

CIUDAD

LETRADA

Revista mensual de literatura y arte

PRECIO S/. 1.00

Director: Manuel J. Baquerizo

Huancayo, 03 de enero del año 2001

N° 003

Arguedas o los bosquimanos (Los derroteros de la ficción peruana)

Zein Zorrilla

Marco social

Los que estamos acá congregados lo hacemos en torno al problema de la palabra escrita como testimonio de una realidad rica y esquiva. La palabra escrita llegó a nuestras latitudes, con su lengua, con sus moldes socioeconómicos, con su orden social de tipo feudal.

Durante la etapa de la Colonia el uso de la palabra escrita estuvo destinado a fines específicos: administrativos, cronísticos, religiosos. Su uso para los fines de la ficción le estuvo vedado, como le estuvo vedado al hombre del Nuevo Mundo no sólo la escritura, sino la lectura de obras de ficción.

Pero si bien las colonias empobrecieron su producción escrita, y empobrecieron las exploraciones que su desarrollo conlleva, la metrópoli también se llevó lo suyo. Mientras Inglaterra aplaudía a un Dickens y un Tackeray; Francia a un Flaubert y un Zola; Rusia a Tolstoy y a Chejov; los estados del norte tenían una gama de ficcionadores que iban desde Poe hasta Melville, pasando por Mark Twain y Hawthorne.

De ese modo la lengua castellana que había dado al mundo a Cervantes y Lope, Quevedo y Calderón, tuvo que esperar la llegada del siglo XX para intentar equipararse a sus vecinos con la pluma de Federico García Lorca.

¿Qué pasaba en el Perú? ¿Qué pasaba en Lima entretanto, una Lima que desde esos tiempos se arrogó para sí la representación de la nación?

Resmas de crónicas, documentos administrativos, pero de ficción memorable nada. Apenas un Ricardo Palma, flor extraña que cuajó en ese incierto terreno de la crónica deformada por la lente de la necesidad ficcionadora: la tradición.

Y así nos encuentra el siglo veinte. A la palabra escrita se suma un uso más: la denuncia social. Este uso inaugurado seguramente por Guamán Poma, será desarrollado por los indigenistas, por los escritores proletarios, con vastedad y persistencia, al extremo que por décadas se creará a ése el único uso digno que la palabra escrita podía tener.



EL MUSICO, Oil in canvas / 56 x 46 pulgadas

Será a partir de los años 50, con el inicio del derrumbe de las sociedades que habían venido floreciendo a lo largo del país, que surgirá una nueva clase social, que preferirá llamarse así misma Clase Media y cuestionará los usos de la palabra escrita y descubrirá su uso lícito para la pura ficción.

Una definición de la ficción

¿Pero qué es ficción?

El término es casi nuevo en estas latitudes y su esporádico uso está revestido de la vaguedad. En su lugar se prefiere usar el término literatura.

Una gran necesidad del hombre es buscar respuesta a las terribles interrogaciones planteadas por la vida diaria, interrogantes sin respuesta. La vida diaria está atravesada en todos los sentidos por las intromisiones del azar, de la injusticia, a diario libramos batallas en los territorios de la mente y el sentimiento, territorios delimitados por nuestros temores y nuestras esperanzas, perdemos muchas de esas batallas, caemos, pero la lucha diaria nos obliga a levantarnos otra vez.

En esta necesidad de respuestas reside el origen de toda obra de ficción. Y desde los tiempos más antiguos el hombre acude a su producción, y a su consumo, use el lenguaje que use: teatro en los tiempos antiguos, novela cuando crecen las ciudades y aparece ese triste producto

de la sociedad industrial (las multitudes solitarias); cinematografía en el mundo moderno. Las necesidades que inmovilizan a los hombres frente a las pantallas de televisión son las mismas que juntaban las rodillas de los pastores errantes en torno al fuego del desierto.

La satisfacción de esas necesidades hermana a la ficción con otras manifestaciones culturales que acompañan al hombre en su trajinar por este mundo. La ficción es compañera de las religiones, de todas, que ofrecen una explicación a todos los avatares, y brindan al fiel el premio de la eterna felicidad siempre que viva de acuerdo al código. La Ficción, es hermana de la política, que ofrece la solución de los problemas que aquejan a los pueblos -problemas muchos sin solución-, siempre que el lector "decida" hacer su destino, para lo cual sólo debe elegir al adecuado conductor de pueblos.

La ficción en suma, permite entregar información, a la vez que emociones, usa diferentes lenguajes y seguramente los irá enriqueciendo con los recursos que la tecnología ponga a su disposición. Podrán cambiar los lenguajes, pero será la misma necesidad de ficción y la forma de satisfacerla.

Los frutos de hoy

Las dudas que acometen a los costeños y los andinos de hoy, nos impelen a plantearnos una serie de preguntas, de si somos andinos, o si somos regionales, si somos ya peruanos o nos quedamos en la sola repre-

sentación provincialista

Esta búsqueda de definiciones nos llevará seguramente -si es que no nos está llevando ya-, a la adopción de nuevos elementos culturales, más adecuados a los escenarios contemporáneos, al rechazo de otros elementos que como la piel gastada de los santos se seca y muere por no recorrer más la sangre por sus vasos inútiles. Estamos en tránsito permanente a ser "otros", y el vívido testimonio de ese tránsito son las Obras de Ficción.

¿Pero cuál camino adoptar para no perderse en ese mar de información que hoy nos llega por todos los medios? ¿Qué faro seguir en esa búsqueda a ese siempre cambiante ser? Como todos, también yo tengo mis fórmulas, sé que vale para mí, pero a ustedes les puede servir para hallar su camino. En la vigilia de mis noches de tormento, con una novela bloqueada, o un personaje abortado, musito y trato de identificar el camino de Arguedas y trato de ver que ante cada problema técnico, también me aguarda el camino de los bosquimanos. ¿Y qué son?

Sabemos todos que a una edad muy temprana ese genio de la escritura y de la autopromoción que es Mario Vargas Llosa, realizó una serie de entrevistas a escritores mayores que entonces engrosaban lo que hoy conocemos como la Tradición. La pregunta era nueva e insólita en estas latitudes: ¿Qué piensa usted de la técnica literaria?

Las respuestas son variadas; lo testimonia la recolección de entrevistas realizada por Rodríguez Rea, y va desde los que rechazan una aproximación tan fría a las según ellos ardientes e ingobernables lavas de la creación, hasta los otros que reducen la técnica literaria al escribir gramaticalmente bien. Tal

vez, la respuesta sea acertada; no les habían preguntado por la técnica de la ficción, sino sólo por la literaria; no les habían pedido la impresión que guardaban del monstruo, sino sólo de uno de sus lenguajes.

Por eso resulta hoy insólita la respuesta sencilla, y a la vez de resonancias que llegan intactas hasta el día de hoy, de aquella proporcionada por José María Arguedas: toda técnica se reduce a involucrar al lector.

Involucrar, es decir, escribir no para uno -como tanto pedante pretende hoy- sino humildemente ponerse al servicio de aquello que espera el lector, de cogerlo, y con música y palabras llevármolo a donde lo queramos llevar.

Y con ese lema en su escudo, José María Arguedas descubrió aquello que ya sabían Homero y Shakespeare, Faulkner y nuestro olvidado Jorge Isaacs: que la ficción trabaja con las esperanzas y los temores de los hombres, esas dos materias antagónicas que son los humores del alma, y que para que esos dos monstruos se activen la ficción trabaja escenarios donde se encuentran escalas de valores morales, con esas negaciones que amenazan sus existencias.

Y así trabajó en *Agua*, la escala de valores nativa, con la de los patrones, la movilidad en pos de un recurso común, el agua. Esta antítesis fue ampliada en *Yawar Fiesta*, sin caer en maniqueísmos, pero sin dispersarse en los tentadores abismos del experimentalismo que a tantos escritores ha devorado, y sigue devorando. Y sin proponérselo tal vez, pero fiel a su impetuoso creador trazó el camino para los que estaban por venir: toda técnica se reduce a comprometer al lector.

