» (67).

El mismo año de *Equivocaciones* y en la misma dirección se inscribe un artículo poco conocido de Basadre¹ sobre Vallejo publicado en *La Sierra* (1928). Después de las certeras palabras de Antenor Orrego en el famoso prólogo a *Trilce*, nada se había escrito tan agudo y profundo sobre nuestro mayor poeta. Basadre defiende *Los heraldos negros* de los destemplados ataques vanguardistas y lo considera un libro atrevido que inicia conjuntamente con Valdelomar la creación de una literatura autóctona regida por motivos locales que trascienden su filiación. Identifica a la familia, el amor y el dolor como los grandes núcleos semánticos de este poemario; sin embargo –señala Basadre– Vallejo es un *outlaw* que busca sus propias formas verbales (30-32). Establece una continuidad espiritual con *Trilce* donde si bien cada poema «brota de acuerdo con sus propias leyes internas» (32), no se abandona las isotopías del primer poemario.

Basadre entiende por «contenido romántico» una intensidad de la sensibilidad intelectual y afectiva en los temas de la condición humana que trascienden la imaginaria vanguardista regida por las máquinas y las nuevas sensaciones. Este artículo ya denuncia el nuevo posicionamiento del crítico cuando se complace en considerar que la poesía de Vallejo intenta buscar una tercera vía estética maldecida por el público y por las vanguardias.

El abandono del proyecto vanguardista y de su claro contenido revolucionario por Basadre se puede verificar en «Respuesta múltiple» y «La conspiración de las sortijas negras», ambos textos de 1930.

NOTAS

- 1 «Un poeta peruano», texto olvidado por la crítica literaria y que ni siquiera aparece consignado en la más completa bibliografía de Jorge Basadre realizada por Karim Paul Dávila (1996).

BIBLIOGRAFÍA

BASADRE, Jorge. «Un poeta peruano» *La Sierra. Revista Mensual de Letras, Ciencias, Artes, Historia, Ciencias Sociales y Polémica, Órgano de la Juventud Renovadora Andina.* Año II, 13-14 (1928): 30-34.

LAUER, Mirko. «El instante vanguardista de Jorge Basadre». *Quehacer* 141 (2003): 65-67.

UN POETA PERUANO¹

Jorge Basadre

En «Los Heraldos Negros», primer libro de poemas de César Vallejo se percibe algunos ecos de la influencia de Rubén, no el de «Prosas Profanas» sino el de «Cantos de vida y esperanza», así como de Herrera Reissig. (...)

Los más notorios ecos de esta influencia se encuentran en cuadros rurales, aldeanos. Motivos rurales, urbanos ostenta gran parte de este libro inicial, singular por eso en nuestra literatura. Es esta una aldea del Perú, no construida como bambalina para la representación poética sino espontáneamente reflejada. Y son notas auténticas y delicadas las de «Aldeana» donde podrá ser manida la métrica, tímida la metáfora, usual el motivo pero se siente el sabor de una tarde campesina. Pero será siempre huidiza de lo cristalino la manera de Vallejo. (...)

Es clamoroso que quienes aplican el principio de las nacionalidades en poesía, no acogieran a Vallejo con júbilo. La búsqueda de la inspiración autóctona que va surgiendo últimamente tiene aquí un jalón. (...) Lo que en este sentido representa el primer libro de Vallejo tiene una significación sólo análoga a lo que representan, en su género, los cuentos costeños de Valdelomar. Mas tarde otros poetas como Alejandro Peralta significarán el tronizamiento plena de las voces y de los temas autóctonos en la poesía renovada. (...)

Hay en Vallejo no sólo un gran poeta localista, sino también un gran poeta del hogar. La nostalgia por la casona amplia, provinciana y por la madre, sentidas desde un desfiladero lejano de la vida sugiere a Vallejo muchos poemas. Mezcla a la evocación infantil no abstracciones vagas sino trozos realistas: los cuadros de santos, el poyo de la casa, las empanadas de año nuevo. (...) Su prosaísmo colabora en la ternura y en la evocación en vez de enervarlas (...)

Pero el fermento constante, unánime de su poesía es el dolor (...) Ha observado Luis Alberto Sánchez con gran penetración que si a la mayoría de nuestros poetas habría que apodarles de «melancólicos», a Vallejo habría de clasificarle de «doloroso». El dolor

es algo viril, que no excluye la sensualidad, la acción, no se disuelve convirtiéndose en filosofía sistemática, no encuentra un refugio en la religión. Es en la confluencia del dolor y de la vida — la vida no alterada por las recetas, por los prejuicios, por las teorías — donde nace el acento de Vallejo. Sus poemas dan la sensación de algo empapado a la vez que bullente. Nunca dán la sensación de sequedad, ni la de frialdad. La perfección formal y en general toda ausencia anímica son enormes herejías dentro de su estética tácita. El poema parnasiano, el poema civil, el poema épico, el poema festivo, el poema meramente preciosista le son igualmente extraños.

(...)

Muchos de los aciertos del verso de Vallejo están al reflejar la pasión amorosa: «Anoche unos abriles granas capitularon, ante mis mayos desarmados de juventud». «Amada, en esta noche tú te has crucificado sobre los dos maderos curvados de mi beso» (...)

El carácter romántico de esta poesía atemperado por el horror al lugar común, por la búsqueda de la expresión inédita, por el afán sintetista; pero se revela descubriéndose en el sino doloroso que cree tener el poeta (...)

Pero, a pesar de todo, Vallejo busca ser desde su primer libro un heterodoxo, un «outlaw». Al lado de páginas con sindéresis, hay otras donde busca formas más propias. No tiene la horrenda preocupación de gustar. «Los Heraldos Negros» que hoy son para la vanguardia un claudicante rezago de la poesía vieja, apareció como un libro atrevidísimo. Libro donde están más las flores del mal que las máquinas de nuestro siglo.

«Trilce» publicado cuatro años después de «Los Heraldos Negros», ofrece radicales diferencias en la forma y ocultas semejanzas en el espíritu, respecto a ese primer libro. Ya no cabe mencionar la influencia de Herrera Reissig y Darío; ya no se encuentran sonetos, ni rima, ni métrica; ya cada poema brota de acuerdo con sus propias leyes internas, con un ritmo bronco, acerado, hay cierta libertad del subconsciente, cierto super-realismo. Como en la anécdota de Mallarmé, el poeta ha revisado sus versos para ponerles más obscuridad. Busca la «expresión desnuda» de que habla Antenor Orrego en el pórtico de «Trilce». Este segundo libro es más desigual pero más intenso que el primero.

Pero tanto descoyuntamiento de la frase que desconcierta no solo al ignaro sino también al iniciado, no conduce a sensaciones rebuscadas. Conduce a sensaciones familiares. La madre, la casa familiar son también temas predilectos de esta poesía personalísima. (...)

Haciendo vívida la ingenua visión infantil para luego bruscamente contraponerla a la realidad presente, obtiene aciertos de color a la vez que de ternura. Sabe dar a esa visión infantil su ambiente a la vez que hace sentir su lejanía. (...)

En general, sigue siendo el poeta de «las caídas hondas de los Cristos del alma». Podría decir como el francés: «Ah! la vie est quotidienne!». Esas cosas que le pasan a uno, desde «haber nacido, así sin causa» hasta «levantarse todas las mañanas a ciegas» y tener penas «de a centativo», las aprieta, las tuerce, las melifica. No es un poeta para gente satisfecha, superficial o dura. No es tampoco poeta para gente que prefiera «lo bonito». Vallejo carece de refinamiento pero tiene fervor, siendo rudo sin ser basto.

¿Es indio, es serrano esto? NO conozco bien al indio pero su actitud ante la vida parece más simplista. Todo un cansancio ancestral gime estos poemas; pero hecho a base de civilización. Por eso, el valor de Vallejo puede graduarse doblemente: en cuanto comienza la adaptación del ambiente nuestro en noble material, poético y en cuanto a su valor integral y ecuménico. Pero también aquí como en «Los Heraldos Negros» los temas son heterogéneos. (...)

La obra de Vallejo representa, así mismo, un enriquecimiento para el lenguaje poético. Muy pocos han sido, entre nosotros, los poetas que han tenido ese valor verbal que linda en lo folklórico. Con Vallejo arriban el ennoblecimiento incontables voces vulgares, familiares, populares, regionales. Ya había empleado en «Los Heraldos Negros» «tahuashear», «chivateando», «cabestreando», «paca paca». En «Trilce» esto es mayor y llega a algo más avanzado aún: «gritto», «essspasmo», «tiririros» por el ruido de los cubiertos, «Odum» odneurtse ho «por oh estruendo mudo» del crepúsculo. (...)

En el afán por estas trasposiciones como en la intromisión de voces criollas hay el mismo espíritu: la búsqueda de una expresión directa, inmediata. Nada más lejos, por consiguiente, del horrendo prurito costumbrista.

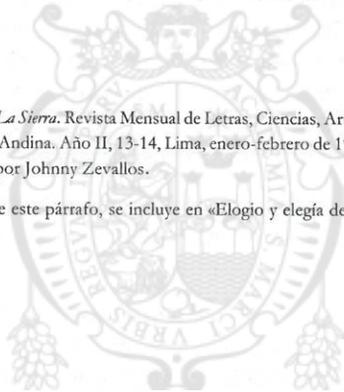
Densa es la atmósfera que respiran estos poemas. Se frustraría a veces la atención, asomará el desencanto en el lector (y su encanto nunca es mero embeleso). Vallejo² es, cronológicamente, nuestro segundo «poeta difícil». Con lo que viene, necesariamente, una comparación entre Vallejo y Eguren. La reacción del público es análoga ante ambos. En el fondo, ambos traen a nuestra literatura, por caminos inhollados, el sentido de lo trágico cotidiano, que por mas que se le ahonde siempre aparece como inédito. Pero Eguren tiene un significado verbal distinto al de Vallejo. Musical y pictóricamente aristocrático es el verso de Eguren; fuerte, criollo, sin trabas el de Vallejo. Las mujeres que aman los versos y que tienen gusto, amarán seguramente los de Eguren, en cambio, los de Vallejo no debe gustarles, por bronco y rijoso. Los temas predominantes de Eguren son, además, símbolos indescifrados; Vallejo sólo llega a las imágenes. Lo ininteligible en Eguren suele ser el sentido de sus poemas y en Vallejo las frases mismas sin sindéresis. Vallejo está plantado en medio de la vida; Eguren en un mundo de milagrería que sólo en lo vital tiene lo vital de la vida. (Así también mientras la vida de Eguren es una vida subterránea, en la biografía de Vallejo se cuentan la prisión, la diaria bohemia de la pobreza). La melancolía de Eguren hiere; el dolor de Vallejo desgarrar. La una penetra como una niebla; el otro estruja como una zarpa. Eguren no comprende que Vallejo ponga la palabra «cobrador» para sugerir una emoción estética aunque sea líricamente;

Vallejo no comprende que Eguren se solace pintando la liga de la marquesita de «Colonial». Vallejo viene de la sierra, del pueblo con un sello de autoctonismo; Eguren es un producto aristocrático, tan aristocrático que no tiene contacto con nuestra realidad abigarrada. Vallejo es mas humano y Eguren mas artista.

¿Es Vallejo un poeta de vanguardia? Podría parecerlo al profano por la factura de «Trilce», Históricamente, «Trilce» es el primer libro peruano que emplea las formas libérrimas en la métrica y la rima, características en la poesía nueva. Pero «Trilce» no fundamente su estética en que la obra de arte es sólo obra de arte, en que el arte es un juego. Aunque rompe con la lógica objetiva y cerebral y va a una personal realización, tiene un fundamental contenido romántico. Su deshumanización es para dejar más desnuda el alma en sus raíces afectivas. Ignora la ironía, a voluptuosidad del deportismo, el culto de la máquina, el afán por huir de las efusiones cardiacas. Ya desde entonces, como ahora mismo, Vallejo practicaba el consejo de Cocteau en su «Secreto Profesional» sobre que conviene ser maldecido por el público y por la vanguardia.

NOTAS

- 1 El artículo íntegro fue publicado en *La Sierra*. Revista Mensual de Letras, Ciencias, Artes, Historia, Ciencias Sociales y Polémica, Órgano de la Juventud Renovadora Andina. Año II, 13-14, Lima, enero-febrero de 1928; pp. 30-34. La selección y transcripción que presentamos ha sido realizada por Johnny Zevallos.
- 2 El texto desde aquí hasta el final de este párrafo, se incluye en «Elogio y elegía de José María Eguren» incluido en el libro *Equivocaciones*, 29-30 (1928) (n.e.).



Galeón de libros



as & Zs



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

La tragedia de las utopías

Mario Vargas Llosa.

El Paraíso en la otra esquina.

Lima: Alfaguara, 2003.

Jéssica Rodríguez L.

Ya Balzac había sostenido, en el prólogo de *La Comedia Humana*, que la novela es la historia privada de las naciones, esto es, la que protagonizan los individuos, no las masas anónimas. Y es que la historia nació para contar las vidas de seres concretos, inmersos en situaciones también concretas, los cuales sólo en segunda instancia podían tener otra significación.

Ambientada en el siglo XIX, la última novela de Vargas Llosa no sólo nos ofrece el relato de dos intensas trayectorias vitales, sino que, para enmarcarlas, traza un cuadro bastante convincente de la época, con lo cual busca lograr el propósito que él asigna a la novela: alzarse como un gran fresco que compita con la memoria histórica, suplantando a la realidad en la medida en que es capaz de recrear aquello de lo que no puede dar cuenta la historia.

Obra ambiciosa, que recrea la atmósfera de un siglo especialmente agitado, el de la revolución industrial y, hacia finales, del hervor que precede a las vanguardias artísticas, posee el aliento totalizador de las novelas realistas de la época, especialmente el de *Los miserables*, de Víctor Hugo. Vargas Llosa repite en esta obra el proceso de investigación que siguió –en la línea señalada por su tan admirado Flaubert– para la construcción de sus anteriores novelas históricas: *Conversación en La Catedral*, *La guerra del fin del mundo* y *La fiesta del chivo*, de manera que *El Paraíso en la otra esquina* puede considerarse dentro de la mejor tradición vargasllosiana, no sólo por sus mecanismos de

gestación, sino también por su pretensión de abarcar todos los resquicios de la vida de dos personajes excepcionales, Flora Tristán y Paul Gauguin, cada uno en busca de sus sueños.

Sin embargo, no es sólo la verosimilitud de lo narrado lo que le interesa al consagrado escritor. Como en casi todas sus obras, Vargas Llosa problematiza la relación –que en la novela clásica no es conflictiva– entre la realidad y la ficción, lo objetivo y lo subjetivo, lo individual y lo social, lo político y lo artístico, sólo que esta vez de modo quizás más acentuado y jugando claramente con la distancia entre el narrador y los personajes.

Si exceptuamos este último mecanismo, *El paraíso en la otra esquina* es sencilla en cuanto a recursos narrativos –como lo es, por lo demás, su penúltima novela, *La fiesta del Chivo*–, de los que sí hacía gala en las novelas de su primera época. Vargas Llosa articula, utilizando un contrapunto sencillo que maneja con gran maestría y viene practicando desde *La tía Julia y el escribidor*, dos vidas: el último y agitado año de Flora Tristán (1803-1844), precursora del feminismo y del socialismo, y la última década, también tormentosa, de su nieto, el pintor impresionista Paul Gauguin (1848-1903).

En los capítulos pares, se cuenta el peregrinaje de la tenaz Flora, quien luego de abandonar a un marido alcohólico y depravado y de descubrir y padecer las desigualdades sociales a su paso por el Perú (donde intenta infructuosamente cobrar una herencia paterna) e Inglaterra (donde trabaja como sirvienta), consagra su vida a la lucha por los derechos de la mujer y de los obreros. En los impares, se presenta a Paul Gauguin, ex agente de la bolsa de París que descubre tardíamente su pasión por la pintura y decide viajar a la Polinesia en busca de un espacio que no haya sido corrompido

por la civilización. Si bien estas dos historias no se tocan cronológicamente –Gauguin, nació cuatro años después de la muerte de la autora de *Peregrinaciones de una paria*–, los personajes comparten un rasgo fundamental: su idealismo, el cual es presentado con entusiasmo por una voz que adopta perspectivas inusuales dentro del estilo del autor de *La ciudad y los perros*.

En algunas de sus novelas –*El hablador*, *Historia de Mayta*– Vargas Llosa usó la primera persona, pero es evidente que prefiere la tercera. Incidentalmente, como una suerte de estilo indirecto libre, usa la segunda, pero, más que variar la persona narrativa, lo que suele hacer es alternar tiempos narrativos: presente y pasado, como en *La guerra del fin del mundo*. La novedad de *El paraíso* es el uso continuado del tú por parte del narrador, técnica ésta que, en gran medida, explica los aciertos, y también las debilidades de la novela.

En principio, el dirigirse a los personajes se presenta como una variante del estilo indirecto libre: esa voz es la de los personajes hablando a sí mismos desde un presente que ve esa situación como un recuerdo. Ello tiene la ventaja de integrar en un momento dos perspectivas distintas, echar luces –e ironía– sobre los hechos y pensamientos de los protagonistas, y de ese modo calar mejor en ellos. El efecto para el lector es, paradójicamente, de distanciamiento y a la vez de mayor comprensión: había estado embebido en la historia y ahora, siguiendo el hilo de ese tú, puede también interrogar a Koke y a Florita, verlos desde otro ángulo, juzgarlos.

La segunda persona, sin embargo, puede resultar contraproducente cuando se la usa con demasiada frecuencia, como por momentos sucede en *El paraíso*, pues el lector tiende a tomarla no ya como la voz del personaje, sino como la intromisión de un narrador omnisciente que mira en forma condescendiente a los personajes, algo que se acentúa cuando el vocativo es un diminutivo, como en el caso de «Florita».

Quizás ésta sea una de las razones por las cuales la historia de Flora Tristán resulta menos atractiva que la de Paul Gauguin. Y, en una novela que se desarrolla trenzando dos historias, este desbalance puede resentir la estructura del conjunto.

El trenzado de las vidas de Flora y Paul coloca frente a frente a estos dos personajes y potencia su valor simbólico al hacer visibles sus semejanzas y diferencias: parientes, franceses, apasionados, soñadores, rebeldes, etc; hombre-mujer, artista-política; sensual-racional; egoísta-filántropa; individualista-colectivista, etc.

No obstante, Vargas Llosa se cuida de hacer a sus criaturas simples portadores de significación, y menos de significaciones elementales y puras. Dentro de su concepción del hombre no caben los seres buenos y malos. Todo hombre es un conjunto de luces y sombras, de contradicciones que se producen de acuerdo con sus circunstancias, pero también a partir de un núcleo de naturaleza casi ontológica, inexplicable: a Flora la hizo como es la vida miserable que llevó desde la muerte de su padre, pero también un espíritu rebelde que quizás nació con ella; y sí es una filántropa, también es impaciente, violenta, y su racionalidad tiene algo de irracional. Lo mismo puede decirse de Gauguin: desasido de lo material, es un egoísta sin remedio; un enamorado de los colores y formas, pero pedófilo impenitente.

Esta riqueza de matices, especialmente notoria en Gauguin, confiere a la novela un vigor narrativo muy grande que la pericia técnica de Vargas Llosa relieves aun más. La atormentada búsqueda del paraíso, que el pintor cree posible encontrar en lo primitivo contemporáneo y la escritora en el futuro inmediato, puede, así, encarnarse perfectamente en dos personajes que nunca dejan de ostentar y sufrir su condición humana.

La profundidad que alcanza Vargas Llosa en el diseño de Paul Gauguin se debe, qué duda cabe, a su identificación con la problemática del pintor y con la orientación de su búsqueda: estética, individualista, representativa de una realidad que lo elude, creador de un mundo que se pueda superponer al real. La figura de Flora Tristán, en cambio, es menos lograda, no tanto por la distancia de género, sino porque Flora se ha embarcado en una empresa que está en las antípodas del ideal artístico: una empresa colectiva que quiere transformar la realidad porque cree que ésta es posible de aprehender.

Se enfrentan, de ese modo, la utopía individual y la que sólo se puede realizar sometiendo a los otros a nuestras ideas. El artista únicamente está seguro de sí mismo, nunca del mundo, ni siquiera de la realidad de su obra; el político, en cambio, parte de una confianza absoluta en la realidad. Los dos, sin embargo, comparten esa suerte de locura que es la búsqueda compulsiva e insaciable, una especie de destino que hace de ellos, cuando su vocación es plenamente asumida, seres trágicos, irremediabilmente desgraciados.

Tantas veces... lo mismo.

Bryce Echenique, Alfredo. *El huerto de mi amada*. Bogotá: Planeta, 2002.