Frente a un predicado tan sencillo no faltan los que salen en pos de postulados más alambicados, y caen

en lo que hemos llamado el Síndrome Bosquimano

Allá por los años setenta cuando las exploraciones de los pueblos primitivos embriagaba a los estudiosos de occidente, una expedición occidental se instaló en los desiertos de Australia a estudiar la vida de los bosquimanos. Regaron de instrumentos los arbustos que les proporcionaban sombra, de cámaras de TV las cuevas que los protegían de las tempestades, de sensores de pisadas las orillas de los ríos y sus abrevaderos.

Pero en la misma medida que los sabios de occidente estudiaban a los primitivos, eran así mismo motivo de una investigación de sentido inverso.

Embudados los cuerpos de barro, los bosquimanos rastreaban las huellas de las botas occidentales en la arena nativa, husmeaban las latas vacías de extrañas conservas de pescado, registraban minuciosamente los movimientos de los hombres blancos.

Y uno de los movimientos cargados de misterio, de enigma, de magia, era éste. Un hombre blanco se aproximaba a la caja negra donde correteaban luces de colores y con una pera en la mano hablaba y gesticulaba mirando los cielos. Allá arriba, ante la mirada de ese locutor de radio de onda corta, no tardaba en aparecer el pájaro de plata, daba unas vueltas y dejaba caer un hongo -el paracaídas- cargado de galletas, conservas, quesos y carne embutida.

A veces alguno de esos envíos era arrastrado por los caprichos del viento al territorio de los observados, que acometían sobre el regalo celestial, bajo la complaciente mirada de la ciencia occidental. Hasta que eso acabó un día, y la expedición se marchó dejando tras de sí pilas de basura de la civilización. El pájaro de plata se fue con ellos, y también los alimentos.

Un bosquimano desesperado tomó un día una lata en forma de pera, se instaló donde se instalaba el locutor de radio, y ante una caja vacía repetía los gestos y ademanes que recordaba haber visto a quien imitaba. Los otros protegían sus ojos del sol y elevaban la mirada, creyendo ver aparecer el pájaro de plata, ya por aquí, ya por allá.

Similares experimentadores, fatigaron durante décadas la buena prosa castellana, la llenaron de monólogos interiores, de flujos de conciencia, de historias sin trama, sin personajes, donde el personaje era el lenguaje... al mejor estilo bosquimano, repetían formas exteriores de manifestaciones culturales cuyas leyes no entendían.

Una imagen más para despedirnos. Alguien reunió una vez los siguientes ingredientes: viejos peines porque necesitaba plástico; bombillas de linterna, porque necesitaba pequeñas luces, trozos de cables eléctricos por requerir de conductores, unas lamparas de arena porque les habían dicho que en ella podría hallaba el silicio, y luego de mezclar todo dentro de un cilindro vacío de aceite, pegó el oído a la espera del momento en que semejante mezcla de elementos deviniera en un radio de transistores.



TOMANDO CHICHA. Oil in canvas / 33 x 38

El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última

Luis Nieto Degregori

Los son las vertientes principales de la narrativa en el Perú de fin de milenio: la criolla y la andina, y como los universos culturales de los cuales son expresión, estas corrientes literarias sólo en apariencia conviven en armonía, sólo acasionalmente discurren por el mismo cauce. Bien vistas las cosas, se trata de vertientes literarias enfrentadas que se disputan, como mínimo, un rol protagónico dentro de la vida literaria y cultural del Perú actual.

De hecho, es tan clara esta vocación hegemónica que, en el caso de la narrativa criolla, ni siquiera se utiliza el adjetivo para distinguirla de otras narrativas que se producen en el país y se la presenta simplemente como narrativa peruana. Los escritores de la otra vertiente no se quedan atrás y esgrimen el término "andina" como un certificado de pedigrí, reclamando el reconocimiento que por tal razón les sería debido.

El de los escritores andinos y los escritores criollos es pues un debate soterrado, lo cual quizás se deba a que en el fondo refleja las conflictivas búsquedas de identidad por las que atraviesa la sociedad peruana en las últimas décadas. Se podría sostener incluso, sin temor a equivocaciones, que el surgimiento y desarrollo de la narrativa andina están estrechamente ligados al proceso de "andinización" de la sociedad peruana.

Llegados a este punto, hace falta aclarar lo que se entiende por "andino" y "criollo". Utilizo estos términos en su sentido de matrices -las principales, por cierto- de la identidad cultural de los peruanos. Sinesio López (1997) presenta no sólo los múltiples significados del término "criollo" sino la evolución y esencia de la sociedad y culturas criollas, inscribiéndolas dentro del proceso de transformación de la sociedad peruana de una estratificada en castas a una estratificada en clases.

"Lo criollo y el acriollamiento -señala López (1997: 146-147)- parecen haber pasado por dos etapas. La primera, caracterizada por la hegemonía de la cultura criolla, por un crecimiento moderado de las ciudades de la costa y por un proceso selectivo de las migraciones internas. La segunda, que se inicia por los años cincuenta, se ha caracterizado por el cuestionamiento de la hegemonía criolla por el proceso masivo de cholificación, la urbanización acelerada de la costa, la metropolización de Lima y las migraciones masivas del campo a las ciudades."

Conceptualizar el término "andino" es tarea plagada de dificultades. La preocupación por lo andino, como bien señala Tamayo Herrera (1980), es múltiple y proteica y se reviste de aparatos epistemológicos distintos. Quizás esto mismo explica la falta de rigor en el manejo del término en las ciencias sociales. En el sentido de matriz cultural que le damos al término, "andino" se acerca a "cholo" y es a fin de cuentas ese nuevo universo social y cultural que surge en la segunda mitad del presente siglo bajo el impacto de cambios como la urbanización y las migraciones y que está integrado tanto



LA FIESTA, Oil in canvas / 66 x 56

por elementos que provienen de la cultura indígena como de la occidental.

La narrativa criolla y la narrativa andina, a mi modo de ver, son pues manifestación de estos dos universos socio-culturales que en su interacción conforman ese magma en ebullición que es la nación peruana. De hecho, no se puede otorgar carta de ciudadanía a la narrativa andina y, a la vez, hacer que de una vez por todas se reconozca como criolla a esa otra vertiente que se arroga el título de peruana, sino se reivindica, como lo hace Antonio Cornejo Polar (1994: 12), "la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras, poniendo énfasis en las abismales diferencias que separan y contraponen (hasta con beligerancia) a los varios universos socio-culturales que existen dentro de los espacios nacionales [de los países andinos]."

Siendo más específicos, la narrativa criolla sería aquella que por su producción, sus textos, su referente y su sistema de distribución y consumo está inscrita en la sociedad y la cultura criollas. Como éstas, la narrativa criolla es la hegemónica en el Perú actual, al extremo de que, como no nos cansamos de repetir, cuando se habla de narrativa peruana sólo se está hablando la mayoría de las veces de la narrativa producida por escritores criollos,¹ sobre el Perú criollo o en general el mundo occidental y para ser difundida principalmente en Lima y las principales ciudades de la costa, que

son las que, como señala Sinesio López, albergan a este sector de la sociedad peruana.

La narrativa andina, por su parte, es la producida, como señala Osorio (1995: 9-10), por intelectuales provenientes de las clases medias o medias altas provincianas y que están permeados por elementos culturales de raíz indígena. El universo representado puede ser el rural y el indígena pero ya no como componente básico pues la andina es una narración predominantemente urbana y mestiza en la que Lima, como foco de atracción de migrantes de los diversos estratos sociales provincianos, ocupa un lugar preferentemente, casi igual o más importante que el de las pequeñas y grandes ciudades de la sierra.

La narrativa andina es pues heredera de la indigenista. Es más, buena parte de la narrativa considerada indigenista por la crítica académica es ya, si se es riguroso en el análisis, narrativa andina. Podemos sostener así que José María Arguedas no es el último escritor indigenista sino, por lo menos desde "Los ríos profundos" (1958), el primero de los escritores andinos. De hecho, me parece que la obra de Arguedas, siguiendo el paso a los cambios que experimenta el Perú, va evolucionando poco a poco de la preocupación por el conflicto entre señores e indios característico del indigenismo al desvelo por el conflicto, más abarcativo espacial y socialmente, entre lo andino y lo occidental. Y como manifiesta Gon-

zalo Portocarrero (1993), "sucede que los conflictos que enfrentó Arguedas distan de estar resueltos, son los nuestros todavía". Y la razón de que así sea hay que buscarla, siempre según Portocarrero, de un lado en la crisis económica y en los tropiezos de la modernización y, de otro, en la resistencia y en la vitalidad de lo andino.

Es paradójico que la crítica literaria siga considerando indigenista a escritores que, como Arguedas o Vargas Vicuña, manifestaron más de una vez que no se consideraban tales,² que proclamaron en repetidas ocasiones que una de sus principales motivaciones para escribir era justamente superar las taras del indigenismo. La razón de este persistente error hay que buscarla en esa tendencia, que se remonta todavía a José Carlos Mariátegui, a enjuiciar el indigenismo desde el supuesto de una teleología realista que, como señala Natalia Majluf (1994), pondera a los artistas que se acercan más al "indio real". Precisamente a esta lógica responde, por ejemplo, el intento de diferenciar, el "indianismo" como una visión externa de lo autóctono del "indigenismo" como una visión cada vez más próxima a la interioridad y a la realidad del tema.³ Arguedas, siguiendo el mismo razonamiento, sería pues la cúspide del indigenismo precisamente porque conocía muy de cerca a los indios.

Ya Cornejo Polar (1978), al introducir el concepto de heteogeneidad para realizar el abordaje del indigenismo, señalaba que el propio Mariátegui cancelaba la utopía indigenista como presunta "expresión interior" del mundo andino. Sin embargo, si bien Mariátegui era consciente de que el indigenismo era una literatura de mestizos,⁴ se equivocaba al pensar que una literatura con un "autoc-tonismo integral", con una "versión rigurosamente verista del indio" (Mariátegui 1963: 292), llegaría cuando los propios indios estuviesen en condición de producirla. Y se equivocaba no sólo, como bien señala Cornejo Polar, porque la literatura indígena nunca ha dejado de tener vigencia en el campo de la oralidad, sino además porque el Perú indio tomó un derrotero para su integración a la sociedad nacional muy distinto del que Mariátegui pudo imaginar.

¿Qué fenómeno, en efecto, estamos presenciando y tratando de comprender en los últimos cincuenta años? Somos testigos, por un lado de un dinámico proceso de integración de la mayoritaria población autóctona a la sociedad nacional, pero, por otro lado, estamos viendo que, para integrarse, esa mayoría debe muchas veces pagar un precio altísimo, el de renunciar a su identidad: debe dejar de ser india en su tránsito del campo a las ciudades y debe dejar de ser chola una vez instalada en éstas.

Es difícil determinar en qué momento el indio empieza a renegar de su identidad. Para Mirko Lauer (1977) éste parece ser un proceso que viene desde comienzos de siglo y de ahí quizás su afirmación de que para el indigenismo político, indio o indígena es una metonimia de campesino. Yo me inclinaría por pen-

sar más bien que éste es un proceso un tanto posterior, relacionado con las migraciones y que se generaliza con la revolución velasquista y su reivindicación del campesino. Es en esos años me parece que el indio prácticamente deja de existir y que la palabra permanece en nuestro vocabulario casi exclusivamente con una connotación peyorativa.

Por lo demás, si tenemos en cuenta que las mayorías indígenas, como muy bien señala Zevallos (1995), no han privilegiado, en su proceso de integración a la sociedad nacional, la literatura como forma de expresión sino la música,⁵ es comprensible que no hayamos sido testigos del advenimiento de una literatura escrita indígena, como suponía Mariátegui. En lugar de eso, a lo que hemos asistido es al nacimiento de una vertiente andina en nuestra narrativa, que si bien en algunos casos se ocupa todavía de los indios (rebatizados como campesinos claro está), se centra preferentemente en las nuevas identidades que éstos están construyendo o en otros aspectos del universo sociocultural andino.⁶

La narrativa andina es pues heredera de la indigenista y en tanto tal es, como diría Cornejo Polar (1994:16), una literatura en cuyo proceso de producción "se intersectan conflictivamente dos universos culturales." En este sentido, nos parece muy útil para el estudio de la narrativa andina un concepto como el de la heterogeneidad, entendido ya no sólo como esa característica de literaturas cuya producción, texto y consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto (Cornejo 1978:13), sino sobre todo como inherente a cada uno de estos procesos. En palabras de Cornejo (1994:13), "entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de estas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites".

A diferencia de la indigenista, la narrativa andina no ha tenido la suerte de ocupar un lugar importante en el panorama literario nacional. Por el contrario, la narrativa andina aparece en la escena desde un comienzo no sólo prácticamente obligada a negar su filiación indigenista dado el descrédito en que había caído ésta corriente sino condenada a una situación de subalternidad por su persistente interés por lo rural y las pequeñas ciudades de la sierra; es decir, franjas ambas de la realidad peruana que a los ojos de la crítica tenían un inocultable tufillo telúrico o arcaico. Tan clara era esta situación de la subalternidad que la autoafirmación de los escritores andinos iba en el sentido de reclamar para sí mismo status que sus contrapartes criollos, los supuestos productores en una narrativa moderna en el Perú, a la vez que rechazaban airadamente que se los "encasillara" o "etiquetara" como indigenistas, post-indigenistas o regionalistas.

Sólo en los noventa tanto los escritores de esta filiación como la crítica cercana a ellos empiezan a utilizar cada vez con mayor frecuencia el término de narrativa andina para referirse a su propia producción literaria y diferenciarla de la narrativa que llaman criolla o, en el calor del debate, incluso simplemente "miraflores".⁷ Esta tardía toma de conciencia, sin embargo, y los consiguientes intentos de sacar a la narrativa andina de su situación de subalternidad no han tenido mucho éxito hasta el momento.

No es la falta de calidad literaria o de oficio de sus productores la que explica el carácter subalterno de la narrativa an-



dina, aunque entre los escritores de esta tendencia existe una proporción elevada de autores cuyas obras están lastradas todavía por un manejo deficiente de los recursos técnicos de la ficción moderna y por un tratamiento del lenguaje, dentro de esa variedad del castellano que los lingüistas llaman castellano peruano, muy descuidado.

La situación de subalternidad de la narrativa andina se debería más bien, como adelantamos al comenzar, a que su desarrollo está estrechamente relacionado con el proceso de "andinización" de la sociedad peruana. Difícilmente esta literatura dejará de ser una corriente subalterna para convertirse en hegemónica si lo andino, en lugar de ser, como dirían nuestros científicos sociales, "un poderoso movimiento culturalmente homogeneizador en el que se enraíce la nueva identidad nacional peruana" (Franco 1991:108), retrocede ante el avasallador avance de las tendencias globalizadoras y homogeneizadoras, como al parecer está ocurriendo bajo el influjo de sucesos dramáticos como los trece años de guerra interna y factores como la crisis económica con los consiguientes programas de ajuste de corte neoliberal.

Las ilusiones que se tejían en torno al nuevo rostro del país como expresión de una, citando a Matos Mar (1984), "fusión interregional de culturas, tradiciones e instituciones con fuerte componente andino", se han desvanecido. El Perú de fines de los 90 aparece de nuevo con un rostro desdibujado cuyos rasgos dominantes podrían ser definidos ya no por el empuje de los duramente golpeados sectores populares de filiación andina, sino por la creciente arrogancia y bonanza de los grupos dominantes de aborigen criollo atrincherados en las zonas exclusivas de una pocas ciudades, principalmente Lima. Es por esto quizás que en los últimos años en las propias ciencias sociales se empieza a dejar de lado términos como "andino" o "cholo" y se producen intentos de introducir una terminología nueva, como lo hace Franco al hablar de la "plebe urbana" para refe-

rirse a ese contingente de millones de migrantes asentados en las ciudades y que forja su cultura, como él mismo dice, "en el campo problemático de la relación entre las culturas india, criolla y occidental" (Franco 1991:108).

El soterrado debate entre andinos y criollos, expresión de las conflictivas búsquedas de identidad de los peruanos, por lo general toma visos, pidiendo el término prestado a la geopolítica, de conflicto de baja intensidad, pero en algunos momentos, como cuando MVLL publica *Linuma en los Andes y la Utopía arcaica*, alcanza cierta vitorencia.⁸ El que este debate no sea abierto, a diferencia por ejemplo del que se da en torno al indigenismo, es demostrativo, nos parece, de la forma cómo se procesan los conflictos étnicos y culturales en nuestro país, donde la tendencia de los sectores dominantes es a cerrar los ojos ante tales conflictos o a reducirlos a algunas de sus expresiones, como la del racismo en su manifestación más inocua: la discriminación en el ingreso a discotecas, por ejemplo. Quizás por eso mismo, en lo que se refiere a literatura, lo que se percibe entre autores y críticos que podrían ser adscritos a los sectores criollos es una clara tendencia a simplemente ignorar la producción literaria de sus contrapartes andinos.