Johnny Zevallos

No cabe duda que Alfredo Bryce Echenique se esfuerza, al menos en sus últimas novelas publicadas, en demostrar que es un escritor con pocos recursos convincentes. Y es que, a decir verdad, pese a que *El huerto de mi amada* se hizo acreedora del Premio Planeta 2002, dictamen que deja muy mal parada a la prestigiosa editorial española, desilusiona, indefectiblemente, a quienes sueñan con un futuro literario. ¿Hasta qué punto el nombre de un escritor justifica la magnificencia de su obra? Autores como William Faulkner o Thomas Mann nunca fueron galardonados por sus editoriales.

Cuán lejos parecen estar, lamentablemente, aquellos años en que Bryce Echenique se aventuró a proyectar *Un mundo para Julius* (1970), *La felicidad, ja, ja* (1974) y, sobre todo, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981). Si bien es cierto que el autor de *Tantas veces Pedro* (1974) no representa la cima más alta de nuestra narrativa, ¿por qué inclinarse, últimamente, por novelas tan ineficaces? De allí que *El huerto de mi amada* encarne su carácter ególatra; convirtiéndose en un Rey Midas para las editoriales, mas no para la literatura. Somos, pues, testigos de un texto construido a partir de un humor ya gastado y desde un discurso impuesto como modelo: los amoríos obsesionados del adolescente criollo limeño.

El paraíso en la otra esquina es una novela conmovedora. No alcanza las alturas de *La guerra del fin del mundo*, pero sí un nivel comparable a *La fiesta del Chivo* o *Lituma en los Andes*, que no es poco decir. A pesar de las objeciones de detalle que pueda hacersele, es una obra que, dentro de las concepciones del realismo y con renovados medios artísticos, nos hace asomarnos a los abismos de la condición humana.

Se repite, en consecuencia, el tema ya trazado en *Huerto cerrado* (1968), *Un mundo para Julius* y *No me esperen en abril* (1995). Indudablemente, un tema puede ser inagotable; pero, ¿lo es, realmente, cuando los personajes se repiten?

El huerto de mi amada narra la relación amorosa, en los años cincuenta, entre un joven, perteneciente a la burguesía limeña, y una mujer, de una clase oligarca cada vez menos importante. El argumento en sí es muy sencillo: Carlos Alegre di Lucca, de diecisiete años, conoce en una fiesta a Natalia de Larrea y Olavegoya, de treinta y tres, de la que decide escapar, entre el escándalo y la sorpresa de los invitados, hacia un huerto en Chorrillos. Alejado de sus padres, el joven Alegre debe frecuentar a la servidumbre de Natalia: Luigi y Marietta Valserra, dos ancianos, inmigrantes italianos, quienes, como consecuencia de su origen, gozan de toda su confianza. Julia y Cristóbal, empleada y mayordomo, respectivamente, son la otra cara de la moneda. No son blancos ni italianos y, por lo tanto, deben excluirse de toda confidencia. Pero es con Molina, el alto y rubio chofer de Larrea, con quien adquiere mayor afinidad. Desde ese espacio idílico concibe proyectar su sueño de ser dermatólogo como su abuelo, «profesor en los Estados Unidos, premio Nobel de Medicina» (12), y su padre. Su preparación preuniversitaria, no obstante, se ve sujeta a singulares peripecias. Entabla amistad con los mellizos Raúl y Arturo Céspedes Salinas, sobre quienes recae el rol negativo de la historia; lo mismo que es fácil de deducir: provienen

del Centro de Lima y son mestizos. Se les muestra como oportunistas e interesados por acceder, a como de lugar, al círculo criollo. Ese mismo carácter arribista los hace víctimas de la clase acomodada limeña: «en aquellos jardines iluminados y decorados carnavalescamente nadie los fuera a reconocer vestidos así, de Gran Duque de las Cruzadas, uno, y de hermoso Oso, el otro, y acompañados por las carcajadas de Melanie y Carlitos Alegre» (121). Frente a este sistema preestablecido, son tímidos ante las chicas de clases acomodadas; la sexualidad misma se adecua, entonces, a este sistema: Carlitos, como sujeto criollo, es seductor e ingenioso con las mujeres, mientras que los mellizos deben esperar la ayuda de aquél. Entre las muchachas que el protagonista frecuenta, Melanie Vélez-Sarfield (cuyo apellido sugiere la afición futbolística del escritor), la menor de tres hermanas, perteneciente también a una familia hegemónica limeña, encierra el trío amoroso de la novela: Natalia-Carlitos-Melanie. Es precisamente su insinuación la que le otorga ese rol: «¿Y si te toco en francés? Te tengo en mis manos, ¿eh, Carlitos?» (228) Alegre consigue, finalmente, ingresar a la universidad para seguir sus estudios de Medicina. Natalia, por su parte, exhorta al muchacho para que reciba clases de francés, con la finalidad de llevárselo a Europa. Es gracias a Melanie, sin embargo, que el protagonista mejora sus conocimientos del idioma, y no con la señorita Herminia Melon; ¿acaso por la atracción que éste siente por la niña? Se alude, así, los últimos días de la pareja en la finca. Tras los cambios políticos producidos recientemente (entiéndase: el régimen velasquista) y la partida a Francia de los amantes, la servidumbre consigue administrar el huerto y, con él, la jurisdicción de sus patrones. Una vez establecidos en París, Carlos Alegre accede a un importante nosocomio con el propósito de realizar sus investigaciones y recibir los distintos premios que el destino le depara. Por último, los otros miembros de la familia Alegre di Lucca, al igual que los amantes, decidirán por abandonar Lima y establecerse definitivamente en California.

Uno de los elementos débiles de la novela lo constituyen los puntos de vista con que se describe a los personajes. Nuestro protagonista,

por ejemplo, bajo una perspectiva religiosa, propia del catolicismo limeño (cucufatería), ve tergiversada su picardía. A ello cabría agregarse su ingenuidad: por momentos es pícaro e ingenioso con las muchachas; por otros, olvidadizo y distraído. Supera, no obstante, cada uno de los obstáculos que la realidad misma le ata, consiguiendo salir airoso de todas ellas. En suma, el personaje está construido desde la infalibilidad y, aun, la inverosimilitud.

Natalia de Larrea, si bien tiende a completar el espacio impuesto por la temática de la novela, aparenta no dominar a Carlitos. Ello la convierte en el personaje más interesante: se limita, a simple vista, a satisfacer todos sus caprichos. Cada paso, próximo a ejecutar, aunque no se sugiere hasta el epílogo, lo realiza con frialdad. Durante gran parte del relato, interpreta el rol de la amante; para después, gracias al matrimonio, otorgar a su vida una feliz enmienda. Se sirve, pues, del ascenso de la burguesía para perennizar, junto a ella, a toda la antigua aristocracia, impidiendo que desaparezca.

Los mellizos Céspedes Salinas contienen las características de la marginalidad que supone el sujeto subalterno en la narrativa de Alfredo Bryce. Su destino, por lo tanto, se percibe desde las primeras páginas del texto. Se ven condenados, en definitiva, a unirse a las hermanas Quispe Zetterling, igualmente mestizas, cuya posición económica ha declinado. De esta manera, a fin de que su oportunismo no quede impune, «se limitaban a ver pasar un mundo nuevo y cholo, cada día más cholo, mierda, con un odio contenido y más bien callado» (278).

Otro de los aspectos endebles del discurso lo componen sus diálogos engomados, configurados por un exagerado coloquialismo y una extravagante ironía. Irrumpen, de esta forma, en la imaginación del lector, fragmentos tediosos y conversaciones superfluas; viéndose éste, por consiguiente, disminuido ante un discurso alejado de imágenes y personajes poco atractivos. Es común encontrar en el texto una reiterada adjetivación que, si bien pretende ligarnos a una oralidad limeña, no prescinde la trivialidad de la historia. Tal es el caso de Consuelo, hermana de los mellizos Raúl y Arturo Céspedes Salinas, a quien se le describe como «ni

bonita, ni feíta, ni inteligente ni no, y así todo, una vaina, una real vaina nuestra hermana Consuelo» (63). O, al referirse a la profesora de francés de Carlitos, «la señorita solterona Herminia Melon, sin un mísero acento en la 'o', siquiera» (221).

Sin embargo, *El huerto de mi amada* tiene como acierto el recurso técnico, el mismo que muestra la alternancia de discursos dentro de una misma descripción. De esta manera, si bien se superponen entre los diálogos, se logra un efecto de reconocimiento de la voz del personaje por sobre el discurso primario: «la reputación de los cirujanos Alejandro Palacios y Jacinto Antúnez, que habían operado en la clínica Mayo y el hospital John Hopkins, EE. UU. y todo, Arturo, sin olvidar tampoco al cardiólogo argentino Dante Salieri, de fama continental, Raúl, y que juega polo, además, Arturo.» (28). En otras ocasiones, el relato muestra la inclusión de lo que los personajes piensan, mostrándose

ante el lector una sensación de indiscreción: «Melanie, estaba pensando Carlitos, sentado junto a su amiga, resulta demasiado frágil entre tanto caserón y la chimeneota esa de piedra, por ejemplo, Melanie se puede romper en cualquier momento, aunque la verdad es que fue ella quien casi lo rompe a él con las primeras palabras de una conversación trístisima.» (148)

Para finalizar, cabría señalar la innegable jerarquía que ciñe a la novela. El sujeto criollo limeño es el único que abarca y domina el universo narrativo. No es que se niegue al mestizo o «cholo» una función protagónica, sino, antes bien, se le margina. Jamás supera su condición de subalterno, bien como sirviente, bien como advenedizo. Se podría sugerir, en realidad, una sátira de las categorías sociales limeñas; pero, aun así, es muy elemental. En este sentido, *El huerto de mi amada* reincide en la temática y la superficialidad de la, cada vez menos atractiva, novelística bryceana.

El Cristo de la piel.

Watanabe, José. *Habitó entre nosotros*.
Lima: Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 2002.

José Cabrera Alva

Que lo orgánico en la poesía de Watanabe se articula como posibilidad primera de inserción en el mundo, es una aserción fácil de demostrar (basta leer con atención la construcción discursiva que va desde *El huso de la palabra* hasta *Cosas del cuerpo*). Pero ¿sigue funcionando esta aserción en *Habitó entre nosotros*, última entrega del autor que nos ocupa? Intentar responder esta pregunta será el eje de la presente reseña.

Lo físico es también aprendizaje, esto nos sugiere más de una vez la poesía de Watanabe. Es decir, en última instancia, lo orgánico es también conocimiento, y conocimiento pleno. Precisamente es esa –creemos– la vía que nos puede ayudar a articular el presente poemario con su obra anterior.

Efectivamente, podemos enunciar que si se habla de Cristo en este poemario, es porque es un Cristo del cuerpo, un Cristo despojado de cualquier pretensión trascendentalista, antes bien un Cristo totalmente humano (a fin de cuentas el real Cristo que se debe abordar a partir de una verdadera mirada cristológica). No queremos decir con esto, ni que el mensaje de Cristo sea meramente físico, ni que la configuración que se establece en el poemario lo reduzca al ámbito de la mera organicidad biológica, sino que si el Cristo construido en este poemario cobra vida para el lector –que es al fin al cabo lo que importa en poesía– es gracias, fundamentalmente, a su proximidad casi fisiológica con nosotros, proximidad que potencia una otra transcendencia del Verbo, la real: «Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» (Juan 1, 14; epígrafe de este poemario).

Es de resaltar, en ese sentido, cómo en el poema «La última cena» la percepción sensorial –en este caso un yo poético configurado por una vieja que hace las veces de personaje– trasciende la percepción meramente

especulativa («¿estás empezando una parábola, Maestro?», «Él siempre habla con símbolos») posibilitando un otro conocimiento: «¡qué poco avisados sus discípulos/ que no ven que el hombre está coronado por la muerte/ y que pan o carne es lo mismo!». Conocimiento que reposaría en una relación orgánica con el mundo: «pero en el comedor vacío, entre las migajas y el vino,/ percibí el límpido olor de una herida». Ese elemento aparentemente mínimo, sirve para potenciar ese otro saber que es el saber de lo físico.

Elementos como este, son los que van configurando una historia paralela de Cristo, a partir de una resemantización de la que habita en la tradición: «Dicen/ que Él realiza prodigios increíbles. Este tan/ esencial,/ quizá sea el menos proclamado: hizo que aceptáramos nuestras vilezas/ con honestidad» («La adúltera», 27). Lo esencial –está dicho– no se proclama, reposa en aquellos elementos que de ordinario se considerarían intrascendentes, que no se ven. En última instancia, ese tipo de cosas también son milagro, «Por ese milagro/ no fui lapidada» (27), a la vez que sabiduría. Esto se constata en el poema «Marta y María»: «Qué raros dones juntas, Marta, belleza y diligencia./ Y sabiduría:/ cuando encendiste el fuego,/ te vi poner debajo de leños nuevos/ el leño que ayer apagaste. Sabías/ que este ardería con más deseo que los intactos» (33). La misma sabiduría pues, no sería una categoría abstracta ni intelectualizante, sino que partiría de una relación con lo cotidiano. A partir de esto se llegaría al conocimiento, que es también conocimiento de la perecibilidad: «siempre hay un aprendizaje /para consumirse.» (33). Líneas arriba, en el mismo poema se puede apreciar cómo la «trascendencia» misma está atravesada por lo orgánico: «todos esperamos tus vituallas de fogón, aun Él,/ porque incluso la Palabra hace silencio/ y el estómago suena» (33).

La relación con Cristo sería pues una relación carnal, matérica: «Cuánta desesperanza, cuánta distancia/ si sólo en tu rostro, Señor, veo la piel de la divinidad» («Camino al Gólgota», 53); pero a la vez una relación que parte de un

contacto íntimo con aquello que la gente hace todos los días, para sólo desde allí alcanzar la trascendencia. Ese procedimiento se hace explícito en ese Arte Poética que es «Razón de las parábolas»: «Por eso hablo así, hilando/ La Palabra en vides, en semillas de mostaza, (...) cosas de la gente, de sus manos, que luego suben como un destello a sus límpidas mentes.» (29); y en «Multiplicación de los peces y panes»: «no hablas como los viejos profetas/ de ceño adusto:/ Tú cuentas historias sencillas e inquietantes.» (25). El saber más esencial partiría entonces de un conocimiento de la fisicidad de los elementos que nos rodean, potenciando una poética de la sencillez y de la piel. El último poema del libro («El descendimiento») resulta paradigmático en ese sentido. Todo el poema se construye a partir del cuerpo. Es el cuerpo el que se nos muestra y sólo a partir de este es que la figura de Cristo cobra relieve, esa otra trascendencia de la que hablábamos: «el cuerpo solo se impone sobre nosotros,/ no necesita ninguna otra grandeza» (57). Habría que apuntar también que es la carne la que lo une (vía la madre, en este caso) con la especie y a partir de la cual se nos muestra en su debilidad/ perecibilidad: «La madre,/ la que le dio carne,/ no madera, no mineral/ sino carne,/ la más extraña y débil de todas las sustancias, llora/ tan desconsolador trabajo» (57); pero a la vez a su otra trascendencia: «yo oí la voz/ del muerto/ susurrando:/ subiré hasta mi Padre con este mismo cuerpo, e incorrupto./ ¡Incorrupto, y sin sudores ni llagas, otra vez limpia carne/ de leche?/ Entonces/ verdaderamente este era el Hijo de Dios» (57). Es decir, la carne sería a un tiempo, punto de caída y de elevación, lo uniría a la condición perecible del hombre, pero a la vez a la posibilidad de trascender vía una corporalidad divinizante de la piel.

El decir de la piel y la restitución de la trascendencia a partir de la carne nos aproximan a tal punto a Cristo que pareciera no que habitó sino que habita entre nosotros. Acaso sea ese el hallazgo mayor de este nuevo libro de Watanabe, devolver con maestría la Palabra, al dominio de la piel.

Mujer escritora

Ismael Pinto Vargas. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo.*

Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003.

César Salas Guerrero

«Aquí termina la historia de una de las más fascinantes aventuras del pensamiento femenino del siglo XIX. Y, a partir de ahí, empieza otra historia. La de su olvido». Con estas sentidas palabras Ismael Pinto pone fin a su monumental trabajo sobre Mercedes Cabello de Carbonera, poniendo fin también al silencio que se cernía sobre la primera figura en nuestra historia literaria que puede definirse, sin asomo de rubor, como novelista. Y debemos agradecer a Pinto que el rescate de esta escritora sea hecho con el cuidado y esmero que le corresponden a la primera mujer que reflexionó y cuestionó el papel de sus congéneres dentro de la sociedad peruana. Con mayor razón cuando para la mayor parte de nuestra crítica literaria se trata de un personaje poco interesante, del que se conocía poco, y cuya verdadera relevancia no siempre fue bien entendida.

Ya en *El abanico y la cigarrera* (1996) Francesca Denegri nos había recordado el nacimiento en el Perú durante la segunda mitad del siglo XIX de la mujer escritora. Es casualmente una extranjera, la argentina Juana Manuela Gorriti (1818-1892), quien crea los espacios propicios para que las limeñas incursionen en el campo literario, ya sea a través de semanarios literarios como *El Álbum* o *La Alborada*, o de tertulias como las famosas veladas literarias que la argentina organizó en su casa de la calle de Urrutia entre los años 1876 y 1877. Surgen así los nombres de Adriana Buendía, Mercedes Cabello de Carbonera, Mercedes Eléspuru y Laso, Carolina Freyre de Jaimes, Teresa González de Fanning, Lastenia Larriva de Llona, Juana Manuela Laso de Eléspuru, Clorinda Matto de Turner, Rosa Mercedes Riglos de Orbegoso, Manuela Villarán de Plasencia, entre otras. De esta pléyade de escritoras, muchas de ellas simples aficionadas a las Letras, las que claramente destacaron y obtuvie-

ron figuración, incluso fuera de nuestras fronteras, fueron Mercedes Cabello y Clorinda Matto, aunque nuestros estudios literarios han sido más generosos con la cuzqueña, por considerársela precursora del indigenismo en nuestra literatura. Casualmente el destino de ambas escritoras fue morir en el olvido –Cabello en el manicomio y Matto expatriada en Buenos Aires– el mismo año de 1909, con pocos días de diferencia, cerrando el ciclo de lo que Denegri llama «la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú».

Aquí habría que comentar que es una lástima que el Perú no haya sido pródigo en biografías literarias. Uno de los pocos cultivadores en nuestro país de ese género fue Luis Alberto Sánchez, a quien le debemos conocidos trabajos dedicados a Manuel A. Segura, Manuel González Prada, José Santos Chocano y Abraham Valdelomar, entre otros. Más recientemente merecen destacarse las obras *Tiempos de infancia y bohemia* de Oswaldo Holguín (sobre los primeros años de Ricardo Palma), *Valdelomar. El Conde Plebeyo* de Manuel Miguel de Priego, y *Martín Adán* de Luis Vargas Durand. En este sentido, el libro de Pinto es un ejemplo para la elaboración de futuros trabajos biográficos que eludan la mera reiteración de datos conocidos.

Sin perdón y sin olvido recopila, coteja y corrige toda la información conocida sobre Mercedes Cabello de Carbonera. Habría que recordar que hasta ahora la principal fuente de consulta sobre el personaje había sido *Perú en trance de novela* (1940), el temprano ensayo que le dedicó Augusto Tamayo Vargas, cuya información fue a grandes rasgos repetida por Luis Alberto Sánchez, Alberto Tauro del Pino y Jorge Basadre, así como por los trabajos que los sucedieron. Para el mejor desarrollo de su estudio, Pinto divide la biografía en tres partes, la primera con el título «Desde una pequeña ciudad allá en el sur» se ocupa de la formación de la escritora moqueguana. Aquí no sólo se precisan datos como su fecha exacta de nacimiento (17 de febrero de 1842), sobre la cual existía información contradictoria; si no que se destaca la influencia familiar que recibe la futura escritora, influencia que será decisiva en su vida intelectual. A través de un cuidadoso estudio de los testimonios de los contemporáneos,

los archivos provinciales, las bibliotecas familiares y hasta la tradición oral, Pinto niega la tesis de que haya sido el marido de Mercedes, el médico Urbano Carbonera (que no era italiano como alguien sostuvo, sino nacido en Ilabaya), quien la hubiera iniciado en el estudio de la ciencia y la reflexión filosófica. Al contrario, demuestra que Mercedes, aunque siempre fue autodidacta, provenía de un hogar con una marcada tradición humanista y científica, ya que su padre y su tío habían realizado estudios en París, estaban al tanto de las novedades bibliográficas de Francia y varios miembros de su familia tenían vínculos (ella también los tuvo) con la masonería. En 1864 la familia Cabello se estableció en Lima y dos años después la joven Mercedes contrajo matrimonio con el doctor Carbonera, a quien habría conocido en Moquegua. Lo único que sabemos de dicho matrimonio es que fue un fracaso, al punto que en 1876 Carbonera abandona a su esposa y se establece en Chincha, donde morirá en 1885 luego de formar una nueva familia. El libro esgrime como probables causas de la separación del matrimonio la pasión por el juego del doctor Carbonera, así como su afición a frecuentar las llamadas casas de tolerancia; hecho este último que estaría relacionado con la enfermedad que llevaría al internamiento de doña Mercedes en el hospicio: la sífilis.