Si tenemos presente que la narrativa peruana se produce con el fondo de una sociedad escindida, fragmentada, no reconciliada, es natural, como he afirmado en una anterior oportunidad (Nieto 1988), que exista un desencuentro entre escritores de distintas vertientes. De hecho, el recurso a lo andino sería expresión de un discurso de legitimación de escritores y críticos del interior del país, residentes sea en Lima o en sus lugares de origen, ante la narrativa criolla, siempre de mayor impacto y acogida, que se hace principalmente en Lima. No es casualidad que una de las características más saltantes del debate entre criollos y andinos sea que con frecuencia toma la forma de un juego de legitimación y mutua descalificación.

Los escritores de la vertiente criolla legitiman su trabajo, por ejemplo, con la positiva valoración de la crítica o la aceptación del lector. Los de la vertiente andina, para lo mismo, suelen recurrir más bien a la afirmación de que reflejan en sus obras los valores culturales autóctonos o la vida de los sectores sociales mayoritarios, aunque marginados. Los criollos, para deslegitimar a los andinos, señalan el pasadismo de éstos, su impericia técnica, su apelación al mito, su excesivo y pasado de moda acento en lo telúrico o lo étnico. Los andinos, para lo mismo, indican el cosmopolitismo de los escritores de la vertiente criolla, su esnobismo, su falta de identidad y de raíces, su ligereza (recuérdese el término de literatura "light" que con frecuencia aparece en estos debates).⁹

Un estudio de la narrativa andina considerando su especificidad y contraponiéndola a la narrativa criolla está todavía pendiente, pero nos atrevemos a adelantar que los escritores de esta vertiente están realizando un esfuerzo por ofrecer una imagen más abarcativa del Perú, actual tanto en lo que se refiere a los distintos actores sociales, incluidos por supuesto los que emergen del universo indígena, como a los procesos que el país ha vivido en las últimas décadas,¹⁰ y están aportando a la construcción de nuevas identidades que tienen como materia prima fundamental lo andino. Para ello recurren a elementos tan variados como el mito de raigambre prehispánica y la historia, las canciones y las danzas, la religiosidad popular y la fiesta, el relato oral antiguo y moderno; es decir, todas aquellas manifestaciones que conforman el imaginario cultural andino y que son en buena parte herederas de las culturas que se desarrollaron en suelo peruano antes de la llegada de los españoles.

Si esta hipótesis no es equivocada, eso significaría, ubicando nuestros planteamientos en el campo de los estudios sobre el pluralismo cultural (Young 1993), que la narrativa andina tiene tanto un sentido instrumentalista, por tratarse de un discurso de legitimación de un sector de escritores y artistas, cuanto uno constructivista porque apuesta a la formación de una nueva identidad cultural.¹¹

Es difícil señalar, a falta de estudios sobre el corpus de la narrativa andina, qué escritores actualmente en actividad pueden ser considerados como sus exponentes. Salvemos la que sería una seria emisión citando la relación que presenta J:A: Osorio en un artículo ya referido. Entre los escritores de una generación mayor, este crítico (1995) menciona a Edgardo Rivera Martínez y a Marcos Yuri Montero. Entre los de una generación intermedia al huaracino Oscar Colchado Lucio, al piurano Cronwell Jara, a los puneños Jorge Flores Aybar y Feliciano Padilla, al huancavelicano Zein Zorrilla, al limeño Dante Castro y a los cusqueños Enrique Rosas Paravicino, Mario Guevara y Luis Nieto Degregori. Por nuestra parte, echamos en falta en esta relación a escritores como Sócrates Zuzunaga Huayta y Julián Pérez Huaranca, entre otros.

Notas

¹Para convencerse de que esto es así basta repasar, como botón de muestra, el recuento que hace Gustavo Faverón Patriau (1997:104-107) de "La narrativa peruana después de Vargas Llosa". El lector familiarizado con la crítica tanto periodística como académica peruana concederá que los nombres que selecciona este autor, quien se desempeña como comentarista de libros

en una de las publicaciones periódicas de mayor circulación en el país, suelen ser los que más se repiten en casos así. Entre los escritores de una generación inmediatamente posterior a MVLL, Faverón menciona a Gregorio Martínez, así como a Alfredo Bryce Echenique. A estos le seguiría el grupo conformado por Fernando Ampuero, Alonso Cueto, Guillermo Niño de Guzmán e Isaac Goldemberg, de cuyas obras también se presenta un sucinto análisis. Para los noventa, el crítico distingue dos vertientes: la de escritores que "conservan el aliento épico colocado por Vargas Llosa en sus primeros libros" y la de "un grupo de narradores (que) ha optado por el intimismo como asunto y por la prolijidad como estilo". Entre los primeros se menciona a Peter Elmore, Laura Riesco, César Hildebrandt y Carlos Herrera. Entre los segundos, a Abelardo Sánchez León, Teresa Ruiz Rozas y Goran Tocilovac. El crítico hace una ubicación finalmente de Iván Thays, Javier Arévalo, Mario Bellatín, Oscar Malca, Enrique Prochazka y Jaime Bayli. De los 21 escritores nombrados, sólo dos, Rivera Martínez y Laura Riesco, podrían ser adscritos a la vertiente andina de nuestra narrativa y uno, Gregorio Martínez, a la afro-peruana.

Juan Zevallos (1995: 15-18) se ha ocupado de la arrogancia con la que hasta ahora cierta crítica académica, al utilizar categorías como "indígena", "indigenista" y "neoindividua", desdeña la identidad que se construyen los productores de literatura y el concepto que tienen de su propio trabajo creativo. "Mistificación" es el término que utiliza Zevallos para calificar los desatinos a que tal actitud conlleva.

Este criterio de diferenciación a la larga resulta sumamente difícil de manejar. Lamentablemente, en el momento en que fue desechado se cometió el error de botar el agua junto con la criatura pues se perdió de vista que la diferencia entre el indigenismo criollo y el indigenismo misti exige enfoques distintos en cada caso. Un asunto como el de la fidelidad de la representación del indígena, por ejemplo, puede resultar relevante en el caso del primero, pero carece de interés cuando se aborda el indigenismo de intelectuales y artistas mistis. De hecho, los mistis serranos convivían estrechamente con los indios y compartían muchos rasgos culturales con ellos. No dejaba de tener razón, por eso, un indigenista como José Ángel Escalante cuando escribía su polémico artículo "Nosotros los indios". No es que fuera indio ciertamente, pero formaba con los indios parte de la misma sociedad, los fagocitaba y, como acertadamente señala Tamayo Herrera (1980), para fagocitarlos necesitaba conocerlos perfectamente.

Más aún, gracias al avance de los estudios históricos, antropológicos y sociológicos, sabemos ahora que las sociedades serranas de la primera mitad de siglo, sobre todo las del centro y sur andino, no eran iguales a las costeñas. Si éstas eran sociedades de cultura criolla, las de la sierra eran sociedades de cultura "misti" o "mestiza", aunque sus élites de hacendados se proclamaran "blancas" y quisieran parecerse a las élites criollas. Basta recordar, para sostener esta afirmación, la jugosa descripción que hace Luis E. Valcárcel (1981) en sus memorias de la sociedad cuzqueña de inicios de siglo, totalmente permeada, hasta en sus sectores más altos, por la cultura del sector indígena dominado.

Llama la atención, por lo señalado, que se hagan esfuerzos para diferenciar los distintos indigenismos, como el emprendido por Mirko Lauer (1997) para el caso del indigenismo artístico y el socio-político, pero que se siga midiendo con el mismo rasoero indigenismos tan distintos como el de los criollos y el de los mistis serranos.