Una revisión de las publicaciones literarias de la época permite determinar que en 1872 habría aparecido en *La Bella Limeña* el primer texto de la moqueguana, al que habrían seguido algunos poemas publicados en *El Correo del Perú*. Sin embargo, su verdadero bautizo literario se dio con el ensayo «Influencia de la mujer en la civilización», publicado en agosto de 1874 en *El Álbum*, el semanario que codirigían Juana Manuela Gorriti y Carolina Freyre. A ese ensayo, en el que usó por primera y única vez el seudónimo de Enriqueta Pradel, le siguieron otras cuatro partes con el mismo título, publicadas ya con su nombre, y dos artículos más sobre la «Necesidad de una industria para la mujer» aparecidos en *La Alborada*, el nuevo hebdomadario de la Gorriti, en 1875. Sostiene Pinto que se trata de textos radicales para la época, en los que la autora muestra su desacuerdo con la proclamada inferioridad de la mujer y solicita al gobierno la promoción del trabajo fe-

menino como forma de desarrollar al país. Así comienzan los que el autor denomina «Aquellos años felices», título de la segunda parte del libro, definidos de esta manera para contraponerlos con los turbulentos tiempos que les sucedieron. Son los años en los que Mercedes Cabello se relaciona con los integrantes del Club Literario, participa activamente en las veladas literarias de la Gorriti, es asidua colaboradora de las principales publicaciones limeñas y premiada en diversos concursos literarios. La relación que establece con los demás escritores, principalmente Ricardo Palma, es óptima, aunque Pinto descubre cierta animosidad de parte de Carolina Freyre y el grupo de redactores de *La Patria*. Esta etapa, como tantas cosas en el Perú, llega a su fin con la Guerra del Pacífico («nuestra *Iliada* triste» la llama Pinto), que acabará transformando al país y a su actividad cultural.

La tercera parte de la obra, «Una novelista peruana», detalla la etapa más conocida de Mercedes Cabello, en la que la escritora va reflejando mejor que nadie el tránsito que se iba produciendo en las letras peruanas del romanticismo al naturalismo y el realismo, aunque ella siempre se consideró sobre todo una seguidora de Balzac, no de Zola, como muchos han creído ver. Luego de la guerra, y con su valedora Gorriti ya de regreso en Buenos Aires, Cabello se vinculó con el recién creado Círculo Literario (con algunos de cuyos miembros tendría después algunos encontronazos) y dio inicio a su carrera de novelista. En 1886 ganó la Medalla de Oro en el concurso internacional organizado por el Ateneo de Lima (antiguo Club Literario) con su obra *Sacrificio y recompensa*, publicada el mismo año. Al año siguiente publicó como libro (ya había sido dado a conocer como folletín) *Los amores de Hortensia*, que constituye una versión peruana de la *Madame Bovary* de Flaubert. El ritmo intenso de su producción no decayó y en 1888 se publica, primero en partes como folletín de *La Nación* y al año siguiente como libro, *Blanca Sol*, que se constituye en el primer auténtico *best seller* de nuestras letras, al ser reeditado antes de cumplir un mes de publicado. En 1889 también dio a luz la novela corta *Las consecuencias* (hecha pública un par de años antes con el título *Eleodora*); cerrando el ciclo novelístico *El conspirador. Autobiografía*

de un hombre público, el segundo éxito literario de Cabello, del que se editaron cuatro tiradas en el año 1892 (y que fuera recientemente reeditado en el 2001 por Oswaldo Voyses). Tanto *Blanca Sol* como *El conspirador* significaron la consagración literaria de su autora, pero a su vez la estigmatizaron frente a gran parte de la sociedad limeña que nunca le perdonó haberse inspirado en conocidos e identificables personajes de la ciudad.

Paralelamente a su labor novelística, Mercedes Cabello continuó escribiendo artículos que fueron apareciendo en publicaciones periódicas, mayormente extranjeras (mantuvo una extensa red de corresponsalías que falta investigar), y dando a conocer algunos ensayos importantes en los que defiende la doctrina positivista, como *La novela moderna. Estudio filológico*, premiada en 1891 con la Rosa de Oro en el certamen hispanoamericano organizado por la Academia Literaria de Buenos Aires, y publicado un año después como folleto (reeditado por Tamayo Vargas en 1948); *La religión de la humanidad* (1893), su respuesta al intelectual chileno Juan Enrique Lagarrigue; y *El conde León Tolstoy* (1894). Sin embargo, el tiempo de la escritora se iba acabando y el punto de inflexión lo da la polémica que originó en enero de 1898 cuando durante una actuación del Liceo Fanning atacó duramente la educación religiosa que se impartía en los colegios de señoritas. Rápidamente se fue corriendo el rumor de que la señora padecía de perturbaciones mentales, siendo únicamente el sema-

nario *El Libre Pensamiento*, dirigido por el conspicuo masón Christian Dam, el que asumió su defensa. Sin embargo, los rumores fueron ciertos y la salud mental de la escritora comenzó a deteriorarse ostensiblemente, al punto que luego de un accidentado viaje a Argentina, sus familiares optaron por recluirla en el Manicomio del Cercado donde luego de más de nueve años de internamiento acabará sus días en el más completo abandono.

Todas estas etapas de la vida de Mercedes Cabello de Carbonera han sido estudiadas detenidamente por Ismael Pinto, con una minuciosidad poco frecuente en nuestra crítica literaria, más aún tratándose de personajes cuyas huellas ha ido borrando el tiempo. Se trata de un esfuerzo que ha tomado décadas y que constituye el homenaje de un coterráneo a la memoria de una figura ilustre que muy pronto había caído en el olvido. Las fuentes han sido cuidadosamente cotejadas, y la falta de información suplida con una atenta lectura del material disponible. La prosa también es cuidada y el autor se ha dado el trabajo de incluir como anexos una apreciable cantidad de textos a los que se hace referencia en los cuarenta y cuatro capítulos y un epílogo que forman la obra. Y si bien todavía quedan algunos vacíos que deben ser llenados, queda la sensación que gran parte del trabajo ya ha sido realizado. A partir de ahora cualquier estudio, no sólo de la figura de Mercedes Cabello si no también del ambiente intelectual de la época, deberá tener como punto de partida el libro de Pinto.

Una nariz en el vértice de la verdad

Bellatin, Mario. *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001

Alberto Valdivia Baselli

La mentira es la base más sólida de la literatura. Es el eje mayor de la narrativa y el cimiento más profundo de la ficción. El arte de la impostura es, además, la mayor evolución de la narrati-

va y el «engaño» al lector la relación más saludable posible con el entorno de la escritura.

Mario Bellatin (México, 1960) plantea en *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, una de sus más notables creaciones narrativas, la problemática de la *mentira verdadera* (Cf. Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Lima: PEISA, 1993) en la novela (y en la literatura), además de la recepción activa del lector como elemento constitutivo de lo creado.

Ya habíamos referido, en un artículo anterior, las problemáticas de elementos constitutivos de la

escritura que Bellatin confronta en su literatura de manera sistemática (Cf. «La palabra desnuda de Bellatin» en *Hipocampo de oro 2: 73-75*), pero en aquel año (1999) no imaginábamos la envergadura reflexiva con que nos encontraríamos en la novela que ahora analizamos.

Según Umberto Eco (Cf. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996), existe un «pacto ficcional» con el lector, basado en el ya canónico *suspension of disbelief* de Coleridge, que permite la ilusión de la realidad literaria yuxtapuesta con la realidad real. El lector debe asumir que lo narrado no pertenece a «la realidad de su experiencia», pero sí tenerla como referente fundamental. ¿Qué sucede, sin embargo, cuando este pacto es quebrado, unilateralmente, por el autor? Bellatin, en esta novela, parte de premisas tácitas (inducidas por el autor, deducidas por el lector a partir de falacias *ad ignorantiam*, por falta de información) que construyen el artificio: una novela que no parte como ficción, a pesar que en su título figure la palabra.

La novela narra la historia de un escritor japonés marginado (y burlado) por varias instancias gregarias (de la familia hasta la sociedad) por una peculiaridad física: un apéndice nasal desproporcionado. La historia de este personaje que, inclusive es auto recluido en un monasterio (del cual luego fue expulsado) y sometido a los más extraños métodos paliativos de su *mal*, inicia con el sello de la ruptura al pacto referido por Eco: la sugerencia categórica *de lo real*:

Lo extraño del físico de Nagaoka Shiki, evidenciado en la presencia de una nariz descomunal, hizo que fuera considerado un personaje de ficción (11).

Bellatin induce a la falacia a partir de la tácita negación de la ficción del escritor, lo que compromete al lector en una recepción anfíbológica. La inclusión de fotografías de elementos y personajes claves en la narración de su *existencia* arman el artificio con una minuciosidad notable.

Es obvio que Bellatin no ha pretendido trabajar su novela únicamente sobre la base de la coyuntura de recepción, regodeándose exclusivamente en la ambigüedad verdad-falsedad

de su creación literaria. Existe una propuesta mayor: la yuxtaposición de realidades que edifican *la realidad*. O, inclusive, que la cuestionan.

Nagaoka Shiki es un escritor secreto, que fabula íntimamente, obsesionado, además, con dos oficios de *reproducción* de realidades: la literatura y la fotografía. A los prejuicios de la sociedad y de su entorno (que construyeron, desde el secreto y las habladerías que nacen de él, su mitología) se deben grandes pasajes de su *vida* narrados por Bellatin, siempre bajo la sombra de lo imposible de comprobar fehacientemente. La vida gris y oculta del escritor es veladura suficiente para la múltiple colección de versiones que sobre su vida se han tejido: desde su homosexualidad y su condición de asesino intelectual hasta los extraños métodos de limpieza de su *supuestamente* enorme nariz, todo es confabulado a la *verdad* que es mentira, dentro de muchas verdades *que son mentira* a partir de una realidad verdadera: la escritura (que, dentro y junto con nuestra realidad total, es también parte de una serie de espejismos).

La seguidilla de realidades superpuestas y parcialmente anuladas las unas con las otras (pero también enriquecidas en prisma, de la misma manera) se une en calidoscopio con las narraciones adjuntadas como adenda a la historia de Shiki: dos relatos sobre personajes con narices enormes. El primero, anónimo del siglo XIII (según Bellatin) y, el otro, (sí certificable) de Akutagawa Rynosuke. El segundo pareciera ser una reelaboración del primero, más enriquecido de matices y detalles. Y, la tercera variante, con mucha más elaboración, sería la narrada por Bellatin, cerrando (y abriendo una vez más a partir del lector) el juego de realidades superpuestas que tanto se reemplazan como se validan entre sí.

La fotografía y las novelas de Nagaoka Shiki, además del libro publicado por su hermana sobre él, *Nagaoka Shiki: un escritor pegado a una nariz* (amén de un autor mexicano que aventuró una teoría sobre el libro más cifrado de Shiki), alimentan de realidades la realidad ya totalmente fragmentaria y multidimensional que Bellatin nos propone. Un avance más en las jerarquías de realidades sobre planos de *verdad*

de esta novela, lo constituye el intercambio de lenguajes de realidad como superación de otra, que Shiki propone como nuevo lenguaje y que, además, Bellatin plantea como una vuelta más de tuerca a sus dimensiones creadas:

Estos tres escritores Juan Rulfo, José María Arguedas y Nagaoka Shiki estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro. (32)

La enajenación total de estas realidades en pirámide, a partir de la tesis del libro-fotografía, es la novela escrita en una lengua desconocida (posiblemente inventada por Shiki) y conocida únicamente por un ideograma. Este libro podría descifrar otra realidad a la ya contada (el secreto asesinato del sirviente que denunció al

escritor por tratos homosexuales) aunque podría también revelar otra cosa.

Bellatin asume la multiplicidad de estratos de realidad que construyen la que conocemos como la nuestra para parodiarla en esta casi infinita superposición de *verdades* falsas que nos cuentan una verdad, enorme y unitaria: el mecanismo de nuestra realidad y de la percepción humana de esos mecanismos, ambiguos y alterados por nuestra perspectiva.

La realidad existe en verdades que se falsean y que se complementan: la mentira al servicio de lo existente y como elemento básico y formador de la verdad, es la tesis final y más contundente de esta notable aventura por las dicotomías del hombre inciertamente perceptivo, creador de ficciones para descubrir su propia realidad o, quizá, para descubrir la negación de su laberinto existencial.

Artista tridimensional

Moro, César (seudónimo de Alfredo Quíspez Asín). *Prestigio del amor*. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: PUCP (Obras esenciales), 2002.

Jorge A. Trujillo Jurado

La obra de César Moro, máximo representante de la poesía superrealista en el Perú, ha sido por mucho tiempo poco conocida y menos comprendida; reservada a un pequeño cenáculo de estudiosos y críticos que, pese a sus esfuerzos por difundirla, no lograron situarla de forma definitiva en la conciencia de aquellos que aún disfrutaban la lectura. Afortunadamente, esta situación ha venido cambiando en los últimos años; así, a la labor iniciada por André Coyné (sin duda el nombre más importante en el proceso de revaloración del poeta) se han sumado Iván Ruiz Ayala, Yolanda Westphalen (ambos con estudios críticos), Julio Ortega, Américo

Ferrari (ambos con recientes colecciones de poemas) y ahora último (más no por vez primera) Ricardo Silva-Santisteban con la edición de *Prestigio del Amor*, hasta hoy la reunión más completa de la obra de Moro. Ya antes, este prolijo estudioso había publicado, dentro de la colección El Manantial Oculto, dos selecciones de poemas del mismo, y en 1980, bajo el auspicio del INC, la *Obra Poética 1*, base del libro que aquí reseñamos. Si bien es cierto que la edición de 1980 representó hasta entonces el esfuerzo más grande por rescatar la obra de nuestro autor, la presente edición la supera por amplio margen.

El libro bien puede ser dividido en tres secciones: obra poética (categoría que delimita al campo versal), obra en prosa y obra plástica. Creemos notar en este punto el mayor acierto de la edición (méritos de Silva-Santisteban): la preocupación por presentarnos a Moro no solo como poeta, sino también como artífice de otras formas literarias así como de otras artes; la figura del creador no se ciñe solamente al campo de las letras, trasciende en una búsqueda de realización plena y satisfacción hacia otras vías. El libro busca mostrarnos la totalidad y comple-

alidad de un Moro que busca la consumación del artista en los saltos que este realiza de una manifestación a otra. Sin duda es grande la ambición del libro, mayor aún su capacidad para realizarla.

La obra poética, primera sección del libro (con textos escritos originalmente en francés y sus respectivas traducciones), se inicia con colecciones póstumas que, sin embargo, corresponden a los años iniciales del desarrollo literario de Moro, abarcan desde 1930 hasta 1937, luego se pasa a sus cuatro libros claves: *La tortuga ecuestre*, *Le chateau de Grison*, *Leerte D'amour* y *Pierre des soleils*, todos ellos escritos entre 1938 y 1946; los poemas posteriores llegan hasta 1955. El criterio para este orden es el del año de producción antes que el de publicación, el editor pretende con esto mostrar la evolución de la voz poética de Moro, los cambios producidos desde la total adhesión a las posturas surrealistas (poemas iniciales) hasta la obtención de una voz y lenguaje propios y posteriores maduración de los mismos. Se logra así fijar la atención en el desarrollo del poeta. Conviene anotar la tripartición que se realiza de *La tortuga ecuestre* sobre la base de un manuscrito analizado por Iván Ruiz Ayala, aporte interesante que se suma a la bipartición planteada antes por este filólogo, y que de seguro servirá para los estudios que en adelante se realicen sobre este libro.

En la sección que corresponde a la prosa se encuentran incluidas la «prosa varia» (artículos, crónicas y reseñas en su mayor parte inéditas), que muestra la agudeza crítica de Moro tanto en el plano literario como en el de las artes plásticas, un ejemplo más de la complejidad artística de este autor. Este es un aspecto que la presente edición busca y logra subrayar; así, las cartas a Antonio, que sitúan a Moro como cultor de un género hoy olvidado: el epistolar, sumándose de esta manera a una tradición que cuenta con nombres como el de Goethe o Rilke, y que se beneficia con la publicación de una nueva carta facilitada por André Coyné; dos encuestas traducidas del francés y cuyos origi-

nales aquí se presentan. Asimismo, se encuentra en esta sección el texto «L'ombre de Padisier», también proporcionado por Coyné y que da muestra de la importancia que el surrealismo tuvo para Moro, incluso en su narrativa.

La tercera sección comprende parte de la obra plástica de nuestro autor, procedente de diversas colecciones incluyendo la de Silva-Santisteban. El repaso, aunque breve, sirve para forjarnos una idea del concepto que tenía Moro del arte y del artista, así como para notar la evolución que realiza en el surrealismo mediante la experimentación con distintas técnicas; la selección es acertada y nuevamente nos deja la sensación de un César Moro en constante búsqueda. Podemos sumar aquí la iconografía que, junto a fotografías de diversas etapas de su vida, nos muestra los originales de algunas de sus publicaciones, panfletos y portadas.

Mención aparte merece la presencia de la obra de teatro *Ceil de perdrix*, pieza que dadas las particularidades que posee aguarda un estudio profundo y una lectura adecuada.

No todo es perfecto en el libro, y nos referimos al prólogo: *Prestigio del Amor* representa, como ya dijimos antes, la reunión más completa de la obra de Moro, fruto de un trabajo arduo de búsqueda, traducción y selección; tal tarea merecía la elaboración de un prólogo propio y no la repetición del utilizado para la edición de *Obra Poética*, en 1980. Con este comentario no se busca desmerecer la calidad del escrito, pero a la luz de nuevos estudios de Moro el prólogo de esta edición debió haberse nutrido de estos aportes y no conformarse con lo ya dicho, usado y repetido. No es un problema grave, pero resta calidad y mérito al trabajo de Ricardo Silva-Santisteban, sin que por ello deje de ser extraordinario, un libro que nos revela a Moro no solo «ardiendo en la inacabable noche del universo»; sino también, aquí y ahora, en el temblor de nuestras manos.

La crucifixión de Lucía
Enrique Planas. Puesta en escena
Lima: Alfaguara, 2002.

Patricia Colchado Mejía

El movimiento es la causa de toda vida

Leonardo da Vinci

La danza es un viaje hacia la destrucción de lo estático: la belleza de las formas está en constante movimiento. Las emociones fluyen caótica y armoniosamente en el interior de nuestros cuerpos, y son esas emociones las que nos arrancan la carne para expresar nuestro placer o nuestro dolor en una doble dimensión (tiempo-espacio). Sólo nos queda el silencio, el inevitable silencio de la más perversa y sagrada de las artes: la danza.

La reciente publicación de *Puesta en escena* marca un claro paso adelante en la trayectoria de Enrique Planas (Lima, 1970). Ya en sus libros: *Orquídeas para el paraíso* (1996) y *Alrededor de Alicia* (1999), Premio de Novela del Banco Central de Reserva del Perú, percibimos lo que sería el enfoque central de sus novelas: el universo femenino.

La novela está construida sobre la base del monólogo interior; es decir, gracias a este discurso inarticulado o silenciado podemos conocer los pensamientos y sentimientos del personaje. La historia se despliega a través de una gran analepsis; un abanico de recuerdos es evocado por la narradora-protagonista para retornar, otra vez, a la línea de tiempo cronológico inicial. Lucía, la protagonista de esta historia, es una bailarina de danza moderna que padece de bulimia (vive en constante preocupación obsesiva por su peso corporal). Su cuerpo sometido y sacrificado más que a la danza, a los caprichos del coreógrafo –el elemento masculino carece de nombre propio, lo que implicaría la despersonalización de este personaje–, se torna invisible a medida que se aproxima el estreno de la obra: «Conforme avanzaban los ensayos, me iba acostumbrando a mi nueva musculatura. A ese tránsito de líquido aje que invadía mi propia masa» (76).