Como acertadamente señala Natalia Majluf (1994: 615), "no hay necesidad de buscar la fuente del indigenismo en algún

grupo étnico o social: lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio". Coincido también con ella en que indigenismo es un discurso de no-indios que satisface una demanda de autenticidad y que pretende encontrar en lo "indígena" las bases de una auténtica cultura nacional, de un proyecto nacional que parta de la cohesión (frente a la disgregación), pero considero al mismo tiempo que en algunos casos es un discurso instrumentalizado por un sector social y culturalmente más cercano al indio, que comparte con él el mismo espacio geográfico y muchos elementos culturales. En este sentido es un discurso que ayuda a forjar una identidad propia y que coloca a quienes lo producen en una situación ventajosa en lo referido a la plasmación de un proyecto nacional que tenga "lo indio" como uno de sus ejes principales. Pongo "lo indio" entre comillas pues coincido con Majluf en que "lo indio" puede ser reinventado y recreado al servicio de las mas variadas ideologías"

La música como expresión cultural del Perú andino ha recibido bastante atención pero incluso así su importancia no es todavía lo suficientemente ponderada. En la confrontación entre la cultura criolla y la cultura andina, es la música, parte consustancial además de la fiesta, que esta última muestra una gran vitalidad y capacidad de adaptación. Zevallos (1995: 17) señala, y no se equivoca, que en el Perú el más grande circuito de producción, distribución y consumo musical es el circuito de los géneros musicales andinos, que a diferencia de la literatura cuenta con miles de productores y millones de consumidores"

Zevallos (1995: 18) delinea algunas de las esferas de la realidad peruana actual que llaman la atención de los escritores andinos, desde las nuevas identidades producto del "acholamiento" y el "achoramiento" hasta la especificidad de determinadas regiones geográficas y culturales que forman parte del ámbito mayor andino.

Ver, por ejemplo, el ya referido artículo de Juan Alberto Osorio (1995) "La narrativa andina", así como el capítulo que Jorge Flórez Aybar (1998) dedica al asunto en su libro *La novela puneña en el siglo XX*. Juan Zevallos (1999), por su parte ha hecho un análisis de los diferentes sentidos que en la actualidad se otorga al concepto de "cultura andina", el mismo que a la vez resulta muy útil para la tarea de conceptualizar lo que se entiende por narrativa andina.

Es copiosa la literatura que ha suscitado el estudio que Mario Vargas Llosa dedica a Arguedas. Para los fines que perseguimos basta con detenernos en dos artículos que muestran claramente cómo una polémica que empieza en el terreno supuestamente neutro de los estudios literarios deriva rápidamente al de las afinidades con uno u otro universo sociocultural, el andino y el criollo. Es esto lo que se percibe, nos parece, en el extenso texto con que Rodrigo Montoya refuta a Vargas Llosa. El que citamos a continuación es uno de los argumentos centrales del polemista y, como se podrá apreciar, es ante todo desiderativo: "Arguedas es en el Perú de hoy un héroe cultural, una figura mayor, un ejemplo a seguir. Ninguno y ninguna de los actores y actrices de decenas de grupos teatrales en Lima y provincias que se inspiran en su vida y su obra, de los centenares de promociones de jóvenes que en universidades y colegios de todo el país llevan su nombre, de los centenares de dirigentes campesinos que en quechua y castellano, con diversas variaciones, corean la consigna "Por un Perú de todas las sangres", de millares de maestros y maestras que proponen a sus estudiantes los nombres de Arguedas, Mariátegui y Vallejo como tres de los más grandes peruanos del siglo XX, y de los antropólogos y antropólogas que tratamos de seguir su ejemplo, piensa en el regreso

al pasado o en el rechazo del presente, del futuro y de la modernidad. El denominador común es el anhelo de recoger lo mejor de la tradición y de la modernidad para que el país no pierda sus raíces indígenas y se convierta sólo en un remedo de Europa o de los Estados Unidos".

Ramón Mújica (1997:40-45), por su parte, hace notar que lo que a fin de cuentas desvirtúa el análisis que Vargas Llosa propone de la obra arguediana es su cerrada adscripción a una sensibilidad y racionalidad occidental marcadamente eurocéntrica. Dice Mújica (1997: 43): "Sin reconocerlo, Vargas Llosa analiza la "utopía arcaica" de Arguedas a la luz de otro mito utópico -de origen secular- por el cual él aboga: el mito eurocéntrico del progreso indefinido de la sociedad. Mientras la "utopía arcaica" de Arguedas rechaza los engranajes demoníacos del desarrollo industrial, que "asesina culturalmente al pueblo quechua", con arrogancia y furia proselitista la civilización occidental moderna -enamorada de sí misma-, en nombre del alfabetismo y el crecimiento económico ilimitado, busca imponerse, tildando de "anacrónicas" y "retrasadas" a las culturas tradicionales. Su poder devastador sobre las culturas orales de la humanidad tendrá el mismo efecto que la destrucción nazi de las bibliotecas polacas dirigida a destruir la memoria racial de un pueblo."

Bastan estos pasajes extraídos de una entrevista concedida por Oscar Colchado, quizá uno de los máximos exponentes de la narrativa andina última, para ilustrar lo que estamos afirmando. Dice Colchado: "Vargas Llosa y otros escritores peruanos urbanos niegan lo telúrico en la literatura. En el fondo, pienso, ellos se sienten cortos para expresar el mundo andino porque habiendo nacido en este continente indio o mestizo, se sienten occidentalizados y se irritan de que todavía se escriba sobre los Andes". Al comentario del entrevistado sobre cierto resentimiento que parece asomar en sus respuestas, Colchado responde admitiendo que quizás tal resentimiento efectivamente existe y añade: "Yo he escrito varios libros, he obtenido varios premios y casi nunca he tenido la oportunidad de expresar lo que pienso como ahora... Las élites terminan sintiendo sobre todo a los escritores de provincias." ("Escritor bandolero", Entrevista de Pedro Escribano a Oscar Colchado, *La República*, suplemento *Domingo*, Lima, 9.2.97)

Zein Zorrilla, otro escritor andino representativo, legítima de esta manera su quehacer literario: "Debo aclarar que yo soy fundamentalmente quechuhablante y créeme, hay más afinidades entre el quechua y las lenguas sajonas que con el español; su sentido pragmático, aglutinador, tiende un puente con ellas. El español es muy cortésano. Su grandeza literaria estuvo vinculada al teatro, luego empieza la decadencia. Según Harss, después de Gacilaso no tenemos nada hasta Ricardo Palma y de allí a Vargas Llosa con serios problemas. Debemos lanzarnos a explorar otras culturas." ("Ribeyro y la burbuja miraflores" entrevista de Tulio Mora a Zein Zorrilla, *Cambio*, Lima, 7.2.99). Este mismo escritor fue el protagonista, a propósito de un ensayo que escribió sobre la obra de Ribeyro, del último episodio de la polémica entre andinos y criollos. Las bruscas reacciones que puede suscitar el que se cometa el pecado de tocar a uno de los iconos de la narrativa criolla se pueden calibrar en un comentario firmado por Gustavo Flórez A. en la revista *Caretas* del 25.2.99.