La relación tormentosa que mantiene con su coreógrafo la empuja a sus abismos interiores. Lucía sufre, pero ella misma se niega a huir de esa situación: la autodestrucción es la morada en la que habita a oscuras una Lucía ya (des)carnada. Su cuerpo hace tiempo dejó de pertenecerle. Va desapareciendo, por fin empieza a ser etérea, y es el coreógrafo el que dirige ese proceso de transformación: «Mi piel empezaba a adquirir una nueva textura, más gris, menos tersa, más irregular, menos humana» (p. 84). A parte del coreógrafo, el otro personaje que ejerce influencia en la vida de Lucía y que –además– contribuye a este proceso es Laurita (participa también del montaje). En medio de caricias, besos y gestos de amistad se esconde cierta competencia –que más adelante se presentará cruel como el resplandeciente filo de un cuchillo– entre ambas bailarinas: «Me gustaba sentir las caricias de Laurita entre mis piernas... Pero esa vez las caricias en mis senos, sus besos en el cuello, sus deliciosas formas de humedecerme tenían otro sentido» (67).

A través de la danza podemos expresar todas nuestras experiencias emocionales. Cada movimiento tiene un significado que conlleva otro más profundo. Los movimientos fluyen conforme sentimos la necesidad de comunicar algo, de dialogar. En el caso de Lucía, su cuerpo herido, quebrado, destrozado ha perdido esa capacidad de expresión: «Antes podía comunicar bailando. Ahora, con la rodilla partida en dos, soy una lengua muerta» (120). De esta manera, surge una contraposición, el coreógrafo lograba expresar al máximo sus ideas a medida que tomaba forma la estructura de la coreografía. Sin embargo, así como el escritor se enfrenta a diario con la palabra en el proceso de creación –pues tiene que moldearla, darle forma–, el coreógrafo debe trabajar bastante para lograr que el cuerpo del bailarín o de la bailarina se amolde a sus exigencias. Por eso, somos testigos de cómo el cuerpo de Lucía sufre una serie de modificaciones, de cambios, se convierte en un instrumento que va permitiendo al coreógrafo llevar a cabo su ansiado y patético *Baile Acme*.

Planas logra introducir con eficacia –en medio de ese juego de realidades en el que vive Lucía– conocidos dibujos animados que

compartirán y competirán (incluso se siente desplazada por estos) con ella por el mismo espacio. De este modo, tanto Lucía como los dibujos de TV participarán de las fantasías sexuales del coreógrafo. Cabe destacar la excelente escena cargada de erotismo: «Y como una broma, un afiche de Bugs Bunny travestido de bailarina, con tutú y orejas amarradas como un buñuelo detrás de la cabeza. Luego me revelarías que un par de veces te habías masturbado con esa imagen,...» (65). Sin embargo, el travestismo no sólo salta en escena en el mundo virtual. Conforme transcurren las páginas de este libro, somos testigos de la nueva imagen de Laurita o, mejor dicho, de la imagen que ha decidido apoderarse con mucha astucia y sin compasión alguna para disfrutar también del placer sexual. Laurita se ha transformado en lo que era Lucía antes de su considerable pérdida de peso. Frente al espejo, Lucía se contempla horrorizada. Ahora, con la cabeza rapada se refugia en la oscuridad, en las tinieblas. En tanto, Laurita se presenta como una luz desafiante ante la mirada lánguida de su compañera: polaridades opuestas que se alternan dentro de una misma realidad.

En el principio era el carnaval

Luis Freire Sarria. *El cronista que volvió del fuego*. Lima: Municipalidad de Barranco – División de Cultura y Turismo, 2002.

Víctor Quiroz

La risa es una forma de revolución. Va más allá de sus habituales apareamientos con la burla, la sátira o el sarcasmo porque existe un nivel superior en el que manifiesta todo su poder subversivo: la carnavalesación, la inversión de jerarquías tradicionales en la que desaparecen las viejas fronteras reelaborándose de manera inestable.

Con *El cronista que volvió del fuego*, ganadora de la Primera Biental de Novela Corta «Premio Municipalidad de Barranco», Luis Freire

¿Y quién consuela a Lucía? Ni Laurita, ni Pilatos, su gato, la acompañan en su *vía crucis*. A diferencia de Lucía, ambos viven su vida en absoluta independencia. Mientras ella necesita siempre de la compañía de alguien, ellos necesitan sentirse libres, sin ataduras. Lucía se desespera, se desgarrá, se desangra: teme estar sola. A pesar que ella se desvive por Pilatos no se siente retribuida por él. Techero infiel, vive sus aventuras nocturnas ajeno a los constantes episodios depresivos de su claustrofóbica ama: «Es más, creo que las gatas que lo esperan en el techo ejercen más influencia sobre él que yo. Al final, no poseo ni siquiera garras para retenerlo cerca de mí» (90).

A pesar de las reflexiones que hace la narradora-protagonista sobre la danza, el ambiente dancístico casi no se siente. Sin embargo, no quita mérito a la novela. Nos quedamos con los conflictos, los miedos y desequilibrios de Lucía. Su personalidad sombría y su aspecto ambiguo seducen. Planas –una vez más– logra un acertado trabajo y conocimiento de la psicología del personaje femenino. Demostrando así, su calidad de escritor que lo ubica en un lugar privilegiado de la joven narrativa peruana.

Sarria (Lima, 1945) reafirma su apuesta por la revaloración y renovación de la añeja tradición satírica de nuestras letras ya presente en sus anteriores publicaciones: *Humor* (1988) y *El libro de los ingenios* (1997). Así sucede también con «Se comienza por la mantequilla», Premio «El cuento de las 2000 palabras» de la revista *Caretas*, cuento que dialoga simbólicamente con la novela que reseñamos ya que anuncia la evolución estilística del autor: al desafiante humor ahora se suman lo fantástico y los elementos carnalescos propios de la cultura popular.

La novela está estructurada a la manera de una «caja china» o «muñeca rusa». Un innominado personaje (se sabe que trabaja en un periódico), narrador de la novela, va a consultar a Don Celso Moreno «curandero y vidente piurano deudor del poderoso jugo de San Pedro» sobre su incierto futuro laboral, pero en medio de la sesión el alma de Don Nuño de Gamboa y Alvarenga,

hidalgo sevillano, invade el cuerpo del curandero y empieza a hablar a través de él por unos instantes.

No obstante, don Celso se remonta mentalmente hasta el siglo XVI y descubre al español escribiendo su *Antigua Crónica de Yngas e Prodigios Vistos* la cual empieza a leer en voz alta mientras su cliente va tomando nota de cada palabra.

Tras ser arrojado de la península ibérica, a causa de una inundación, Gamboa cruza milagrosamente el Atlántico a bordo de un ataúd de roble y descubre en 1508 el Incanato al chocar con la balsa del Inca Huayna Cápac quien decide nombrarlo su heraldo personal, condición propicia para que el hidalgo asista a fabulosos y delirantes eventos durante los últimos años del imperio y el proceso de conquista.

Luego somos testigos de sus fallidos intentos por legitimarse como el descubridor del «Océano Sosegado» ante la corona española. Finalmente, casado con una antigua novia, regresará al Perú en plena guerra civil entre almagristas y pizarristas para escribir su crónica y morir en medio de la confusión. Por su parte, el narrador-personaje y don Celso rescatan el cadáver de Don Nuño de su innoble sepultura en el cerro San Cristóbal, prometiendo la futura publicación de la crónica.

La novela cuenta con un prólogo en el que ya se observa la estrategia retórica que regirá en toda la novela: la parodia. Es obvia la alusión a ese doble mecanismo de validación-encubrimiento con el que el texto pretende sobrepasar el límite del pacto narrativo al plantear la «veracidad» de la crónica, la cual queda descartada por el inverosímil rescate de la misma. Pese a ello, el texto no cesa en su afán de considerarse como un «destape histórico», para lo cual se mencionan datos históricos conocidos que «co-

inciden» con la crónica ora para certificarlos ora para corregirlos y aumentarlos.

Aquí se revela otro de los dispositivos del carnaval: el empleo de la máscara, no solo para engañar sino también para desafiar al (serio) lector conocedor del discurso histórico oficial.

La carnavalización es uno de los principales procesos por el cual la cultura popular impacta y transforma el espacio hegemónico. El contacto entre el narrador-personaje, representante de la ciudad letrada, y el curandero produce otra versión sobre una época clave en la historia peruana: el origen de la hibridación, y es que la parodia carnavalesca centra su ataque en el origen para, a partir de allí, «voltear el mundo», para hacerlo renacer, lo que en la cultura andina se conoce como pachacuti.

Así se resemantizan los distintos bienes simbólicos propios de las culturas que confluyen en la «plaza del carnaval», el Tahuantinsuyo, mediante la relativización de las diferencias («Ataucusi Cristo»); la inversión de jerarquías (oralidad-escritura) y el uso de la lengua popular (desde términos del «arte curanderil» hasta constantes alusiones escatológicas) revestidas de una parodia que se burla de propios y extraños, de allí que se diferencie de (y renueve) la sátira contemporánea.

De esta manera las fronteras entre la historia (que asumimos como) real (serio-hegemónica) y una historia ficcional (cómica-marginal) se diluyen originando un disparatado «mundo (representado) al revés».

El impecable manejo de los códigos mencionados ha hecho posible que el autor pueda construir una obra donde la risa libera todo su poder crítico sobre los principales problemas de nuestra acrítica sociedad (pos)colonial. Es, en definitiva, una novela que hay que tomar en serio.

Caníbales Culturales

Víctor Vich. *El canibal es el Otro*.

Violencia y cultura en el Perú contemporáneo.

Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

Javier Morales Mena

Víctor Vich, en su primer libro *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), realizó dos operaciones interesantes: primero, añadió la oralidad al canon de la investigación literaria peruana; y, segundo, creó un lugar intersticial desde donde formuló sus reflexiones: crítico de la modernidad y de las ilusiones de la posmodernidad, incorpora aportes del postestructuralismo pero también subraya el carácter histórico de los eventos con el fin de resistirse a aceptar la «muerte del hombre» o la imposibilidad de una voz subalterna. Ha pasado un año y ahora Vich nos entrega su texto *El canibal es el Otro*, en el que vemos la consolidación de su lugar intersticial de enunciación; espacio desde donde plantea a los intelectuales asumir el compromiso y la responsabilidad de criticar las atrocidades de las ideologías hegemónicas.

El libro se compone de tres capítulos. En el primer capítulo, «Aproximaciones a la poética senderista», se analiza el poemario clandestino *Tiempos de Guerra* en base al problema de la identidad del sujeto senderista. Según Vich cuatro rasgos configuran la identidad en el poemario. El primero «La visión teleológica de la historia», da a entender que el sujeto senderista debe entregarse a transformar el mundo debido a una suerte de mandato universal establecido por la palabra escrita. De este modo, dentro del discurso senderista y al igual que en tiempos coloniales la escritura continúa siendo imperativo social que regula la conducta de los sujetos. El segundo rasgo «La disolución del sujeto dentro de los objetivos del partido», explicita que el movimiento senderista crea una relación jerárquica y violenta entre sus miembros; lo cual implica constituirse como una organización anclada en prácticas coloniales de «tutelaje» o de «la cultura de la hacienda» en tanto que su estructura y su discurso se encuentran des-

tinados a dirigir a los sujetos con el objetivo de impedir todo tipo de individuación en ellos mismos. «El culto a la muerte» es el tercer rasgo, donde se explica que según Sendero Luminoso, la muerte es el arma más adecuada para la revolución, es decir, la guerra está por encima de la política y de cualquier otro tipo de práctica dialógica. «El discurso pedagógico», es el cuarto rasgo que plantea ver a toda la ideología senderista como una «práctica educativa» que desea tener un impacto y un alcance efectivo en el sujeto. Estos cuatro rasgos tratan de explicar que la identidad del sujeto senderista se disuelve dentro de una organización y un discurso que termina negándolo como sujeto: toda persona que se encuentre en otra posición ideológica merece morir sin ninguna consideración.

El segundo capítulo, «Disparos y torturas: el discurso de la subalternidad», centra su atención en dos testimonios. El primero es de Nicario, antiguo militante senderista que relata la destrucción de Allpachaka, fundo experimental dedicado a la producción agrícola y ganadera en Ayacucho. Lo que allí hacen los senderistas es disparar indiscriminadamente al ganado, acto repudiado por las campesinas que lloran por sus animales. Llanto que, según Vich, nos pone frente a una oposición de racionalidades: por una lado, el fundamentalismo senderista que ve al ganado como «el goce del Otro» un objeto o una cosa cualquiera; y, de otro lado, la racionalidad andina que ve el ganado no sólo como algo simbólico sino también como un ser viviente. De este modo se marcan las diferencias entre dos modos de ver y comprender el mundo. El segundo testimonio es de Juan, un niño pomabambino sobreviviente de la violencia senderista y la violencia militar. Él cuenta que los militares torturaban por igual a campesinos y senderistas ya que según ellos todos eran culpables: «a mí me estaban quemando con un fierro en la espalda y el otro me ahorcaba para preguntar dónde estaban los armamentos». Lo que se observa son dos cosas: de un lado, el testimonio de Juan representa el ejercicio de la violencia como un acto que proviene directamente del Estado; y por otro lado, hace ver que el castigo político en el Perú supuestamente «moderno», sigue conceptuando al cuerpo como el espacio de erradicación del mal, demostrando

así un sesgo premoderno en la administración de justicia y poder.

En el tercer capítulo se analiza la novela *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa y específicamente se reflexiona sobre la figuración del Otro indígena. Es decir, cómo representa el colonizador la imagen del colonizado y si en verdad logra representarla. Vich nota que la novela funciona como un texto que contradice el pensamiento indigenista, en la medida que contrapone a las idealizadas imágenes indigenistas, una concepción infernal y violenta de la cultura andina; por tanto, el Otro indígena figura como un sujeto bárbaro, degradado y proclive a la violencia. Esto no es gratuito, según Vich, pues de ahí se desprende la tesis que plantea la novela: la violencia de Sendero Luminoso no debe entenderse como un producto básicamente moderno sino como la reactualización de viejos instintos asociados al mundo primitivo y natural de la sierra peruana. De este modo, se justifica la violencia estatal contra los campesinos y contra toda racionalidad distinta a la que produce la civilización de la urbe, en otras palabras, el Otro es bárbaro, salvaje y caníbal. Así, la canibalización del otro obedece también a una matriz senderista, en tanto en cuanto plantea reiniciar la violencia sobre el otro para ejercer una «dominación total».

Estos tres capítulos reseñados tratan de explicar cómo el dogmatismo ideológico, el habla monológica, la manía jerarquizante y la discriminación son matrices cognoscitivas que atraviesan tanto las prácticas cuerdas y brutales de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas;

como también las reflexiones de los intelectuales letrados.

Si bien es cierto que el libro se apoya en un marco interpretativo interdisciplinario que trata de articular las reflexiones psicoanalíticas con la crítica de la cultura, según mi opinión tiene un problema fundamental: toma categorías (sujeto, escritura, identidad, otro, representación) como si estuvieran ya asentadas, es decir, se pasa por alto los problemas que entrañan las mismas. Por ejemplo, «Otro» en el primer y segundo capítulo es principalmente sinónimo de enemigo capitalista e ideológico; mientras que en el tercer capítulo significa más bien, caníbal, bárbaro y salvaje. Estos usos hacen de la categoría una suerte de recipiente vacío, que se va llenando de significado según los lugares de percepción o enunciación; aspecto que se hubo de haber explicado. Por lo mismo, en el primer capítulo, no se dice qué se entiende por escritura; hay que asumir, pese a los aportes del postestructuralismo, pese a las referencias a Lacan, una concepción fonológica de la misma. De modo similar, en el segundo capítulo, se distingue epidérmicamente la racionalidad senderista y campesina; y en el tercer capítulo, no se explica con rigor por qué se decide leer la novela de Vargas Llosa como un documento que expresa la ideología de un tipo de intelectuales petrificadamente conservadores.

Vuelta a la otra margen, desde un lugar intersticial, Víctor Vich parece decirnos que dejemos las especulaciones metafísicas y etéreas, para establecer nuestra reflexión y nuestra residencia en la tierra.

Diversidad y conflicto

James Higgins (Editor). *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.

Penélope Vilallonga Natteri

El encuentro de Cajamarca entre Atahualpa y el padre Valverde marca el inicio de la *hetero-*

geneidad en el Perú con el primer conflicto entre la voz y la letra. En *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Antonio Cornejo Polar desarrolla el concepto de heterogeneidad para designar la diversidad que caracteriza al Perú a partir de ese momento, concepto que se convirtió en una de las herramientas de análisis más eficaces para el estudio de la literatura peruana. El autor reclamaba una

crítica diferente para una realidad peculiar como la nuestra: las tesis inmanentistas y la abstracción como metodología de los estudios literarios, en boga en el resto del mundo, dejaban de lado a las riquísimas categorías supraestéticas de la literatura nacional, como son el hombre, la sociedad y la historia. El análisis inductivo, empírico, subordinado al texto, que proponía Cornejo Polar, revelaría las estructuras heterogéneas, tensiones y conflictos de la sociedad, pues sin un estudio del proceso social no sería posible comprender la literatura. Todo ello sin descuidar el rigor científico y metodológico que la crítica literaria exige.

El libro *Heterogeneidad y Literatura en el Perú* reúne una serie de ponencias que se presentaron en Lima en el 2001 y que continuaron en Liverpool en el 2002. Los autores son seis peruanistas extranjeros y seis críticos peruanos que utilizan el concepto de heterogeneidad como un método de análisis en diversos ámbitos culturales y manifestaciones artísticas (como pintura y escultura), en concordancia con los deseos del homenajeado, pues dicha categoría fue pensada para abarcar no sólo a la literatura, sino al arte y a la cultura en general.

Santiago López Maguiña inicia la discusión con un resumen comentado de las ideas de Cornejo Polar acerca de la heterogeneidad en *Escribir en el Aire*, lo que permite identificar las argumentaciones en las que se basan los artículos. La oposición entre oralidad y escritura es el primer trauma, en orden e importancia, de la nueva sociedad que se forma con la invasión española, una sociedad gobernada ahora desde la *ciudad letrada*. Frente a esta heterogeneidad se ensayan, a través del tiempo, discursos homogeneizadores que resultaron más o menos exitosos.

Raúl Bueno estudia la vigencia de las metáforas de la crítica literaria latinoamericana. El contexto actual es el de la globalización –que no es el fin apocalíptico de las culturas locales–, la Internet que permite la constante actualización y circulación de la información, el uso casi obligatorio del inglés y el recurso de la fotocopia de libros para sobrevivir académicamente en las universidades nacionales periféricas. Bueno demuestra que los intelectuales latinoamericanos siguen pensando creativamente, y que,

a pesar de las dificultades, se puede ser optimista. Por otro lado, la ponencia de Millones se centra en el culto a los santos en el Perú y en la tradición oral que acompaña a la veneración de sus imágenes. La religión es un campo en el que se ha realizado diversas fusiones y reinterpretaciones en las que lo andino sobrevive en las figuras de los santos porque estas se adecuan de una manera feliz a su idiosincrasia.

Los artículos que se refieren a las artes plásticas peruanas están a cargo de David Sobrevilla y Luis Rebaza Soraluz. El primero muestra la heterogeneidad de la pintura peruana que tiene de precolombina, occidental, asiática, africana y selvática. Sus ejemplos provienen de las obras de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez, cada cual según su propio estilo. Se asocia el concepto de heterogeneidad al de transculturación propuesto por Ángel Rama, y se sitúa al Perú dentro de lo que Darcy Ribeyro llama *pueblos testimonio*: altas culturas que sobrevivieron al impacto de la civilización europea. La transculturación y la capacidad de testimonio (lo que indica supervivencia) son las bases que permiten la coexistencia de diversos códigos en la plástica nacional. Luis Rebaza se refiere al acercamiento de Eielson a los temas culturales prehispánicos que asocia con los occidentales, en lo literario (sus poemas) y en lo plástico (*performances* e instalaciones). Vale destacar la inclusión de láminas con reproducciones de las obras de los artistas estudiados en las ponencias.

Rosaleen Howard utiliza el concepto de heterogeneidad en forma inversa a la de Cornejo Polar. Mientras que él busca una nostalgia de la oralidad en la escritura, ella encuentra una nostalgia de la escritura en la oralidad, y es que en estos días nadie escapa a lo pragmático: el analfabetismo se asocia a la ignorancia, el prestigio y la utilidad de la letra llevan al deseo de saber leer y escribir.

Para James Higgins la heterogeneidad se asocia con el racismo por la imposibilidad de la convivencia. En la literatura el racismo ha sido celebrado o rechazado, podemos encontrar una gran cantidad de ejemplos en la literatura peruana que se sitúan en una u otra perspectiva a través del tiempo y la sociedad. Para el autor, el

Perú está en vías de convertirse en una nación arco iris según la evidencia de los textos literarios de los últimos años, en los que se llega a aceptar a la diversidad como algo positivo

La ponencia de Carlos García-Bedoya se inscribe en el periodo colonial. Garcilaso sería el resultado de un mestizaje bien logrado, una combinación de lo mejor de lo andino y lo español, el generador de un discurso homogeneizador exitoso. Por ello, las elites andinas encuentran en Garcilaso su mejor lucha contra el orden colonial y sus métodos.

Jorge Cornejo Polar encuentra en el indigenismo vanguardista una transculturación, siguiendo las ideas de Fernando Ortiz. La heterogeneidad en esta corriente radica en la expresión de contenidos indigenistas en formas vanguardistas, no obstante la aparente incompatibilidad del indigenismo y la vanguardia. Existe también una pluralidad en los procesos del sistema literario del indigenismo (un tema indígena escrito en castellano por hispanohablantes). El *Boletín Titikaka* (1926-1930) de Puno es el vocero de este indigenismo poético (lo que resulta en sí mismo una novedad, ya que las obras anteriores pertenecían a la narrativa) que da cuenta de una fusión cultural latinoamericana y de una renovación literaria. La ponencia termina con un interesante análisis del poemario *Ande* (1916) de Alejandro Peralta que revela, como ejemplo concreto, la heterogeneidad de este indigenismo, la conflictiva fusión entre lo europeo y lo autóctono.

William Rowe ofrece una perspectiva distinta de la dicotomía oralidad y escritura. La letra es heterogénea, no es solo un código occidental. El *zumbayllu* en *Los ríos profundos* de Arguedas lo demuestra, pues este es como un libro, el juego con él es una alternativa al aprendizaje del idioma y un redescubrimiento de la palabra que nada tiene que ver con la escritura alfabética. Así la escritura no suprime la cultura oral, pues Rowe trabaja con una definición amplia de la escritura, que incluye prácticas signicas como el chamanismo, el tejido, el cine y la información digital. La propuesta de Rowe es que nos alejemos del positivista occidental que todos llevamos dentro. Astvaldsson tiene una propuesta parecida. Su

trabajo halla significaciones de la cultura andina mediante su representación del paisaje. Así, los lugares y objetos simbólicos que encuentra Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos*, le hablan de la realidad sociopolítica y cultural del Perú. Las piedras de los muros incaicos están cargadas de significado, significado que depende tanto de la lectura que se hace como de lo que el texto realmente «dice». Al igual que Rowe, Astvaldsson no ve significado sólo en los textos de escritura alfabética: el *zumbayllu* sería también un texto.

La última ponencia es un estudio de David Wood acerca de la literatura y la cultura popular en el Perú, dentro de un marco heterogéneo como el de la sociedad peruana. Busca las influencias de la cultura popular en tres autores: Alfredo Bryce, José Watanabe y Giovanna Pollarolo. Las tendencias en sus obras son las mismas, por más que pertenezcan a distintos géneros y orígenes. La literatura peruana de las últimas décadas reivindicaría, para Wood, al mundo indígena y a muchos mundos subalternos que cada vez poseen mayor presencia.

En el libro vemos un trabajo multidisciplinario bien logrado. Las ponencias acerca de las artes plásticas demuestran que la idea de heterogeneidad puede ser trasladada con éxito a campos disciplinarios no literarios. Jorge Cornejo Polar utiliza la heterogeneidad dentro de la tradición literaria junto a categorías como indigenismo y vanguardia, y funciona. Rowe y Astvaldsson utilizan las ideas de Cornejo Polar de un modo imaginativo, con la ampliación del concepto de escritura, que es quizá el aporte más importante del libro.

Cornejo Polar, por su falta de prejuicios, ha vuelto más democrático el espacio de la letra. El concepto de heterogeneidad sirve para reconocer la diversidad nacional, pero como toda herramienta (especialmente una herramienta empírica como esta) cumplirá su ciclo al cambiar la sociedad, o cuando cambien sus métodos de análisis.

Para la mayoría de los ponentes, José María Arguedas se presenta como el paradigma de la heterogeneidad en el Perú, pero sus circunstancias personales son prácticamente únicas. ¿Existe hoy un sujeto felizmente transcultural

o armónicamente mestizo? No me atrevo a dar respuesta alguna. *Heterogeneidad y Literatura en el Perú* se presenta como una novedad en el

Perfil de frente

Juan Luis Velázquez. *El Perfil de Frente y otros poemarios*. Lima: Ajos & Zafiros Ediciones, 2003.

Elio Vélez Marquina

No cabe duda que junto con *Trilce* de Vallejo (1922) y *5 metros de poemas* de Oquendo de Amat (1927, aunque redactado entre 1923 y 1925), *El Perfil de Frente* (1924) de Juan Luis Velázquez resulta ser una de las mejores muestras del vanguardismo literario peruano. Se trata de un primer libro editado (hay que recordar la publicación parisina de *Afirmación del hombre* en 1930) que apuesta no solo por las formas retóricas y estéticas (por no decir versológicas) que el vanguardismo europeo propuso, sino que también plantea una continuidad entre dicha postura creativa y la tradición poética española.

Quizá convenga recordar la obra de un autor como Guillaume Apollinaire para comprender mejor la relación que poetas como César Vallejo y sobre todo Juan Luis Velázquez sostuvieron entre la renovación más radical del lenguaje (en su aspecto formal y metafórico) y el respeto por algunos tópicos que configuran lo que podría llamarse una «ideología personal de autor». Así, Apollinaire concibió el trato con el lenguaje poético: sus primeros libros son una clara muestra: *L'enchanteur pourrissant* (1908) y *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911). El primero de ellos explora y reinventa, mediante el verso prosaico (muy próximo al tan mentado «versículo whitmaniano»), el ciclo artúrico con especial énfasis en los mitos sobre el mago Merlín. El segundo propone una deliciosa versión última de los bestiarios medievales, asimilada por medio de la tradición de la literatura emblemática. Ciertamente, como señala Roger Shattuck, Apollinaire fue un precursor de la van-

campo nacional de los estudios literarios y como un homenaje merecido a uno de los más importantes críticos peruanos.

guardia más recalcitrante en Francia; sin embargo, a pesar de toda su creatividad de ruptura Apollinaire supo rescatar la tradición. La violencia que Apollinaire ejerció sobre el verso francés tuvo un sólido y reconocible substrato de erudición. En autores como Vallejo y Velázquez se aprecia una postura similar: en *Los heraldos negros* (1918) la presencia del modernismo de deja sentir en más de un soneto, pero en *Trilce* y *El Perfil de Frente* ya los vestigios del modernismo americano se dejan sentir en la alusión a algunos tópicos como el de la nostalgia por el terruño (tema muy desarrollado por Abraham Valdelomar) y la construcción platónica de la amada.

El poema que abre el libro, trae a colación un nivel metafórico basado en figuras náuticas: «A MI Alma *pirata* no le firman / los despachos en los puertos.» (v. 1-2), «MI Cuerpo *naufraga* en profundidad / de sombras . . . » (15-16). Más tarde, en un poema fechado en setiembre de 1923 se lee lo siguiente:

PENSÉ en un horizonte
para *anclar* mi Alma
aquella noche sin salida
que no era noche era agua
el cielo y el mar y era
hospitalidad nueva y blanca.

Y no pude al fin. Hacia dónde
anclaba mi Alma?

Antes que pensar en una alabanza de índole futurista dedicada al progreso de la tecnología náutica del momento, debería pensarse en un viejo tópico inaugurado por Lucius Anneo Seneca en su tratado *De la vida retirada*. Ahí Séneca compara el derrotero de la vida del hombre con el de una nao. Poetas como Jorge Manrique, Fray Luis de León y Luis de Góngora, siglos más tarde seguirían su ejemplo. Ciertamente los orígenes hispánicos de dicha figura poética, en el caso de Velázquez, parecen más

exactos si tenemos en cuenta su afición por Manrique y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo. En Velázquez dicha comparación sigue teniendo el mismo peso que en el caso de los poetas mencionados; se trata de una pregunta por la razón de la vida, por la razón de «navegar», es decir, de «vivir» en momentos de crisis aparentemente insoluble.

El tema del «alma» es sin lugar a dudas central en la poesía de Velázquez. «Alma» es solo parte de una sinécdoque *pars pro toto* en la que la subjetividad de los seres humanos equivale a un sentido interior y profundo. Se puede advertir que a lo largo del poemario recorre una crisis religiosa intensa. Un poema fechado en mayo de 1924 no solo muestra interesantes similitudes con la configuración vallejiana de la «madre» en *Trilce*, sino que muestra cómo es que el poeta integra a su exploración por la figura materna la interrogante por la superrealidad característica de la cosmovisión cristiana.

La religiosidad que explora Velázquez manifiesta interesantes paralelos, una vez más, con la poética vallejiana. Hay poemas que tratan sobre la crucifixión, sobre el símbolo de la cruz y la invocación a Dios, y otros como el fechado en abril de 1924 que atestiguan una búsqueda por la originalidad y que al mismo tiempo señalan una crisis del proceso cognoscitivo (es el caso del poema fechado en abril de 1924, que comienza con los versos: «YO iba en mi propio camino / con mi propia eucaristía...» (70.) Así, puede señalarse que Juan Luis Velázquez y César Vallejo comparten un interés por la vasta categoría de lo «humano» que pensadores como Ortega y Gasset habían puesto en tela de juicio señalando su fin: leer a estos libros como una respuesta a los planteamientos expuestos en *La deshumanización del arte*, sería una tarea interesante desde la perspectiva comparatista.

La figura de Velázquez encarna la del típico vanguardista preocupado en la plasticidad de la palabra y en la de los colores y las texturas. Al igual que César Moro, Velázquez supo explorar

la realidad desde el lenguaje poético y la pintura. Es cierto que se afirma que la vanguardia peruana es esencialmente literaria, pero los casos citados son un claro contraejemplo. El presente volumen recoge una que otra muestra de la obra pictórica de Velázquez: así el óleo reproducido en la portada del libro y la foto de un autorretrato.

El Perfil de Frente es un libro original que marca un paso decisivo en el tránsito que la vanguardia peruana de inicios de siglo experimentó con respecto de las técnicas modernistas latinoamericanas. El cambio entre sendos períodos de nuestra historia literaria no es tan brusco como se piensa. La asimilación de las nuevas retóricas y técnicas versales es un proceso paralelo que va de la mano con una serie de *topoi* literarios arraigados en la nueva ideología americana. De esta manera el indigenismo se nutre de este proceso y viceversa. Por otra parte su libro *Afirmación del hombre* no solo guarda interesantes concordancias temáticas con *Altazor* de Huidobro, sino que además lo antecede en un año en la fecha de publicación. Se aborda el problema de la existencia del hombre en una época que ha puesto en jaque a los nacionalismos y sobre todo a la esfera secular de la iglesia. Además, un texto inédito como *Hombres, mujeres y niños del mundo ¡uníos!* fue escrito durante el mismo año (1937) en el que Pablo Neruda y Nancy Cunard publicaron en París el famoso conjunto antológico titulado *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*. Luego de dos años Vallejo publicaría *España, aparta de mi este cáliz*.

No cabe duda de que con la presente reedición de estas obras de Juan Luis Velázquez la comunidad académica queda interpelada a contextualizar sus aportes y yerros con la más firme voluntad hermenéutica e histórica, del mismo modo que el público en general, definitivamente el más querido por los autores, podrá apreciar la poesía y la vida del poeta que su hijo Manuel Velázquez ha expuesto en los preliminares del volumen.

Entre el manual y la reflexión teórica

Eduardo Hopkins. *Convicciones metafóricas. Teoría de la literatura*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2002.

Fernando Iriarte Montañez

En primera instancia, *Convicciones metafóricas. Teoría de la literatura* aparece como una mera enumeración de corrientes literarias que circulan en el ambiente académico desde hace unas décadas. En vista de que se nos advierte del carácter expositivo del libro, perdemos enseguida las expectativas de encontrarnos con un producto crítico, lúcido y renovador, no meramente descriptivo, que se inserte en el diálogo inteligente de la reflexión teórica actual sobre la literatura. Sin embargo, el epígrafe del libro que comentamos da constancia de lo que será, en suma, lo más original del escrito, y que lo aleja de un mero manual: la propuesta de una difuminación contemporánea –esto es, en los últimos cuarenta años– del concepto de texto en un conjunto variado de metáforas.

Parte esta idea de una concepción epistemológica más amplia, aquella que, en una postura claramente posmoderna, distanciada de la monolítica Razón, no concibe los conceptos como entes con una existencia ligada de forma necesaria a la realidad, sino como propuestas de acercamiento a ésta, como formas de interpretarla. No en vano es Nietzsche, ícono del pos-racionalismo, es citado con una de sus afirmaciones más revolucionarias: «¿Qué es la verdad? Un ejército movable de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en suma, un conjunto de relaciones humanas [...]».

A partir de esta piedra de toque, el investigador repasará el panorama de los estudios literarios comprendidos desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Esta relación resulta más que pertinente debido a que el concepto del que se parte guarda estrecha relación con la materia tratada pues ambos se insertan en el mismo contexto, a saber, el que concibe una verdad como una categoría en

constante cambio, flujo, tensión. Este acercamiento es un acierto, además, pues ninguna propuesta se ve como una llave de ingreso al fenómeno literario con una existencia *per se*, sino como un medio desde el cual se lo proyecta; así, no se entienden las diferentes teorías en un sentido realista e ingenuo, sino que se las ve como ámbitos, paradigmas, donde la literatura adquiere rasgos específicos.

Resaltan esta perspectiva, además del epígrafe mencionado, una introducción y dos acápites, «Antecedentes» y «Conclusiones». En la introducción, se delimitan los objetivos del libro, donde, según se afirma, se hablará de lo sustancial de los patrones y paradigmas de teoría literaria, y no de un panorama histórico.

En «Antecedentes», destacan las siguientes disquisiciones: la presuposición y complementariedad de la poética y la retórica en la reflexión aristotélica, que acarreo, por la praxis artística misma y por los aportes de los tratadistas latinos, una posterior fusión de retórica y poética; la visión textual y extra-textual del fenómeno trágico –y de ahí literario–, presente ya en la reflexión teórica grecolatina; la postulación de la fuente de la llamada «falacia expresiva», posiblemente derivada de la antedicha fusión entre la acción retórica y la acción trágica; la asunción actual, heredada de siglos de reflexión teórica, de las nociones de unidad, totalidad, cohesión formal, organicidad y coherencia semántica; las consecuencias de las nociones antedichas y su ubicación como derivados de una mentalidad organicista, mas no como una manera válida para describir el texto literario; la importancia del dramaturgo Bertolt Brecht, junto con Lacan y Althusser, en la disolución del prejuicio funcional y en la formulación del texto como entidad fragmentaria; la ambigüedad, incoherencia y contradicción, así como un nuevo concepto de teoría, que surgen de la polémica tanto entre los que sostienen la sistematicidad de la obra literaria, como los que sostienen su asistematicidad.

«Conclusiones», parte que cierra el libro, se basa en gran parte en las ideas del teórico Paul De Man, y se centra en la renovación contemporánea de los estudios literarios. Esta se da con una autonomización de la teoría literaria, la cual se logra por el énfasis, ya no en principios

históricos o estéticos, sino en la reflexión sobre la problemática de la producción del significado. Se pasa, así, de un interés por la interpretación a un interés por la decodificación: el modelo hermenéutico pierde terreno frente al semiótico, y la literariedad del texto adquiere tanta o más autonomía que la misma teoría. Esto, y el uso del sustrato lingüístico descriptivo, explica la «liberación» de consideraciones canónicas, secularizando su objeto de estudio. Esbozadas estas consideraciones, después de la breve panorámica expuesta en «Antecedentes», recalca las raíces históricas de las propuestas contemporáneas.

Cierra esta parte final un panorama de la coexistencia de las diferentes metateorías, con un balance que apunta a una superposición caótica de las diferentes corrientes y una creciente tendencia a efímeras ortodoxias. Propone el autor, en este contexto, tomar conciencia de los marcos históricos que fijan las diferentes tensiones que hoy configuran el quehacer crítico. La integración de todo tipo de información, impulsada por un afán sintético propio de todo quehacer teórico, aparece como el rasgo distintivo al cual se apela, en la actualidad, en el momento de estudiar la literatura: «Todo trabajo crítico es un proceso de invasión, un mecanismo de contaminación del texto, que se apoya en el requisito de la reinterpretación permanente» (144). Asimismo, el autocuestionamiento radical, el borrado de las fronteras entre lo sustentado y su contrapropuesta, la recusación de toda identidad fija, la constante revisión del contexto –bastante problematizado- de producción teórica y el diálogo pluralista son rasgos distintivos de la teoría y crítica literaria actual.

Entre los acápites mencionados, se mencionan como coexistentes actualmente –aunque unas con más vigencia que otras- dieciséis modos de acercarse a la literatura, que van desde la estilística más tradicional, hasta el poscolonialismo, pasando por el feminismo y la Nueva Crítica. Ahora bien, si es verdad que se entiende el contexto de los estudios literarios como una constante interacción de dichos puntos de vista, que se influyen y se recusan, no por eso todas las propuestas de concepción y análisis del fenómeno literario se encuentran a un mismo nivel. Es por ello que, en

cada sección del libro, a pesar de un formato de enumeración secuencial, se resaltan las jerarquías existentes entre teorías, así como sus respectivas limitaciones. Se reconocerá, por tanto, la deuda que tiene la Semiótica con el estructuralismo, así como el carácter esencialmente ecléctico de la teoría feminista, que se nutre del psicoanálisis y el marxismo –por eso extraña que, habiéndose notado los vasos comunicantes, no se esbozara una disposición tipográfica que hiciera explícita estas relaciones.

Destacan, así, entre las diferentes síntesis de las corrientes teóricas, tanto cuantitativa como cualitativamente, las referentes al psicoanálisis, a la teoría literaria marxista, a la deconstrucción y a la polifonía. La importancia de estas teorías se entiende por el sustrato que representan de otras teorías: la teoría feminista y el neo historicismo, que convergen de todas las perspectivas antedichas; los estudios culturales y el poscolonialismo, deudores en gran medida del marxismo; y el posestructuralismo, que nace a partir de la desconfianza sobre la estabilidad del significado, propia de la deconstrucción.

Por su parte, la importancia de la Nueva Crítica es resaltada señalando que, gran parte de las reflexiones actuales, nacen por oposición a ella; la estilística es comentada junto con sus orígenes clásicos y sus principales falencias teóricas; y la estética de la recepción se configura a partir de sus fuentes, la hermenéutica alemana.

Ahora bien, la información mencionada no cambia del todo nuestra primera impresión, aquella que sugería que estábamos frente a un manual. Gran parte del libro es una relación de lo que otros teóricos ya han postulado y conceptualizado; de ahí la abundancia vertiginosa de citas. De la misma forma se explica la inadecuada homologación de elementos tan disímiles como pueden serlo la Semiótica –una disciplina– con el posmodernismo –¿actitud, presupuestos comunes, conjunto de categorías antimodernas?–. Esto le resta, por supuesto, novedad y trascendencia teórica, aunque no disminuye su utilidad, ya que la abundante bibliografía y la capacidad sintética del autor hacen más accesible para todo interesado la panorámica actual de los estudios literarios.

La visión del ciego

Herrera, Carlos. *Crónicas del argonauta ciego*. Lima: PEISA, 2002

Alberto Valdivia Baselli

La construcción del mundo a partir de la palabra es un ejercicio de ciegos; una empresa de revelación mayor que la del cronista que habla de lo que no ve, pero conoce. La literatura es para Carlos Herrera (Arequipa, 1961), un ejercicio de construcción y testimonio de lo invisible, como lo certifica *Crónicas del argonauta ciego*, su más reciente y notable texto.

Es necesario «llenarse de palabras» cuando hablamos a ciegos, señala el epígrafe -de Leonardo da Vinci- al inicio del texto narrativo, que no podría ser asumido ni como una novela ni como un conjunto de narraciones. Como ya lo habíamos puntualizado en otro artículo panorámico sobre la narrativa de Herrera (Cf. en *Evohé* 4. Lima: Universidad de Lima, diciembre 2000) el autor está en plena proyección experimentalista intergenérica e intragenérica. La diégesis, para él, es un medio maleable que podría mostrar cualquier forma, mimetizarse en cualquier rostro para condenarse plácidamente a la expresión y a la literatura. El molde importa poco cuando las palabras son el soporte básico, *llenándonos* de ellas hablamos a quienes carecen de ese soporte para inventar la realidad que los «ciegos» no han podido leer: los exentos de literatura, de mito y de analogía:

-Singular entre todos es el país de los careños: nadie miente -informa el argonauta ciego.

(...)

Y, como no cabe impostura alguna de la realidad, desconocen las artes y la literatura. Es una tierra polvorienta, con hombres enhiestos y secos, como árboles sin hojas, sin risa y sin metáfora (83).