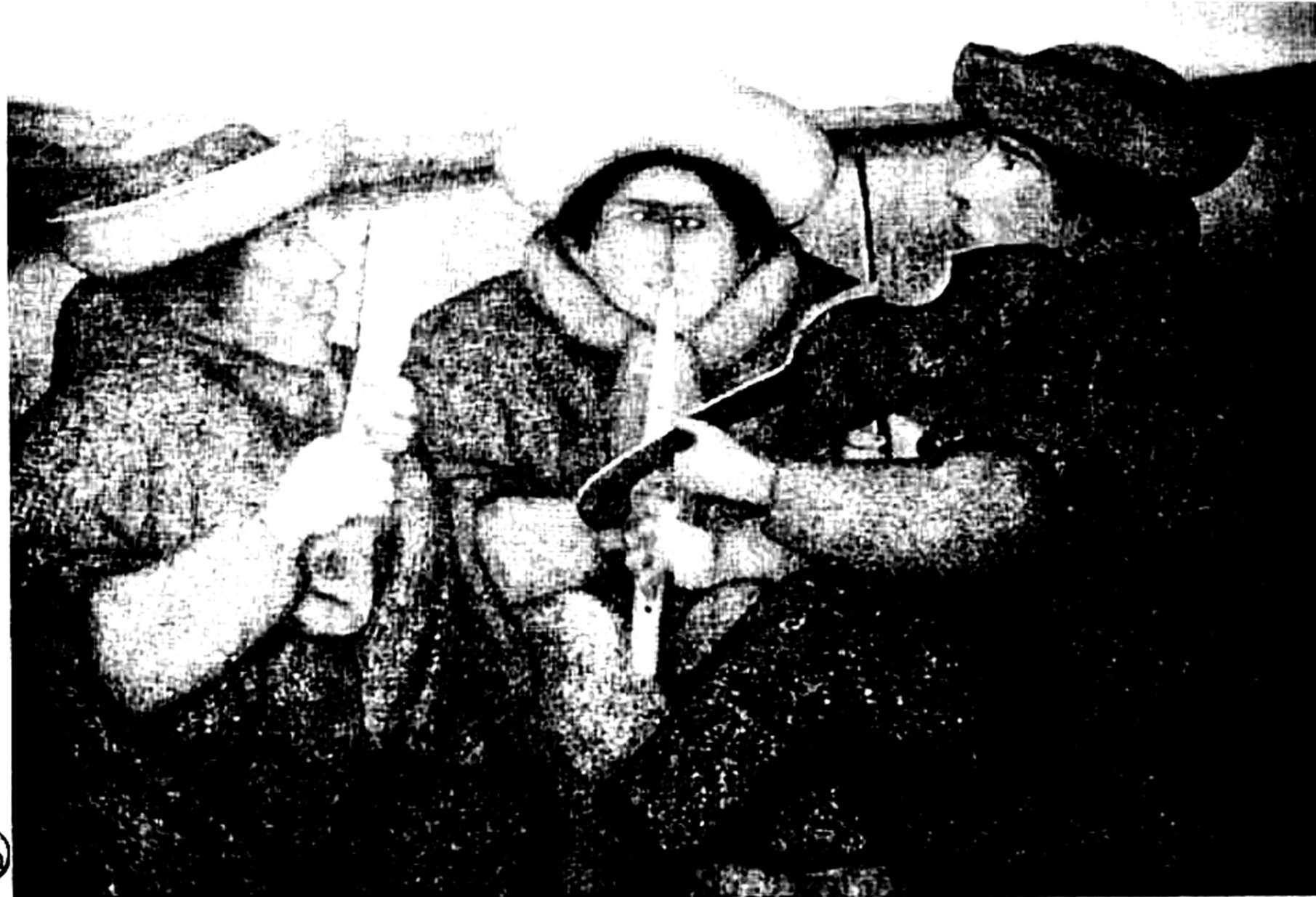
Nos atreveríamos a afirmar, por ejemplo, que el tema de la violencia es tratado casi exclusivamente por los narradores andinos, con pocas excepciones en el campo criollo que son sólo confirmación de la regla.

Hay estudiosos que apuntan que ha-

blar de "cultura andina" es en realidad asumir posiciones "primordialistas" o "esencialistas" y, recurriendo al concepto de "fronteras culturales", proponen hablar más bien de "cultura quechua" o "aymara" o "shuar", etc., como conformantes diferenciados de la cultura andina (Cevallos, 1999.)

Bibliografía

- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*.
- Baquerizo, Manuel J., "Oscar Colchado. Entre la ficción épica y la fantasía andina", *Sieteculebras*, 11 y 12, Cuzco, 1998.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Ed. Horizonte. Lima, 1994.
- Faverón Patriau, Gustavo, "La narrativa peruana después de Vargas Llosa", *Quehacer*, 108, DESCO, Lima, julio-agosto, 1997.
- Franco, Carlos, *La otra modernidad. Imágenes de la sociedad peruana*. CE-DEP, Lima, 1991.
- Lauer, Mirko, *Andes imaginarios. Los discursos del indigenismo 2*. Centro Bartolomé de Las Casas, Cuzco, 1998.
- López, Sinesio, *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de ciudadanía en el Perú*, IDS, Lima, 1997.
- Majluf, Natalia, "El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, Gustavo Curiel ed., UNAM, México, 1994.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ed. Amauta, Lima, 1963.
- Matos Mar, José, *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, IEP, Lima, 1984.
- Montoya, Rodrigo, "Todas las sangres: ideal para el futuro del Perú"
- Mujica, Ramón, "Mario Vargas Llosa y la negociación occidental del mundo andino", *Debate*, XIX, 9º: 40-45, Ed. Apoyo, Lima, mayo-junio de 1997.
- Nieto Degregori, Luis, "¿Existe la narrativa andina?", *Tinkuy, Revista de cultura andina*, 2.3: 15-22, Instituto Andino de Investigación Científica Huilloq, Cusco, 1995.
- , "Me friegan los cóndores". *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Universidad de Lima y Fondo Cultura Económica -Perú, Lima, 1998, pp. 173-178.
- Osorio, Juan Alberto, "La narrativa andina", *Sieteculebras*, 8, Cuzco, 1995.
- Portocarrero, Gonzalo, *Racismo y mestizaje*. Sur Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 1993.
- Quijano, Aníbal, *Dominación y Cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul editores, Lima, 1980.
- Tamayo Herrera, José, *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI y XX*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.
- Valcárcel, Luis E., *Memorias*, EIP, Lima, 1981.
- Vargas Llosa, Mario, *La utopía arcaica. JMA y las ficciones del indigenismo*. FCE, México, 1996.
- Young, Crawford, "The Dialectics of Cultural Pluralism: Concept and Reality". In: *The Rising Tide of Cultural Pluralism*. Edited by Crawford Young. The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1993.
- Zevallos, Juan, "Literatura indígena y neoliberalismo. ¿Mistificaciones de la crítica académica limeña?", *Sieteculebras*, 8, 1997.
- , "Las concepciones del término cultura andina. De lo nacional a lo transnacional", *Sieteculebras*, 13, 1999.



EL CHARANGO. Oil in canvas / 66 x 48

El teatro peruano contemporáneo (III)

María Teresa Zúñiga

Manuel J. Baquerizo

María Teresa Zúñiga (Huancaayo, 1962) se inició en 1977 como actriz en la Escuela de Formación Profesional Santiago Antúnez de Mayolo de esta ciudad. Allí tuvo en calidad de profesor a Víctor Hugo Arana, un notable director egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Aunque María Teresa Zúñiga ha asistido a cursos y talleres de teatro, en el país y el extranjero, su formación es básicamente la de una autodidacta. En 1980 funda, en compañía de Jorge Miranda, la Muralla, agrupación con la que montará obras de teatro convencional, harto populares, de Alejandro Cañosa, Sebastián Salazar Bondy y Gregor Díaz. Luego, con Jorge Miranda y César Scorza, instituye el grupo Expresión (1986), inclinándose esta vez por el teatro de creación colectiva que gozaba de mucho auge en aquellos años. A ese período corresponden "Corazón de fuego" (1989) y "Santiago" (1990), piezas de contenido etno-histórico, de exaltación nativista y de factura épico-dramática.

En los años '90 ingresa osadamente a una nueva etapa: el teatro de carácter orgánico y de signo moderno, compues-

to por la misma actriz. Así, irán apareciendo, en forma sucesiva: "Zoelia y Gronelio" (1995), "El último viaje" (1997), "Metamorfosis" (1998), "Mades-Medus" (1999) y "Atrapados" (1999), aparte de un gran número de textos para niños ("El organillero", 1990, "En busca de la tierra del juego", 1992, "El mago", 1993; "Parada de burros", 1995; "Había una vez un niño", 1998, "El zapatero remendón", 1998 y "Tori to", 1999, entre otros más). Los tres primeros títulos que se citan ya están publicados en revistas y libros¹.

"Zoelia y Gronelio" es la historia de una pareja de ancianos que vive en una habitación estrecha y pobre, situada en la periferia de una ciudad inominada. El ambiente en que se desarrolla el drama es oscuro y siniestro, apenas alumbrado en las noches por el reflejo de la luz que llega de una casa vecina. La época corresponde al año 2015, en vísperas de una nueva guerra mundial. Lo paradójico e irrisorio de esta historia es que ocurre en una era de grandes avances científicos y tecnológicos. En esto, cabría asociarla con "Comedia de la vani-

dad" de Elias Canetti, que también transcurre en una ciudad futura, donde el hombre ha sido privado hasta de su propia imagen. Tiene la misma tendencia al humor negro y corrosivo y a la exageración.