El anónimo argonauta, antiguo viajero de la nave Argo y acompañante de Jasón en sus aventuras hacia la Cólquide en busca del Vellocoino de oro, aparece un día en una igualmente anónima polis, al lado de un pozo para hablar ante el ágora. Con la magnificencia y solemnidad -expresada hasta en los elementos naturales-

que debe acompañar la aparición de todo personaje profético que se respete, el argonauta ciego emerge desde lo ignoto un día «pesado en nubes, de un gris amarillento, preñadas de rayos» (11). A diferencia de cualquier ser desprovisto de ojos (pues los órganos oculares habríanle sido arrancados de sus órbitas con instrumentos semejantes a cucharas, como castigo a ser sospechoso de espionaje) estas cavidades no exponían vergüenza sino una extraña e imperativa petulancia: «El argonauta ciego sonreía. Cuando sentía que nadie lo vigilaba, cerraba los párpados» (12).

Esta petulancia, granjeada en el ejercicio inagotable y permanente de espionaje de la realidad, provee al argonauta de un egotismo equívoco: al hablar de él, no habla sino del otro, del hombre, y al hablar de la realidad, de las ciudades visitadas y de las criaturas vistas (con una fuerte influencia de Calvino y Borges: Cf. *Las ciudades invisibles* y *Libro de los seres imaginarios*, respectivamente) se refiere siempre no al referente sino al hombre (siempre referido) y a sus elementos constitutivos (o que aún no siéndolos, lo serán en el momento en que sean aprehendidos).

Al ser requerido de preguntas e, inclusive, de arbitrajes civiles, el argonauta ciego se transforma en oráculo y consultor extraoficial del ágora popular. En una notable caricatura de la mayéutica socrática, el argonauta gusta de ironizar los prejuicios y razonamientos falaces de sus interlocutores, para demostrar el error. Sin embargo, este filósofo de plaza pública es una variación totalmente desmitificada del «profeta elegido» (por Dios o por la Sabiduría, según el caso), auto desmitificado por una noción totalmente postmoderna de la verdad: la revelación es una verdad muy importante, pero no es importante la posesión de la verdad, sino su consecuencia: la aplicación de esa verdad al hombre, su trascendencia existe a partir de las realidades humanas. El argonauta se complace en su crudeza, en quitarse importancia, en la pérdida de la sobre valoración de la verdad absoluta. En la dicotomía analógica con la que se autodefine el argonauta, descubrimos la dualidad del ser humano: ideal y banal, consecuencia de lo esencial y ejercicio de lo superfluo: «Soy el sonido de la sustancia» (...) «Soy el pedo de la trascendencia». (96)

La importancia real es la de las cosas des-
apercibidas; existe en el argonauta una valora-
ción por el instante y por lo atemporal, es un
hedonista en este aspecto:

Uno viaja por esos momentos. El puerto que se
deja está infestado por las moscas de lo banal; el
puerto que espera trae las larvas de la decepción
o del peligro. El trayecto, en cambio, es aire puro,
hábito de paz, sereno tránsito. Y el placer de no
pertenecer a ningún lado, de no ser nacional ni
extranjero, de estar recogido y regocijado en su
mismidad. (15)

Esta noción individualista rescata Herrera
no solo del viajero sino también de la literatura:
el ejercicio de narrar es el de escoger, indivi-
dualizar, existir únicamente en la dimensión de
lo esencial.

Estos retazos de revelación, en los que se
ausculta la contradicción, las necesidades so-
ciales, el empeño tanático, el dolor de la propia
falsabilidad, la comprensión del destino, la identi-

dad en el hombre, Herrea los articula con un
sentido lineal de las proporciones narrativas: a
pesar de no ser una novela, la constancia de la
voz narradora y sus lazos intradieгéticos de
avance le proveen de una unidad si no tempo-
ral sí lógica y espacial. La voz del argonauta,
como si se tratara de un narrador siempre
homodieгético, es una presencia abismada en
lo humano, un personaje propio que se cons-
truye sin cuerpo en los ojos, que no se permiten
equivocar las apariencias. En esa oculta reali-
dad sincrónica que el hombre va descubriendo
a través del argonauta (de la crónica, de la lite-
ratura) el hombre vive ciego y el argonauta hace
mucho que ha ganado vista en ese territorio de
mayor luz sobre la geografía de la verdad. Sin
embargo sabe que huelga equivocar la verdad
con el ejercicio de la jerarquía: el superhombre
no existe, existe el hombre ciego y el vidente:
las apariencias engañan al último, pero nunca
ganan luz en un territorio de oscuras certidum-
bres esenciales.

Polémicas inconclusas

Miguel Ángel Rodríguez Rea. *La
literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima:
Universidad Ricardo Palma/Editorial
Universitaria, 2002.

Christian Bernal Méndez

Configurar un sentido de literatura nacional
responde siempre a proyectos político-sociales
determinados. Esta idea estructura la segunda
edición (2002) de *La literatura peruana en de-
bate: 1905-1928* (1985) de Miguel Ángel
Rodríguez Rea. El libro reconstruye y analiza
las cuatro posturas más transcendentales del
debate sobre la posible caracterización de la
literatura peruana, producido a inicios del siglo
XX. Recordando que la tradición literaria pe-
ruana se reformula constantemente escoge este
periodo no porque sea el momento fundacional
del debate, sino porque allí se originaron una
serie de proyectos nacionales que configura-

rían gran parte del Perú contemporáneo. Ade-
más, por la mayor autonomía que la literatura
iba alcanzando en los estudios humanísticos,
los planteamientos adquirieron una adecuada
esquematación.

El primer capítulo, «José de la Riva Agüero:
literatura peruana, literatura española», estudia
la tesis de Riva Agüero: *Carácter de la literatu-
ra del Perú independiente*, de 1905. Para
Rodríguez Rea, el carácter de «literatura caste-
llana provincial» dado a la literatura peruana es
fundamental para comprender a Riva Agüero.
Según él, rechazar el hispanismo, la degenera-
ción del espíritu español en el criollo y la falta de
una autoridad central ordenadora del país, aca-
rrean una literatura incipiente. Para lograr la
madurez y originalidad –y no caer en la mera
copia del virreinato– se necesita una imitación
«reflexiva y deliberada». Que «asimile» lo hispá-
nico como elemento constituyente, y después
la tradición de otros pueblos «desarrollados». Aquí Rodríguez Rea recalca el desdén dado a
la producción virreinal, a Melgar y a González

Prada. También recalca la no presencia de lo indígena, que figura como elemento «exótico». Lo cual –unido a una visión sectaria y elitista de la cultura– revelaría el trasfondo aristocrático e interesado de un proyecto sociocultural que no sólo construía un modo de ver la literatura peruana, sino de entender al Perú: no sólo se heredaría la lengua castellana, también «la forma interna de pensamiento» español.

El segundo capítulo: «José Gálvez: lo original y lo nacional», analiza la tesis de José Gálvez: *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, de 1915. Según Rodríguez Rea la finalidad de Gálvez radicaba en la articulación de lo propio y foráneo en una originalidad literaria que, sobreponiéndose a nuestras crisis e inestabilidades sociales, forjara una «conciencia colectiva» nacional. Determinó entonces que la literatura nacional tendría como elementos: «la historia, la leyenda, la tradición y la naturaleza»; un carácter «descriptivo e interpretativo»; y unas formas (géneros) naturales como: «la tradición, la novela histórica, el drama legendario, la comedia de costumbres, la poesía descriptiva, entre otros». Debería recurrir no a la «literatura criolla» (reflejo exacto de lo criollo), sino a la «literatura de lo criollo» (reflejo interpretativo y organizado de lo criollo), como al folklore indígena. Sin embargo, aclara Rodríguez Rea, este último no es visto como algo vigente, al contrario, aparece como un período acabado. Por lo tanto, concluye que Gálvez representa un proyecto político-nacional y literario de una cultura peruana diferente, e igual, a la ibérica: lo criollo sería paradigmático, lo indígena secundario.

El tercer capítulo: «Luis Alberto Sánchez: el aporte indígena», estudia la tesis de Sánchez: *Nosotros: ensayo sobre una literatura nacional* de 1920. Rodríguez Rea señala que Sánchez trata de conciliar las dos tradiciones literarias que él concibe para el Perú: la fundamental «indígena», recuperada en la tradición oral; y «la foránea» hispánica. Como el proyecto político criollo («costeño») sería una «promesa no cumplida», su correlato literario («criollismo»), así como la sátira (reflejo de la impotencia y cobardía de la urbe colonial), no representarían una visión integral y adecuada del Perú. Excepto, el «criollismo artístico» (simbiosis de lo quechua con lo criollo). No obstante, Rodríguez Rea enfatiza que ese «criollismo

artístico» entraría en contradicción con una literatura de base «indígena». Mas cabría una resolución en el mestizaje. Donde, dejando las imitaciones de «mosaico literario» por la adaptación y luego por la creación –considerando la historia de la tradición oral indígena– se llegaría a la verdadera originalidad de la literatura peruana. Lo cual, parcialmente, constituiría un avance en la configuración del «indígena» como sujeto socialmente activo.

El cuarto capítulo, «José Carlos Mariátegui: la literatura peruana o la literatura del Perú integral» está basado en «El proceso de la literatura» (1924-1928) de José Carlos Mariátegui, recogido en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Aquí, Rodríguez Rea resalta el binomio literatura/sociedad en los análisis de Mariátegui: la literatura siempre responde, «consciente e inconscientemente», a intereses sociales y políticos específicos. Esto, y la metodología dialéctica-marxista, permite la periodificación mariateguista de nuestra literatura. El período colonial se mantuvo vigente aún en la república porque ésta se sustentaba menos en la dependencia económica y política, que en la cultural. Por esto, la producción literaria virreinal y republicana fue subestimada: constituiría «una literatura de implícitos emigrados» que no reflejaría una visión auténtica de su realidad. En el segundo período, la etapa cosmopolita, se asimilarían «elementos de diversas literaturas extranjeras». Finalmente, el período nacional «estaría representado incuestionablemente por el desarrollo del indigenismo», el de reivindicación social del indio. Que quizá llevaría a una literatura indígena, producida por «indios» socialmente reconocidos.

El libro se cierra con un apéndice que contiene: «De un ensayo acerca de las literaturas del Perú» (1924), de Federico More; «Un ensayo de Luis Alberto Sánchez» (1920) de Carlos Doig y Lora; «Notas de artes y letras» (1919) de Clemente Palma; y «Posibilidad de una literatura genuinamente nacional; carta abierta al poeta José Galvéz» (1915) de Enrique Demetrio Tovar y Ramírez. Transcribir estos textos constituye un acierto y un aporte de Rodríguez Rea: acierto, porque profundiza el debate sobre la literatura peruana desarrollado en el libro; aporte, si consideramos que han sido rescatados del

olvido, y más aún, por la dificultad que representa ubicarlos.

Como se ve claramente, Rodríguez Rea reconstruye y confronta los planteamientos para interrogarnos si esos proyectos literarios, correlatos de proyectos nacionales definidos, son válidos o no en la actualidad. Frente a esta encrucijada Rodríguez Rea se declara mariateguista: «Esta exigencia que compromete un logrado desarrollo formal y una percepción lúcida de la realidad, hace que la alternativa de Mariátegui sea vigente.» (82). Vista rápidamente, considerando las últimas críticas a Mariátegui (no considerar a la literatura oral, despreciar a la literatura virreinal y republicana, utilizar conceptos racistas, entre otras) y la revaloración de la generación del 900 con Riva Agüero a la cabeza (por ser el primer grupo

intelectual que se abocó a la creación de un pasado nacional y literario), su propuesta parecería anacrónica. Pero su inclinación no pasa por legitimar todo el sistema teórico mariateguista. En el final de cada capítulo, al indicar el proceso de reconocimiento del «indígena» en el discurso académico, el énfasis está en la necesidad real de considerar al indígena dentro del orden social. Aquí confluye con Mariátegui. Sin embargo, el debate continúa: es posible acaso hablar de «indio» en la crítica literaria, o es sólo una construcción discursiva ajena a lo real. Reeditando este libro Rodríguez Rea propone que sí se puede hablar de «indio»; y además, junto con las polémicas sobre los proyectos de literatura –y nación– peruana, atinadamente los reubica en la agenda a tratar necesariamente en los estudios literarios nacionales.

Altos resplandores

Carlos López Degregori. *Retratos de un caído resplandor*. Lima: Ediciones el Santo Oficio, 2002

Selencio Vega Jácome

Difícil abordar la obra poética de Carlos López Degregori (Lima, 1952). Difícil, aun cuando se trate no de toda su obra, sino de una reseña sobre su último libro: *Retratos de un caído resplandor* (Lima, El santo oficio, 2002), poemario que resume, eso sí, buena parte de sus obsesiones más recurrentes y personales.

Cuando se habla de este autor, cronológicamente ubicable dentro de los parámetros de la Generación del 70, los críticos coinciden en destacar esa peculiar propuesta suya, hecha de imágenes que se sitúan a distancias vertiginosas (a veces muy vertiginosas) de la percepción común y corriente. Si la poesía es ya, por derecho propio, una de las artes verbales más elaboradas, López Degregori lleva esta elaboración a niveles personalísimos de imaginaria y alquimia, transmutación de la realidad por medio de la palabra.

La complejidad de esta propuesta (aunque tal vez, más que de complejidad, habría que hablar de «extrañeza»), ha llevado a Javier Sologuren a decir que «el lenguaje poético de Carlos López Degregori postula un sistema –propio– de correspondencias lejos de todas partes, salvo del centro mismo de su emisión». Al hablar de «centro de emisión», Sologuren se refiere sin duda al centro del acto de creación mismo, un centro alejado de referencias directas que permitan al lector asirse de ellas. De este modo, frente a los poemas de López Degregori, es común que los lectores queden flotando en un universo de imágenes, en un mar de palabras sin puntos de referencia precisos.

Aunque la obra de Carlos López no es muy extensa, sí resulta fructífera. En sus inicios, formó parte de «La Sagrada Familia», convirtiéndose en su miembro más destacado. Obtuvo el Primer Premio de Poesía de la Asociación Cultural Peruano Japonesa en 1990. Asimismo, el primer Premio en el Concurso internacional «El Olivo de Oro», organizado en 1997 por la Municipalidad de San Isidro. Entre sus obras más importantes conviene citar *Una casa en la sombra* (1986), *Cielo forzado* (1988), *El amor rudimentario* (1991) y *Aquí descansa nadie* (1998),

así como sus poemas reunidos en *Lejos de todas partes* (1994).

Su última obra publicada, *Retratos de un caído resplandor*, es un poemario de madurez que continúa y prolonga la búsqueda personalísima del autor. Está dividido en tres partes: «El niño ciego», «Fulgores y retratos» y «Un caído resplandor», de las cuales destaca la segunda como la portadora del cuerpo principal de poemas (14 en total). La gran mayoría de textos están dirigidas a una segunda persona cambiante: tres mujeres, en realidad, que representan estadios vitales de ese yo poético que a los 48 años se mira, se inventa y se retrata, en una suerte de viaje exploratorio (pero también iniciático) por los caminos de su propia existencia.

¿Qué acerca este libro a sus poemarios anteriores, y qué de nuevo trae como propuesta artística?

En primer lugar, la obra precedente de López Degregori se caracteriza por el empeño en prescindir de una identificación manifiesta entre el yo de los poemas y el yo empírico, real. Como lo señala Américo Ferrari, hay una voluntad en la obra de López por privar al yo poético de individualidad, por desindividualizarlo. «Así, desindividualizado, el yo no revela nada pero se revela a él mismo como ente autónomo e indeterminado, como un personaje cualquiera que asume la misión meramente técnica de sustentar un sujeto de la narración, cualquier hombre, todos nosotros, nadie en particular» (Ferrari, Américo, «La poesía de Carlos López Degregori: Presencia de nadie, ser de nada», Ginebra, 1988).

Hay una vocación (y una obsesión) en López por liberar al yo de sus poemas de identificaciones con un único hombre, con cualquier hombre. Así adquiere sentido, por ejemplo, el título emblemático con el que decidió reunir sus poemas en *Lejos de todas partes* (1994): este «lejos» incluye (nos atreveríamos a decir que principalmente) la lejanía del yo con cualquier hombre «real». En *Retratos de un caído resplandor* ocurre un extraño cambio en esta percepción, un giro que bien podría considerarse un ejercicio lúdico en la visión y función que López asigna al yo poético de sus textos.

Retratos de un caído resplandor comienza con una apelación al nombre real, al nombre que identifica al hombre, así como al nombre de las personas que van a constituirse en el eje de sus reflexiones posteriores: «santo es el mar y santos son Carlos Alberto, Purísima, Fulgor, Miranda, Aldana a ellos y ellas dedico este libro en el cuadragésimo octavo año de mi edad» (7). Estas palabras son acompañadas –como para dar una mayor identificación entre las palabras del texto y las referencias del mundo real de una fotografía tomada por el padre del autor a fines de los años 50. El uso de fotografías no se da sólo en esta página; a lo largo del libro hay otras fotos (todas retocadas, todas en blanco y negro), todas cubiertas por un halo de antigüedad que hace que parezcan sacadas de algún perdido baúl de recuerdos.

Sin embargo, estas referencias constantes a elementos del mundo real son aparentes; con el correr de los poemas, con las apelaciones a las mujeres del libro (Purísima, Fulgor, Aldana), los vínculos con aquellas referencias «reales» se descubren como juegos lúdicos, como una nueva invitación del autor a que el lector asista a la progresiva desestructuración (desindividualización) de su yo poético. En efecto, de página en página, el yo poético se va desvaneciendo, mimetizando con la nada, desrealizándose, hasta convertirse literalmente en «nadie»: «Carlos alberto tiene cuarenta y ocho años. Vive en lo que pierde en lo que espera en lo que falta. Hierre. Miente. Anuda trenzas ríos resplandores. Es diciembre. Y diciembre es la noche y es la sombra que se desprende de la luz. // Carlos alberto es nadie y nadie es santo el mar. // El mar es santo el sol. // El sol es blanca la noche y los ángeles ciegos. // Carlos Alberto es nadie. Y nadie se sienta este catorce de diciembre a escribir: // soy tres vidas tres alientos tres fulgores y una sola muerte de amor // interminable.» (84).

Difícil abordar la obra de Carlos López Degregori. Parte de esta dificultad reside, sin dudas, en lograr la identificación de la extraña simbología que puebla sus versos. Ricardo González Vigil ha escrito que la obra de este autor está nutrida por la tradición visionaria, mágica, alquímica y hermética tal como la ha asumido la Modernidad. Vigil habla también, en la obra de López, de un «desdoblamiento

transfigurador de lo real tan falso (ficticio) como revelador de los niveles más profundos de la existencia, en una especie de travesía metafísica» (González Vigil, Ricardo. «Carlos López Degregori», en: *Poesía peruana Siglo XX*, Tomo II. Lima, Ediciones COPÉ, 1999, p. 519).

Sí es cierto que hay una búsqueda metafísica en la obra de López, como lo afirma González Vigil. Esto se hace patente en *Retratos de un caído resplandor*: hay aquí una búsqueda del ser en cuanto tal, de sus propiedades, de su origen. Sólo que este ser es inasible; se advierte, se anuncia fugazmente, pero desaparece luego, como un ambiguo juego de espejos entre el yo que enuncia y el yo «real», con cuya imagen (también con cuyas fotografías) juega el autor. Este irremediable juego de contrastes, de presencias y ausencias, se apoya en un len-

Los enigmas del bosque

Elio Vélez Marquina, *En el bosque*.

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, Publicaciones de la Dirección Académica de Proyección Social y Extensión Universitaria, Serie de la Salamandra.

Jorge Wiese Rebagliati

Si se descuentan prólogos (la «quaestio» inicial y *prelusión*) y epílogo (la empresa final), los poemas *luminiscencia* y *retorno* resultan ser los extremos inicial y final, respectivamente, de *En el bosque*. En *luminiscencia*, el hablante es Edipo, ya ciego, que busca degustar la lengua vieja de Tiresias –otro ciego– y, con ello, saber. No obstante esta aspiración, Edipo termina caminando «más allá del humo, solo, // hinchando la penumbra sin un guía». Al contrario, en *retorno*, el Minotauro acepta serenamente ser sacrificado por el hacha doble de Teseo. Edipo es recuerdo «de la áspera espesura», de cuyos sauces «lega lumbré». Correspondientemente, el centro del laberinto es el centro del bosque y el sacrificio del toro es necesario para avanzar hacia nuevas experiencias: «sobre nuestra lengua pesas, buey. mas tu carne en altura // abraza mejores sueños, descansa sobre tibias hazañas».

guaje poético que huye de los procedimientos retóricos fáciles, de los clichés. Las imágenes son parcas, pero efectivas en lo que transmiten: situaciones límites cargadas de amenaza, de angustia, pero sin una identificación precisa del origen del misterio: «La he visto llegar. // Posarse en la penumbra de mi habitación esta noche / con una luna desamparada entre sus manos / y llamarme con un grito blanco. // Sabrán los dioses / por qué en esta historia de días desvanecidos / y retratos que invento para acompañarme / a mí me eligió.» (31-32).

Difícil abordar la obra de Carlos López Degregori. Por eso mismo, queremos detener aquí nuestra absurda pretensión hermenéutica. Lo más sensato es que invitemos al lector (a cualquier lector, a todos, a nadie) a recorrer las páginas de *Retratos de un caído resplandor*, ese libro de madurez de uno de nuestros poetas vivos más originales y apreciables.

El contraste que acaba de notarse puede servir para determinar el proceso que propone el poemario. Se trata, propiamente, de un proceso de experiencia y conocimiento (sentir, aprender, contemplar; y, más específicamente, tocar, mirar, comer, beber, hablar, recordar, extasiarse, sufrir) cuya dialéctica de luces y sombras se expresa en las tres secciones que agrupan a los poemas del libro: *sénsil*, *matinal*, *vesperal*. Como resulta evidente, las secciones evocan el curso del día. El curso del día en el bosque.

El bosque no es un proceso: es la imagen fundamental que subyace al proceso, o la imagen fundamental –«la idea primordial», diría Jean Moréas– que se va construyendo en el proceso. No es posible intentar aquí, como habría querido Bachelard, una fenomenología de la imagen del bosque, es decir, la consideración del surgir de la imagen en la conciencia (Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, México: FCE, p.11). Bastará transigir con la enumeración de algunos de sus elementos y con el recuerdo de alguna de sus fijaciones históricas.

En el libro de Elio Vélez, el escenario del bosque está representado por los siguientes elementos: noche, áspera espesura, penumbra, osenidad, carroña, osario, frasca, fango, pantano, cenizas, humo; pero también fosforescencia, luz. El bestiario es nutrido: quebrantahue-

sos, lijas, grillos, larva, mosca, polilla, más moscas, mirlo, oruga, aves, erizo, cigarra, osos, topogros, crisálida, lechoncillo, cuervo, ciervo, sierpe, langostas, lobo. Quizás tan relevantes como esta abundancia de animales para la figuración de los personajes del libro lo sean las relaciones de ingestión, de generación o de descomposición que se producen entre ellos. Existe aquí una intuición poética que conviene resaltar: los procesos orgánicos primarios son equivalentes a la vida del espíritu, con lo que esta se «existencializa» de manera radical; por ejemplo, la ingestión es concebida como apropiación del mundo, asociada a lo entrañable, a lo que habita en las entrañas (con lo cual se equipara a lo simbólico en tanto 'representación del mundo en una conciencia'), y también como lo que se gusta en los labios (y así, la comida puede ser igual al lenguaje).

¿Cuál es el contenido de la imagen del bosque que rezuma del poemario? No es, ciertamente, la del bosquecillo sacro, lugar de recogimiento y de quieto encuentro con potencias y seres sobrehumanos (Hans Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, Cernusco [Milano]: Garzanti, s.v. Boschetto), aunque el espacio propuesto por el texto de Elio Vélez sea propicio para la apertura a lo numinoso y a lo mítico (cfr. las alusiones ya referidas a Edipo y a Tiresias, a Teseo y al Minotauro; y también a las ninfas, a Orestes, a Narciso, a Apolo). Se trata, más bien, de la selva oscura, la «selva oscura» del famoso paso de *Inf.*, I, 2, la selva que es imagen de la conciencia, tal como la concibió Henry James Sr. cuando les escribió a sus hijos Henry y William lo siguiente: «Every man who has reached his intellectual teens begins to suspect that life is no farce; that it is not genteel comedy even; that it flowers and fructifies on the contrary out of the profoundest tragic depth of the essential dearth in which its subject's roots are plunged. The natural inheritance of every one capable of spiritual life is an un subdued forest where the wolf howls and the obscene bird of the night chatters.» (Citado por José Donoso como epígrafe en *El obscuro pájaro de la noche*). Es, pues, el mundo alternativo a aquel de la tierra cultivada por el hombre, como apunta Biedermann. La selva es un estado en los ritos de paso (todos los personajes con los que se encuentra el joven encarnan los

peligros con los que este debe enfrentarse en el momento de la iniciación; superados los peligros de la empresa, se convertirá en adulto). En los sueños, la selva cristaliza una fase específica de la evolución de la personalidad caracterizada por una profunda desorientación, que no excluye, sin embargo, el deseo de claridad y de salvación: la luz, que en las fábulas se filtra a través de las ramas de los árboles, indica la esperanza de un lugar finalmente seguro (para todo lo anterior, cfr. Biedermann, s.v. Foresta).

El poema central del libro es *mediodía* (la centralidad le es otorgada tanto por su referencia al cenit como porque es el poema número 17, alusión autobiográfica al día del nacimiento del autor: un estilema que se muestra de varias maneras, entre ellas mediante el metro). Se trata de un texto que tematiza los aspectos de la imagen del bosque a los que se refiere Biedermann y que puede servir como lema del conjunto poético. El hablante es un topo que aferra su «bulto al túnel» y es «de la oscura retahíla» que bajo el carro de Apolo «silencia, / / plaga, cosecha, jarba». Se es de las profundidades confusas y laberínticas del fondo del bosque, pero se aspira al sol. Del fondo de la conciencia a las cimas de la luz: he aquí la tensión que propone *En el bosque*, en coincidencia –quizás no tan casual– con el programa de la *Comedia* de Dante.

Esta selva «selvaggia e aspra e forte» (*Inf.*, I, 5) está expresada mediante una lengua refinada y culta, lo que aparentemente podría percibirse como una incongruencia. El cultismo como modo estilístico recorre toda la obra. Es posible reconocerlo en el plano sonoro o de la expresión, en el plano sintáctico, en el plano léxico y en el plano propiamente textual.

Es imposible dejar de notar el trabajo que ha realizado el autor con el plano sonoro, sobre todo en lo referido a las alteraciones y las rimas. A la vez, es notable su voluntad de atenuación. Por ejemplo, en varias composiciones hay rima, pero esta no cumple función estructural (no señala fin de verso o no caracteriza a una estrofa, por ejemplo), con lo cual el efecto se deslíe, con un matiz semejante al *pentimento* pictórico (sobre todo si se activa el esquema canónico del cual se deriva la disposición de las rimas). En otros casos –el del poema *árido*, por

ejemplo- puede descubrirse que el procedimiento de «desplazamiento» de esquemas tradicionales se orienta hacia un sentido mayor: «borrar» lo clásico (para remitirse a él en definitiva, como sucede en la estética barroca y en algunas corrientes de la medieval). En *árido*, una combinación métrica absolutamente canónica (heptasílabos y endecasílabos) resulta escondida por una disposición nada clásica: primera estrofa, 7+7; segunda y tercera estrofas, 11+11+11+11; cuarta estrofa, 11+11. En otros casos la opción métrica clasicista es más evidente, como cuando se seleccionan alejandrinos o hasta cuando se recurre al heptadecasílabo, que en el caso de Elio Vélez resulta ser casi icónico (firma o recuerdo del 17 natal) y que permite especulaciones numéricas comparables, *mutatis mutandis*, con el tres dantesco.

Aunque existente (sobre todo en la disposición del verbo en la oración), el hipérbato no es un recurso sintáctico al que acuda señaladamente la poesía de Vélez. Si lo es la elipsis. Listo algunos ejemplos del procedimiento, con indicación entre corchetes de los elementos elididos (que deben suponerse por el lector, pues no dependen de ningún vínculo transfrásico):

es corrupta y ocena la molleja
del mirlo en tierra seca cuando [es de] tarde

(*bálsamo*)

aquella piel [de la]
que huye la sangre de la espina
derramada en puñal de olvido

(*siesta*)

de su mano [llegan, salen]
rayos a nuestros
ojos propensos
a la sombra

(*fricar*)

En el léxico, son destacables no solo los cultismos («prelusión» por «preludio» o «prólogo»; «fricar» por «frotar» o «refregar»), sino también los tecnicismos («brocadura»= 'mordedura de oso'; «berrenda»= 'manchada') y hasta los neologismos («almibarar» es 'bañar o cubrir

con almíbar' y 'suavizar con arte y dulzura las palabras, normalmente para ganarse la voluntad de alguien' [DRAE], pero la palabra parece significar en el texto de Vélez 'lugar donde se almibara'; y también «cuervo»= 'negro', usado como adjetivo en «tu pico *cuervo*, bruno, desmentido», en el poema *peregrino*, v.8). La alusión al mundo mítico griego ocurre frecuente, pero indirectamente. En *mediodía*, el carro de Apolo no es mencionado explícitamente (se le dice sencillamente «tu carro») y, sin embargo, todo se refiere a él; en *retorno*, se alude al Minotauro con el nombre, menos frecuente, del antepasado mítico: Asterio.

Por último, pienso que los géneros textuales a los que remiten los poemas de *En el bosque* son el mito y la fábula, tanto en la versión de la Antigüedad como en la del Medioevo. Un arcaísmo suelto y libremente asumido recorre el texto y hasta la disposición material (las cubiertas evocan una encuadernación de pergamino envejecido, de manuscrito o incunable), los «metatextos» (el título extenso de la portada, la dedicatoria, la licencia, la aprobación, la tabla «desta arte poética», los subtítulos de algunas composiciones, el colofón) y las empresas que preceden a cada sección del libro y que reproducen emblemas de la edición de Alciato del *Emblematum libellus* (París, 1542) buscan crear un efecto de objeto antiguo.

Todos estos elementos actualizan la paradoja fundamental de una expresión arcaizante –aunque, más exactamente, cultista o culteranista, para incluir otros elementos no necesariamente arcaizantes- que actúa como vehículo de un contenido más bien elemental, salvaje, no cultivado. ¿Cómo una lengua preciosista y refinada puede ser el soporte de la imagen no trabajada de una conciencia «en bruto»?

Creo que la paradoja es solo aparente: en primer lugar, una expresión trabajada no tiene por qué aparecer necesariamente como «preciosista»; en segundo lugar, lo «arcaico» de la lengua apunta a lo antiguo del mundo evocado. La revelación de una conciencia oculta bajo múltiples capas es semejante al pliegue del idioma. Si se busca habitar lo arcano, no sirven ni la pirotecnia ni el prosaísmo. Además, Grecia (referente funda-

mental de *En el bosque*) ofrece tantas versiones de sí como las épocas y los individuos que se han acercado a ella. La de Elio Vélez se parece más a la del *Edipo* de Pasolini o al mundo rudo y bárbaro de la espiritualidad griega reseñado por Dodds en *Los griegos* y

lo irracional que a las figuraciones frívolas y gentiles de Poussin o Rubén Darío. Para alcanzarla, una expresión exigente por las torsiones lingüísticas que solicita y por el manejo amplio de referencias literarias que pide no es sino lo propio, lo adecuado.

Una nota a pie de página

Félix Terrones. *A media luz*. Lima: Dirección Académica de Proyección Social y Extensión Universitaria de la PUCP, 2003.

Fernando Rodríguez Mansilla

Es célebre la comparación entre literatura y boxeo que empleaba Julio Cortázar para expresar la diferencia entre cuento y novela: el primero gana por *knock out*, la segunda por puntos. Pero, ¿y la novela corta o *nouvelle*? Probablemente, esta última sea, por su hibrididad, uno de los géneros narrativos más complejos: goza del mayor privilegio del cuento —la brevedad—, pero a diferencia de este no puede, como postula Edgar A. Poe, alcanzar aquella intensidad que solo el relato posee. Sin embargo, desde la *novella* que popularizó Giovanni Boccaccio y que magistralmente asimiló Cervantes al castellano, hasta la *nouvelle* de Guy de Maupassant, se perciben dos rasgos esenciales del género: el especial cuidado en la caracterización de los personajes, con desarrollo mayor que los del cuento; y la exposición de un tema de índole moral. Esto no descide el contenido fantástico de algunas novelas cortas: a menudo lo fantástico conduce a un conflicto ético.

Es común también que los escritores jóvenes experimenten con géneros aparentemente menores, como el cuento o, en este caso, la novela corta. El pensamiento general es que estos últimos exigen menos que la novela extensa. Así, los ingenios legos velan sus armas para la gloriosa justa: de *Los jefes* a *Conversación en La Catedral*. No entienden, sin embargo, que pensando de esa forma deprecian una tradición textual de larga data.

Por todo ello, el autor que comentamos es un temerario, aunque la temeridad para un aprendiz no es nada desdeñable. La evaluación crítica que realizaremos de las dos novelas cortas que conforman el libro *A media luz* se orienta a advertir aciertos y desaciertos, inevitables sin duda, en un aspirante al oficio literario.

En primer lugar, la novela que abre el volumen homónimo evidencia, desde la primera línea hasta la última, la lectura febril de Javier Marías. Las influencias no son dañinas para un novicio, pero a cualquier conocedor medio, ni qué decir al eximio, de las obras del español puede serle insoportable la sensación de leer una prosa que parece armada con retazos de *Negra espalda del tiempo* y *Mañana en la batalla piensa en mí*. Una muestra ociosa: «La muchacha divertida con su retrato de pequeña, pillada en una travesura; el adolescente receloso de aquel niño que lo mira detrás de unos anteojos; el hombre serio sonrojado con la imagen del joven rebelde que fue y ya no será» (62-63). Este recurso retórico clásico, la *amplificatio* (lo que E. R. Curtius llama «artificioso hinchamiento de la dicción») es el favorito de Marías: «Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de la manta; un resbalón en la ducha —la nuca— y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol en una gran avenida y ese árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizás un extranjero». Además, la puntillosa descripción de fotografías que realiza el narrador es una deuda gruesa de Terrones con los *Miramientos* de Marías; una deuda no saldada, lamentablemente, dada su inexperiencia.

Conviene aclararlo: no nos hallamos ante un discreto Pierre Menard. La apuesta creativa de este último suponía una superación del modelo

prestigioso. Por otro lado, sería admisible, y verdaderamente gozosa, una transformación (parodia, travestimiento o transposición) o bien una imitación (pastiche, imitación satírica o imitación seria), como quiere Gérard Genette clasificar la hipertextualidad. En *A media luz* no encontramos ni la astucia de un Pierre Menard, ni el proyecto, más humilde y honesto por cierto, de producir una obra como un acto de derivación. Esta novela corta se queda a medio camino entre las dos vías que tiene un escritor novato de afrontar el peso de sus influencias y rendirle así tributo a sus maestros. Se trata de un grave yerro: el aprendizaje literario no consiste en calcar una sintaxis, un fraseo particular, sino la sensibilidad del otro y ponerla al servicio de nuestras circunstancias. Jorge Luis Borges aprendió no a escribir como Marcel Schwob, sino a emplear los recursos del último para sus propios intereses. La distancia entre Borges y Schwob son el trabajo y el talento personales de aquel aplicados al género inventado por este: entre una de las *Vidas imaginarias*, digamos *El capitán Kid, pirata*, y la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* hallamos toda la subversión genérica que implica la escritura borgiana.

Toda comparación es odiosa, pero la temeridad mal entendida también. Como los émulos peruanos de Góngora durante la colonia (con excepción del autor de *La novena maravilla*), nuestro autor parece conformarse, en esta novela, con ser una nota a pie de página de un autor insigne. Abogamos por una asimilación conciente y modesta, no una repetición de motivos ajenos. El narrador de *A media luz* se quiere identificar con el narrador que trabaja Marías en sus novelas más celebradas: un narrador perturbado y obsesivo cuya prosa nos enreda con hilos muy finos a lo largo de cuatrocientas páginas. *Negra espalda...* o *Mañana en la batalla...* justifican su extensión precisamente por este narrador moroso, digresivo y usuario feliz de la *amplificatio*. Dicho narrador, con las características anotadas, no es el más adecuado para una novela corta. Si en esta, dada su brevedad, es requisito *sine qua non* la precisión del tema, nuestro narrador promete demasiado y su objetivo queda trunco: contar la historia del matrimonio y las dudas respecto de la inocencia de Ana, cuya multiplicidad se dice, pero no se muestra. Podría afirmarse que eso refleja la

neurosis del narrador -como quisimos pensarlo al principio-, quien así justifica sus digresiones, pero este tampoco convence en su rol de obseso: en sesenta y ocho páginas nadie puede hacernos creer que está efectivamente perturbado en tal medida. Hasta *El túnel*, recordémoslo, supera las cien carillas. Digamos, entonces, que el espacio de la novela corta no le hace justicia a las pretensiones de un narrador como el que se propone desarrollar Terrones. El sujeto perturbado de las novelas de Marías es reemplazado por un individuo algo esnob al tanto de discursos teóricos en boga: «Porque apenas me dejo engañar por la idea de que no hay nada para recelar, me entero de algo acerca de su pasado o conducta que la aleja de mí hacia el lugar donde las sospechas arrecian y *lo sólido se desvanece*» (66; subrayado nuestro).

Marshall Berman aparte, tampoco se preocupa nuestro autor en desarrollar el ambiente como elemento narrativo. Simplemente, la ciudad no existe. Las alusiones a la calle Amargura son fantasmales. No aludimos a una ausencia de «color local», nada más mezquino que eso, sino a la falta de una descripción de lugar que coopere al análisis. Marías da ejemplos de ello: el Oxford de *Todas las almas*, el Madrid de *Mañana en la batalla...* no son ciudades de postal, sino lugares de los que el narrador se apropia. No hay en *A media luz* esa toma de propiedad que todos los narradores realizan en sus obras: la Santa María de Onetti, el París de Cortázar, la Lima de Ribeyro.

Ahora bien, hemos tratado de la novela que abre el volumen, la última en ser redactada, y arroja un balance negativo. Afortunadamente, Terrones se recompone en *Recuerda esta noche*, que fue escrita, según la fecha al final del texto, un año antes que *A media luz*. Es curioso que esta novela que cierra el libro, pese a ser cronológicamente anterior a la que lo abre, no padezca los mismos problemas. Pareciera que nuestro autor asumió la escritura de *Recuerda esta noche* con menores expectativas sobre sus resultados. Mucho más humilde en sus pretensiones, la novela que pasamos a comentar deja una mejor impresión de las posibilidades de Terrones en el campo de la narrativa.

Recuerda esta noche es, en efecto, pobre estilísticamente comparada con *A media luz*.

Abusa de frases hechas y el manejo de adjetivos deja mucho que desear: «juvenil alegría» (69), «un tenue perfume» (72), «torrente sanguíneo» (86), «hondos pensamientos» (119), «eras una hojarasca que caía arrastrada por el viento» (ibid.), «la hoguera de la pasión» (120), etcétera. Pese a estos defectos, la narración está mejor estructurada. Todo gira alrededor de los conflictos íntimos de una pareja de hermanos, conflictos cuya profundidad está bien sugerida y que provocan el entrecruzamiento de historias.

Asimismo, aquí encontramos un trabajo en el ambiente: el Bransen, local donde convergen los personajes en una sola noche, se configura como un cronotopo. Esta narración en manos de un escritor bisoño podría pecar de artificiosa, pero nuestro narrador resulta invicto en la prueba: la tela no exhibe hilos sueltos. Si bien el título *Recuerda esta noche* encierra, cómo no, un eco de Javier Marías (uno de los motivos del narrador de *Mañana en la batalla...* es una película clásica llamada *Remember the Night*), la novela corta en cuestión presenta errores, literalmente, prosaicos y no de manejo de trama o planteamiento narrativo, como sí los padecía *A media luz*.

Es más, la reflexión en torno a las dos novelas cortas lleva a admitir que el autor ofrece una

mayor solvencia al representar conflictos y sensibilidades propias del mundo juvenil. A ello se debe el hecho de que la mímesis de *Recuerda esta noche* supere a la de *A media luz*. En esta última, parte del fracaso reside en la representación bastante artificial de los personajes, que afrontan situaciones más bien inherentes a los adultos: Miguel, el muchacho atribulado de *Recuerda esta noche*, es verosímil y puede llegar a conmovir al lector; Martín, el narrador en primera persona de *A media luz*, no convence en su desmedida pretensión de ser el Víctor Francés de *Mañana en la batalla...* o el propio Marías en *Negra espalda...*

De esa forma, y recordando los rasgos del género que anunciamos al principio, puede afirmarse que en esta *opera prima* compuesta de dos novelas cortas hallamos resultados desiguales. *A media luz*, por todos los problemas expuestos, es inadmisiblemente. *Recuerda esta noche*, no obstante, es meritoria y demuestra que su autor puede, si persevera, superarse a sí mismo. Finalmente, pese a la prosa algo descuidada, esta segunda novela del libro de Félix Terrones, puede justificar su lectura con interés. Además, comprueba el aserto de que la humildad, así en la literatura como en la vida, es base y fundamento de todas las virtudes (Cervantes *dixit*).