Gronelio sale todos los días a la calle en busca de empleo y siempre regresa sin haber conseguido nada. Intenta vender un neumático usado, pero tampoco tiene éxito. De esta suerte, los protagonistas se pasan la vida evocando nostálgicamente sus días juveniles, peleando e insultándose, parlotando en forma disparatada, sonando y delirando. Como en "Las sillas" de Ionesco, en algunos momentos hasta suelen hablar con personajes invisibles. Para romper la monotonía del ambiente, Zoelia se ocupa en cambiar de lugar los pocos trastos que existen en el mísero recinto. Gronelio, por su parte, lee la Biblia, un diccionario y periódicos antiguos, mientras a la distancia se escuchan las detonaciones de los bombardeos. Al inicio de la obra, los personajes dan la impresión de ser seres excéntricos y enajenados, como los fanteoches de Ionesco, pero al final sentimos que detrás de esas humani-

dades cómicas y ridículas se esconde una honda tragedia, la misma tragedia que padecen hoy en día millones de hombres en el país y en el extranjero.

De hecho, lo que tenemos a la vista es una farsa que satiriza la ciencia, la modernidad y el régimen social imperante. El mundo (se nos dice) avanza en muchos aspectos, pero ese vertiginoso progreso del conocimiento y de la técnica no ha servido para cancelar la desocupación y la indigencia. Todo lo cual es enunciado naturalmente mediante hipóboles desahoradas y sardónicas: Gronelio mata una pulga para saciar su hambre, luego cambia de parecer y le da sepultura con gran ceremonia; Zoelia dice que estaría dispuesta a vender su cuerpo para que los científicos lo estudien y puedan descubrir finalmente el origen de la miseria.

La obra denuncia la subsistencia de la desigualdad social, la desocupación y la pobreza, tomando como referente (o motivo inspirador) *Los miserables* de Víctor Hugo, novela escrita en la etapa de ascenso del capitalismo y que fuera acusada por la burguesía de "calumnioso libelo contra la sociedad". María Teresa Zúñiga parafrasea los per-

sonajes y situaciones de esta novela. Cuando Gronelio se lamenta de no haber podido leerla, Zoelia le consuela sarcónicamente: "No te preocupes, la escribiremos nosotros". La pieza podría ser así un *remake* humorístico de la famosa obra, publicada en 1862. Gronelio exclama al final: "Si Víctor Hugo viniera a vernos, lloraría por haber escrito tan poco de nosotros". A pesar de esta reminiscencia literaria, el drama de María Teresa Zúñiga no tiene nada que ver con el realismo y el romanticismo decimonónicos. La obra se desarrolla más bien en un mundo vago e inespecial (los mismos nombres de los personajes son inventados e irreales, como los de los protagonistas de Beckett, Ionesco y Kafka).

"Zoelia y Gronelio" se caracteriza por su permanente transgresión de la realidad, por su visión paródica y apocalíptica y por su estilo tragicómico. Los recursos más usados —la hipérbole, los contrastes punzantes, la fuerza explosiva de lo paradójico, lo insólito y la *vis cómica*—, le dan a la acción dramática un inevitable carácter grotesco. Por ejemplo, Zoelia le recomienda a Gronelio que se cuide de la indigestión y el estreñimiento, cuando bien sabemos que ellos casi no prueban alimentos. Los diálogos son conversaciones descabelladas, que sin embargo encierran una crítica sutil y encubierta. La excentricidad de la lengua se mueve entre el género poético y el sinsentido. Estamos pues ante una obra de naturaleza grotesca, caricaturesca y esperpéntica que tiene la virtud de conmover y hacer reflexionar.

Es evidente que lo grotesco es el estilo que hoy más identifica al teatro, a la novela y a las artes plásticas. "Lo grotesco —dice Kayser— se ha convertido en suelo nutritivo de extensos campos de la pintura y de la literatura en el siglo XX". Es posible discernir lo grotesco ya en el "Woyzeck" de Büchner, en "Almas solitarias" de Hauptmann, en "El despertar de la primavera" de Wedekind, en "Máscaras negras" de Andreev y en "La máscara y el rostro" de Pirandello, pero es en el teatro de Beckett, Ionesco y Dürrenmatt donde este estilo se configura plenamente.

Esta manera de concebir la realidad ha penetrado también en la cultura peruana. Tanto en la obra de César de María como en la de Rafael Dumett hemos podido advertir la presencia de elementos grotescos, mas será en los dramas de María Teresa Zúñiga donde lo absurdo y lo grotesco se formulan en los términos más radicales.

II.

En "Mades-Medus" dos comediantes suben al escenario y se preparan para iniciar un espectáculo. Mientras aguardan que llegue el público, ensayan pasajes de la obra, interrumpiéndolos a cada momento para hablar de sus propias vidas, hacer evocaciones y reflexiones. Uno de los actores es tuberculoso y sufre de ataques de tos. De hecho, ellos viven exclusivamente de su oficio de comediantes. Y el público no acude.

La autora contrapone aquí dos tipos de personajes: Medus es un joven soñador, idealista e imaginativo. Tiene la contextura física débil y frágil, como la de una "mariposa que vuela en medio del huracán". El cree en la transformación de la sociedad y trata de convencer a Mades. Mades, en cambio, es un hombre de edad mayor, que ha vivido

bastante y que tiene una gran experiencia pretérita; a él no le interesa el futuro, ni se confía tampoco en los demás. Es consciente de que cada uno debe asumir su destino. "Lo mejor —dice— es cargar la alforja que te corresponde sin esperar nada de nadie...". El aprendió pues a resignarse y a aceptar el mundo tal cual es.

Mades vive del pasado, Medus se proyecta al futuro. Este dice: "Yo soy un soñador". Mades le responde: "La frustración es más fuerte que los sueños". Medus le replica: "Si yo muero, los sueños seguirán". Entendemos que esta es una manera de musitar las dos posiciones ideológicas y existenciales que prevalecen en estos tiempos de liberalismo e individualismo perversos: la postura escéptica y desencantada, que afirma que la historia ha concluido; y la actitud esperanzada, que ve por delante una promesa de cambios y transformaciones. Esta confrontación, por cierto, se plantea, no en los términos convencionales del teatro social y político, atado fuertemente al realismo, a la prédica y a los recursos típicos del género. Al contrario, la obra rompe con el teatro canónico, la tradición racionalista y con esa "construcción matemáticamente simétrica del diálogo francés", a la que se refiere August Strinberg, en el prefacio de "La señorita Julia" (1888).

En "Mades-Medus" María Teresa Zúñiga emplea, con mucha perspicacia —o, diremos mejor, con bastante audacia— un procedimiento por medio del cual ya el drama isabelino y luego los autores románticos habían intentado perturbar el sentido de la realidad de los espectadores, a saber, el teatro dentro del teatro, donde el mundo representado se convierte en apariencia y el mundo ficticio en verdad.

Arthur Schnitzler, en "Paracelso" (1899) —también teatro dentro del teatro—, remata su obra con estas palabras que el protagonista recita en verso:

¿No es una pieza teatral todo cuanto hacemos en esta tierra,

por más grande y profundo que nos haya parecido?

...
Confúndense el sueño y el estar despierto,

la verdad y la mentira. En ninguna parte hay seguridad.

Nada sabemos de los otros, nada de nosotros,

siempre estamos representando y quien lo sabe es inteligente.

Texto que viene muy al caso para explicar y entender el mensaje y el estilo de "Mades-Medus". En efecto, ante un espectáculo como éste, donde aparecen dos escenarios en uno, no sabríamos decir qué cosa es ficción y qué realidad, porque ambos conceptos se interponen y se confunden: el teatro entendido como una invención y el mundo visto como puro teatro (*theatrum mundi*). Lo que la obra nos quiere decir es que todos somos comediantes. A través de diálogos, aparentemente disparatados e irracionales —en verdad, llenos de connotaciones semánticas y sugerencias poéticas—, de acciones y movimientos circenses, de gestos y pantomimas, de representaciones y meditaciones filosóficas, la autora nos hace contemplar un mundo de miseria, de incertidumbre y desolación, visión impregnada ciertamente de un lirismo sombrío.