DATOS DE LOS AUTORES

RICARDO AYLLÓN (Chimbote, 1969)

Estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Tiene publicados los poemarios *Almacén de Invierno* (1996), *Desnudos* (1998) y *A la sombra de todos los espejos* (2003); además, el libro de crónicas y relatos *Monólogos para Leonardo* (2001) y la selección *Navegar en la lluvia. Antología del cuento ancashino* (2003). Dirige la revista electrónica de literatura *El Ornitorrinco* y colabora con diversos medios culturales del Perú. En 1997 fue premiado en los II Juegos Florales Nacionales de Poesía organizados por la Municipalidad Provincial de Huaraz. Este año ha obtenido el Primer Puesto en la III Cuentatón de Lima, certamen que organizara la revista cultural *El Túnel* de Lima.

CHRISTIAN BERNAL MÉNDEZ

Estudiante del octavo ciclo de Literatura de la UNMSM. Ha sido ponente en el Coloquio «Discursos híbridos y sujetos migrantes en el Perú Colonial» 2003.

ESTHER CASTAÑEDA VIELAKAMEN

Licenciada en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Marcos. Profesora principal del Departamento de Literatura en la UNMSM en donde dictó el curso «Literatura escrita por mujeres». Ha publicado *El vanguardismo literario en el Perú* (1989), *Catálogo 30 Años de Poesía Peruana en revistas (1971-2000)* (2002) y *Antología Poética. Tercer Encuentro de Poetas Sanmarquinas* (2003); y los poemarios *Interiores* (1994), *Carnet* (1996), *Falso Huésped* (2000) y *Piel* (2002). Codirige Magdala Editora, en sus colecciones Poesía-Mujer, Pandora, Antología-Mujer y la Plaqueta «Magdala».

JOSÉ CABRERA ALVA (Lima, 1971)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional de San Marcos. En 1999 publicó el poemario *El libro de los lugares vacíos* y obtuvo el Segundo Premio Adobe de Poesía, con el conjunto de poemas *Música para una donna*. Poemas suyos han sido publicados en revistas especializadas y diarios del medio. Ha traducido además a diversos poetas franceses y realizado estudios de Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Federico Villareal. *Canciones Antiguas*, segundo poemario suyo, se encontrará en prensa.

JORGE CASTILLA BAMBARÉN

Artista plástico peruano. Ha exhibido sus pinturas en las siguientes Bienales Internacionales: 1991 XXI Bienal de Sao Paulo (Brasil), 1994 V Bienal de La Habana (Cuba), 1989 II Bienal de Cuenca (Ecuador) y en 1992 la VIII Bienal Iberoamericana de México. En el Perú ha realizado periódicas muestras individuales desde el año 1981. www.arteperu.100freemb.com

CARLOS CASTRO MORALES

Bachiller en Humanidades (Filosofía) por la Pontificia Universidad Católica del Perú, es actualmente Jefe de Prácticas de Filosofía Antigua en esta Universidad. Prepara una tesis sobre el pensador alemán Martin Heidegger.

VÍCTOR CORAL CORDERO (Lima, 1968)

Poeta. Realizó estudios de Literatura en la UNMSM. Obtuvo una mención en el concurso *El cuento de las mil palabras*. Poemas y ensayos suyos han sido publicados en diversas revistas literarias del medio: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Fórnix*, *Flecha en el azul*, entre otras. Actualmente colabora en el diario *El Comercio* con artículos y críticas literarias. Ha publicado el poemario *Luz de limbo* (Lima, 2001).

ROSSELLA DI PAOLO (Lima, 1960)

Poeta. Estudió lingüística y literatura en la Pontificia Universidad Católica, y actualmente dicta el curso de Análisis del discurso literario, en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Ha publicado: *Prueba de galera* (1985), *Continuidad de los cuadros* (1988), *Piel alzada* (1993) y *Tablillas de San Lázaro* (2001). Poemas suyos han sido recogidos en diversas revistas y antologías hispanoamericanas.

MARIELA DREYFUS

Poeta, traductora y ensayista. Es la autora de los poemarios *Memorias de Electra* (1984); *Placer fantasma* (1993; Premio Asociación Peruano-Japonesa, 1992); *Ónix* (2001) y *Pez* (inédito). Sus poemas traducidos al inglés han aparecido en *Review: Latin American Literature and Arts*, *Rebel Road* y *Yellow Silk*. Actualmente es catedrática en el Departamento de Español y Portugués de la New York University.

MIGUEL ILDEFONSO (Lima, 1970)

Estudió Literatura en La Católica, donde obtuvo en 1995 el primer puesto en Los Juegos Florales de Poesía. Hizo una maestría en El Paso, Texas. En 1996 obtuvo en Cuarto Puesto en el Premio César Vallejo, organizado por el diario *El Comercio*. Ha colaborado en varias revistas, actualmente en *Flecha en el Azul* y *Sieteculebras*. Publicó los libros de poesía: *Vestigios*, *Canciones de un bar en la Frontera* y *Las Ciudades Fantasma*s (Premio Copé de Oro, 2001).

PATRICIA IRENE COLCHADO MEJIA (Chimbote, 1981)

Estudió Bibliotecología y Ciencias de la Información en UNMSM y Derecho y Ciencias Políticas en UIGV. Actualmente, radica en Múnich (Alemania) donde sigue estudios de perfeccionamiento del idioma alemán en el GOETHE INSTITUT de dicha ciudad.

FERNANDO IRIARTE MONTAÑEZ (Lima, 1982)

Cursa el último año de la especialidad de Literatura Hispánica de la PUCP casa de estudios en la que dicta prácticas relativas a su especialidad. Su trabajo «La naranja mecánica exprimida de nuevo» obtuvo el Primer Puesto en el concurso de ensayo «De la letra a la imagen. Sobre cine y literatura», organizado por la DAPSEU. Ha colaborado con diversas revistas

del medio y está preparando su tesis de licenciatura sobre la narrativa de Mario Bellatin.

INKA KORHONEN
(Siilinjärvi, 1976)

Estudió Relaciones Internacionales en la Universidad de Helsinki. Ha sido una de los miembros activos del Taller de Poesía de la Universidad de Lima durante el año 2002. Ha realizado traducciones de los poemas de Eira Stenberg «La Libido de la tierra y otros poemas» con Renato Sandoval. Actualmente se encuentra preparando su tesis sobre la Comisión de la Verdad del Perú.

DORIAN ESPEZÚA SALMÓN
(Puno, 1962)

Licenciado en literatura por la UNMSM donde también estudió la Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana y una Segunda Especialización en Lingüística Hispánica. Le fueron otorgados dos premios nacionales, uno en educación y otro en ensayo. Ha sido profesor de literatura de la Universidad Nacional de Huamanga y actualmente es profesor de las escuelas de Literatura de la UNMSM y de la UNFV.

GONZALO ESPINO RELUCÉ
(Tulape, 1956)

Profesor principal de Literatura en el pregrado y postgrado de la UNMSM. Su interés en la literatura peruana le ha llevado a investigar y escribir diversos artículos sobre literaturas andinas y sobre el siglo XIX. Ha publicado los siguientes libros de crítica: *La lira rebelde proletaria* (Lima, 1984), *Tras las huellas de nuestra memoria. Tradición Oral del Norte Peruano* (Lima, 1994), *Imágenes de la Inclusión andina. Literatura peruana del siglo XIX* (Lima, 1999) y *Literatura* (2000). Es autor del libro de poemas *Casa hacienda* (Lima, 1992).

JORGE FRISANCHO
(Barcelona, 1967)

Poeta. Es autor de los siguientes libros de poesía *Reino de la necesidad* (Lima, 1988) y *Estudios del cuerpo* (Lima, 1991). Ha publicado también artículos de crítica literaria y cuentos, aunque no reunidos en libro. Vivió en Nueva York entre 1991 y 1998, y actualmente vive en Chicago, donde trabaja como editor y traductor.

CARLOS HERRERA
(Arequipa, 1961)

Escritor y diplomático. Ha publicado los libros de cuentos: *Morgana del amor y otros cuentos* (Lima, 1988), *Las musas y los muertos* (Lima, 1997), *Crueldad del ajedrez* (Lima, 1999, cuentos y viñetas) y *Crónicas del argonauta ciego* (Lima, 2002) es autor de la novela *Blanco y negro* (Lima, 1995).

RICHARD ANGELO LEONARDO LOAYZA

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional de San Agustín. Ha realizado estudios de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; egresado del Diploma de Estudios de Género de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se desempeña como profesor de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Federico Villarreal.

ÓSCAR LIMACHE
(Lima, 1958)

Poeta, obtuvo en 1988 el Primer Premio de la Cuarta Biental de Poesía Premio Copé por su *Viaje a la lengua del puercoespín*, cuya tercera edición fue publicada en el 2002 por la Editora Abril de La Habana, Cuba. Es autor de las antologías *Un año con trece lunas. El cine visto por los poetas peruanos* (Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1995) y *Selección nacional* (Lima: Lluvia

Editores, 2000) y poemas suyos han sido antologados en *El uso de la palabra. Encuentro con la poesía Hispanoamericana* (Universidad de Lima, 1994), *Poesía Peruana del Siglo XX*, de Ricardo González Vigil (Ediciones Copé, 1999) y *Las voces del mundo* (Centro Hispanoamericano de Artes y Letras del Uruguay, 2003). En la actualidad es profesor y coordinador del área de comunicaciones en la Organización Educativa Trilce y dirige Páginas del Perú, un portal de internet dedicado al libro peruano (www.paginasdelperu.com).

JAVIER MORALES MENA (Lima 1978)

Estudia el último año de Literatura en la UNMSM. Codirige la revista de cultura y literatura *Lhymen*. Fue ponente en el Primer Coloquio Nacional de Literatura Peruana «Emilio Adolfo Westphalen» (UNMSM - 2001); en las Jornadas de Literatura Peruana (UNMSM - 2002); en el Primer Coloquio Nacional de Estudiantes de Literatura «Alberto Hidalgo» (UNSA - 2002); y en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana - Estudiantiles (Universidad Mayor San Andrés, La Paz - Bolivia 2002). Obtuvo el Primer Premio de los Juegos Florales Jorge Basadre, en el género ensayo (UNMSM - 2003). Ha publicado la plaqueta *Sombras de nieve* (2003).

AGUSTÍN PRADO ALVARADO

Profesor de Literatura Española Contemporánea del Departamento de Literatura de la UNMSM. Obtuvo la beca Intercampus para realizar estudios de literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona, en 1997. Ha sido uno de los organizadores del Coloquio *El laberinto de Borges* (1999). Participó como ponente en el Congreso Internacional *La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, celebrado en Murcia en noviembre del 2002. Ha publicado artículos especializados sobre narrativa hispanoamericana y española en revistas nacionales y extranjeras. Es coautor del libro *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y*

periodística de Arturo Pérez-Reverte (Murcia, 2003).

VÍCTOR QUIROZ

Estudiante del octavo ciclo de Literatura de la UNMSM.

SERGIO RAMÍREZ FRANCO (Lima, 1967)

Ensayista. Estudió Derecho en la Pontificia Universidad Católica y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se graduó de Magister. Fue becario de la AECI en Madrid, 1996. Es miembro de la Society for the Study of Narrative Literature. The Ohio State University, USA. En suplementos culturales y revistas académicas nacionales y extranjeras ha escrito acerca de literatura y crítica literaria. Obtuvo el primer premio en los Juegos Florales César Vallejo (1992), en la modalidad de «Ensayo humanístico», convocado por la UNMSM. Se ha especializado en temas de Narratología, Teoría de la ficción y Estética. Se desempeñó como profesor de Literatura en el pregrado y en la unidad de postgrado de la UNMSM. Actualmente se encuentra estudiando el doctorado en la Universidad de Pittsburgh. Ha publicado el ensayo *A favor de la esfinge: la novelística de Jorge Eduardo Eielson* (Lima, 2000)

JÉSSICA RODRÍGUEZ LÓPEZ (Lima, 1972)

Profesora de Lengua y Literatura en la Universidad Agraria. Es egresada de la Maestría en Literatura de la UNMSM. Ha ejercido la docencia en la Universidad Nacional Federico Villarreal y ha publicado en la revista *Martín*.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica. Sus áreas de interés son el Siglo de

Oro español y la literatura rioplatense de la primera mitad del XIX. Actualmente prepara su tesis de licenciatura sobre narrativa picaresca.

CÉSAR SALAS

(Lima, 1969)

Bachiller en Derecho por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro del Instituto Riva-Agüero.

RENATO SANDOVAL

(Lima, 1957)

Poeta. Ha publicado *Singladuras, Pértigas, Luces de talud, Nostos* y *El revés y la fuga*. Poemas suyos han sido traducidos al francés, alemán, italiano, danés y finlandés. En ensayo, *El centinela de fuego*, libro dedicado al poeta simbolista José María Eguren, y *Ptyx: Eielson en el caracol*. En el campo de la traducción, son conocidas, entre otras, sus versiones de Pavese, Quasimodo, Tabucchi, Arnaut Daniel, Tieck, Rilke, Kafka, Södergran, Ågren, Haavikko, Saarikoski, Dinesen, Boberg, Drummond de Andrade, Sylvia Plath, así como un par de piezas de teatro escritas en francés por César Vallejo y una antología del cuento francocanadiense. En 1988 obtuvo el primer premio de «El cuento de las mil palabras», del semanario *Caretas*. Dirige las revistas *Evohé* y *Fórnix*.

ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS

Egresada de la Escuela Normal Superior de París en 1985. Profesora principal de la Universidad de Burdeos. Ha publicado los siguientes libros *Las tradiciones peruanas: claves de una coherencia* (1999) y *Textos inéditos de Manuel González Prada* (2001). Es miembro del Comité de Redacción del *Bulletin Hispanique* y del Instituto Ricardo Palma.

ELIZABETH TOGUCHI KAYO

Bachiller en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad de San Marcos, en donde ha realizado estudios de Literatura y Bibliotecología. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas. Ha publicado *Catálogo 30 Años de Poesía Peruana en revistas (1971-2000)* (2002) y *Antología Poética. Tercer Encuentro de Poetas Sanmarquinas* (2003). Codirige el sello Magdala Editora. Actualmente trabaja en el Instituto Raúl Porras Barrenechea.

JORGE A. TRUJILLO JURADO

(Lima, 1979)

Estudia Literatura Hispánica en la PUCP. Sus intereses académicos lo llevan desde el estudio de Sermonarios pasando obligadamente por el Lunarejo hasta llegar al Superrealismo César Moro. Próximamente aparecerá su primer libro de poesía que se titula *La ironía de la rama negra* en la colección Serie de la Salamandra.

ALBERTO VALDIVIA BASELLI

(Lima, 1977)

Ensayista, poeta y narrador. Ha publicado los poemarios *Patología* (2000) y *La región humana* (2000). Su poesía ha sido incluida en antologías nacionales (*Poesía peruana siglo XX*, Copé 1999) e internacionales como *Aldea Poética* (Madrid, 1997) o *International Library of Poetry* (Maryland, Estados Unidos, 2002). Poemas suyos han sido traducidos al inglés, alemán y francés. Jurado en varios premios nacionales y universitarios (Juegos Florales Universidad de Lima 2000 y Juegos Florales Interuniversitarios 2001). Ha publicado ensayos en diferentes medios especializados como *Evohé* o *Hydra* y ha colaborado con medios como *El Peruano*, *El Comercio* y *Debate*. Ponente en varios espacios académicos y universitarios, cursa estudios de Licenciatura en Filología Hispánica en Madrid.

MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO
(Lima, marcelvelazq@terra.com.pe)

Crítico literario. Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha obtenido el Primer Premio de los Juegos Florales *José Martí* de la UNMSM en el género ensayo (1995); el Primer Premio de Investigación *Homenaje a la Generación del 98* (1998), el Primer Premio de Investigación «Mujer: deseos y posibilidades ante el nuevo milenio» (1999) y el *Premio Nacional de Ensayo Federico Villareal 2001*. Es autor del libro *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (Lima, 2002). Es coautor de *El hechizo de las imágenes* (Lima, 2001), *Mujer, cultura y sociedad en América Latina III* (Caracas, 2001), *Batallas por la memoria* (Lima, 2003). Ha publicado artículos especializados en revistas nacionales y extranjeras. Se desempeña como Profesor de Literatura Peruana en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

ELIO VÉLEZ MARQUINA
(Lima, 1979)

Cursa el último año dentro de la especialidad de Literatura Hispánica de la PUCP. Ha publicado estudios sobre literatura y reseñas en revistas como *Escritura y pensamiento*, *Punto de equilibrio*, *Boletín de la Academia de la Lengua*, *Martín* y *Patio de letras*. Obtuvo la beca Intercampus para realizar estudios en Sevilla. Ha editado su libro de poesía *En el bosque* (2003) y la plaqueta *Ad Patrem* en la serie Underwood.

SELENCO VEGA
(Lima, 1971)

Estudió Literatura en San Marcos, donde ha ejercido la docencia. Es autor de los siguientes libros: *Casa de familia* (1995), *Parejas en el parque y otros cuentos* (1998) y *Reinos que declinan* (2001). Cofundador de la revista *Dedo crítico*, actualmente es docente en la Universi-

dad San Ignacio de Loyola.

PENÉLOPE VILALLONGA NATTERI
(Lima, 1981)

Estudia el octavo ciclo de literatura en la UNMSM.

JORGE WIESSE R.
(Lima, 1954)

Licenciado en Literatura por Pontificia Universidad Católica del Perú. Profesor en la PUC y en la Universidad del Pacífico, donde es Jefe del Departamento de Humanidades y Videcano de Estudios Comunes. Co-Director, de Coiné. Boletín informativo de temas lingüísticos del Departamento Académico de Humanidades de la Universidad del Pacífico. Miembro fundador, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. Ha publicado numerosos ensayos, artículos y ponencias en diversas publicaciones académicas y culturales como *Hueso Húmero*, *Coiné*, *Debate*, *Apuntes* entre otras. Es coautor con Carlos Gatti del texto *Elementos de gramática española*, y *Técnicas de lectura y redacción*.

CARLOS YUSHIMITO DEL VALLE
(Lima, 1977)

Estudió Literatura en la Universidad de San Marcos. Ha colaborado en algunas revistas impresas y electrónicas de su país y del extranjero. En la actualidad es coeditor de la revista *El Hablador* (www.elhablador.com). Su primer libro de cuentos, *Taxonomía en niebla y otros relatos*, se publicará en breve.

JOHNNY ZEVALLOS
(Huacho, 1974)

Estudió Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Nacional de Ingeniería, y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fundó y dirigió la Revista de Filosofía, Arte y Literatura «Apeiron».



EXCELENCIA EN COMBUSTION

Ahorradores de combustible

PARA TODO TIPO DE MOTORES
PRODUCTO GARANTIZADO
ECOLOGICO



**Distribuidor
Exclusivo**

 **INTRA GLOBAL COMPANY INC. S.A.**

E-mail: intraglobalperu@yahoo.com ☎ 436-0871 Fax: 435-8387

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



El quinto número de *Ajos y Zafiros* se terminó de imprimir
en noviembre del 2003, en un tiraje de 500 ejemplares
en los talleres gráficos de

El Nacional

Este alumbramiento se despliega
desde los folios de
Jorge Cornejo Polar, Alberto Varillas, Ismael Pinto
y Francesca Denegri

Una nueva mirada a nuestro legado cultural

Disfrute de las expresiones artísticas y culturales de nuestro valioso pasado y dinámico presente, con una visión seria y entretenida



Publicaciones

- Mario Urteaga: Nuevas Miradas por Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden.
- Recuerdos de la Monarquía Peruana por Don Justo Apu Sahuaraura Inca.
- La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942.
- Tilsa Tsuchiya: 1929-1984.
- Elena Izcue: El Arte Precolombino en la vida moderna.
- Spondylus. Ofrenda sagrada y símbolo de paz.
- Catálogos III, IV, V y VI del Concurso Anual de Artes Plásticas.
- Arte Español Contemporáneo en la Colección de Telefónica: Chillida, Fernández, Gris, Picasso y Tàpies.

CD Roms multimedia

- La ciudad inca del Cusco por Santiago Agurto Calvo.
- Chavín por Luis G. Lumbreras.
- Los Incas por María Rostworowski.
- Tunuyep: El desafío de la ciudad sagrada del reino de Sipán por Walter Alva.
- Aventuras de la ingeniosa Elena con Perucote y Tiahugato por Margarita Moreno, Rafo León y Gredna Landolt.
- Sipán por Walter Alva.



www.fundaciontelefonica.org.pe

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

De venta en el Museo de Arte de Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Crisol, Librerías El Virrey, Oficinas Comerciales de Telefónica Móviles (Juan de Arona y Camino Real), Multicentros de Telefónica (Jockey Plaza y Basadre) y en las principales librerías.

FUNDACIÓN

Telefónica