El drama es lineal, con unidad de tiempo y de lugar, configurándose a partir de diálogos densos, expresiones absurdas, palabras sin sentido, mensajes implícitos, metáforas, sarcasmos, situaciones paradójicas y recursos tomados de la "comedia del arte" y de la pantomima. Los personajes conversan y se mueven entre la realidad y el sueño, la verdad y el delirio, los deseos y las frustraciones; hacen reflexiones profundas sobre la vida, filosofan, se ríen y juegan. De este modo, nos vamos enterando de su pasado, de sus trabajos y problemas. Los actores esperan ansiosos un público que no llega. Lo cierto es que ellos no parecen aguardar solamente a los espectadores: esperan la felicidad, la vida y la realización de sus sueños. Los dos actores son pues comediantes de su propia existencia.

"Mades-Medus" termina simbólicamente con un homenaje a Molière, a quien se menciona en el texto varias veces. Como Argan —el protagonista de "El enfermo imaginario" que interpretará su propio autor— Medus también fallece atacado por una desenfrenada hemotisis en el mismo escenario.

III.

A continuación de "Mades-Medus" viene "Atrapados", la última obra de María Teresa Zúñiga, todavía no publicada, pero sí estrenada en el curso del año 2000. Esta obra es una visión amarga del sin sentido de las cosas, del absurdo, de la soledad y de la muerte, muy cerca del nihilismo. Cinco hombres están encerrados en un lóbrego y enigmático recinto, como en "Huis-clos" de Jean Paul Sartre, sin puertas,

sin ventanas, sin luz y sin aire. No se sabe quiénes son ellos mismos, porque sólo se identifican por unos números. Todo el tiempo están hablando en forma disparatada, confesando sus faltas, sus miedos y sus cobardías. Dicen: "somos nada en la nada".

María Teresa Zúñiga tiende a colocar siempre a sus personajes en situaciones límites: puede ser la indigencia, la enfermedad o el cautiverio. En este caso, el cautiverio no parece ser sino una tétrica metáfora de la existencia o del destino humano. Así como K., en *El proceso* de Kafka, no sabe por qué está enjuiciado, los cinco hombres de "Atrapados" también ignoran por qué se encuentran encerrados. ¿Será una imagen histórico-poética del oprobio que hemos vivido en el país los últimos años o una concepción metafísica del sinsentido del mundo? Lo cierto es que algunos cautivos se dejan abatir fácilmente por su situación y otros mantienen siempre la esperanza de su liberación.

La obra se inicia con el monólogo incoherente de Cuatro y termina con el mismo monólogo, en una especie de repetición monocorde y absurda, como en el mito de Sísifo. Aún cuando el contenido de la obra es sumamente tenso y dramático, aquí también se producen situaciones cómicas, festivas e irrisorias, haciendo de la pieza otra sorprendente nueva versión del *teatro grotesco* y de humor trágico.

¹ Ver "Zoelia y Gronelio", *Relatos de papel*, núm. 2, enero 1998, "Metamorfosis", *Id.*, núm. 3, enero, 1999, "Mades-Medus", *Id.*, núm. 4, junio, 2000.

² Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.



CUZQUEÑA, Oil in canvas / 33 x 38

BRR. DE VERDAD hace mucho frío. Estrellas, cielo limpio, sí, bastante ideal para morir congelado. Ochenta pasos más y estaré en la Real, parece mentira es la más amplia y la más iluminada y ofrece mayor seguridad. Y Mariano siempre jodiendo con eso de que no hay que andar por las grandes calles, porque no permite una fácil localización de los sapos. En el día uno le hace caso y se pierde el desfile de la flacas que salen a pasear por la plaza Constitución, la calle Real, a mirar tiendas, a probarse faldas y polos y no comprar nada, a conseguirse un plancito para el tono del sábado, a reírse de la cara de estúpido que uno pone cuando las ve, porque claro, ellas andan en mancha, o para hacer saber que aún tienen vigencia en el mercado. Porque las hembras que no salen son las "seriecitas y maduras", cogiendo el primer invierno de sus dos vidas, es decir, con las que han dado el salto de los quince a los treinta en un tris, mágicamente.

Son las tres de la madrugada y ni siquiera hay luna para irme caminando. ¿Y el tipo ese no sentirá frío? Solo está cubierto con periódicos viejos y acurrucado sobre la puerta gris de metal. Banco de la Nación ahora eres el banco nacional donde se puede dormir, ya que en los bancos de las plazas y parques está prohibido. Esto es lo que enerva y jode la conciencia. Y después el Estado dice que los estudiantes hacemos revuelta por las puras, que no estudiamos sino que hacemos política, que la pobreza es por ociosidad. ¡Qué pendejada! Si estudiando el desarrollo social es que nos damos cuenta cómo es la cosa. Claro, ellos quisieran que sólo habláramos técnicamente, en jerga profesional, sin perspectivas históricas ni sociales. Que seamos asepticos, eso es lo que quieren. ¡Qué fregado está todo! Bueno, aquí parado no ayudo a nada, ya sabemos que esto tiene otra solución. Sí, la calle desierta, pocos autos. ¡Qué ancha y larga se ve la noche! Tal vez deba irme en taxi, pero veamos antes, cuánto tengo. Seis mil, sí, puedo pagar, pararé ese que viene. ¡Carajo! Nadie quiere menos de ocho palos, además, apenas les digo Ferrocarril y Mariátegui, en Tres Esquinas, les agarra el nerviosismo. Vaya lugarcito para vivir el mío. Ni modo, patitas hoy les toca lucirse, además así me calentaré y ya no sufriré por calor ni por sueño cuando me meta al sobre... La que sí debe estar como un pichín es la flaquita, tenía que llevarla al cine y después de eso mostrarle todo mi amor, qué cursi se pone cuando me viene con esas vainas, ya que no cree tanto en esto de las reuniones secretas, piensa que la estoy tonteando. "Ay de ti si te pescó una", dice con esa mirada que destella ira. La primera vez que lo dijo me sentí turbado con esos ojos, sentí cierto temor, nunca había vivido nada parecido. Las otras chicas que tuve eran cómicas cuando hacían ese tipo de amenazas, casi todas adquirían una seriedad tierna que provocaba la risa. Marita, por ejemplo, adoptaba una posición de luchadora de Kung Fu y me ponía su dedo índice a la altura de la nariz, mientras hablaba; entre tanto su puñito izquierdo temblaba como una hoja al viento. La primera vez que lo hizo me llamó la atención su dedito largo bailando sobre mi nariz y dejé de escucharla. Sin saber por qué hice un pequeño círculo con mis dedos índice y pulgar y se lo puse como un anillo, ajustándolo. Ella quedó sorprendida, su rostro se detuvo, sus labios entre abiertos, sus ojos se dirigieron a mis ojos y nuevamente a su dedo y de nuevo a mis ojos, como dos o tres veces. Yo solté la carcajada soltándola, de seguro le dio rabia pero fijo que era

pequeñita, pues su golpe, un puñete, no habría hecho mella ni a un gorrion. Después de aquello Marita trataba de evitar esos gestos, pero no podía, me consta sus esfuerzos. Pobre Marita. Una buena tipa, esa pose y su sonrisa entusiasmante es lo que más recuerdo de ella. Yo me acerqué y la quise por esa sonrisa. Sí, todos lo decían, era una sonrisa que abrigaba, que envolvía y te hacía sentir seguro de ti mismo. Pero no fue suficiente. El otro día Fico me dijo que en esa sonrisa se empieza a notar un velo de tristeza. Sentí pena y cierta culpabilidad y estuve a punto de ir a verla. No fui, sería una actitud machista, paternalista, ella detesta eso, pensé. Además, qué le iba a decir, era tonto mi impulso. Son varios años que ya hemos terminado, supe que le costó recuperarse de lo nuestro, lo hubiera tomado de otro modo. Ojalá podamos hablar algún día, tal vez hoy le puedo explicar mi determinación de dejarla. Si me entendiera quizá podamos ser amigos, eso es algo que si me gustaría muy profundamente. Bueno, ya se verá.

También Luni hacía amenazas para reír. Ella decía que su actitud era la más seria, pero los que la recordábamos luego terminábamos en tronantes risas burlonas. Ella amenazaba con una sonrisa nerviosa, claro que se notaba que estaba amarga, pero su rostro no decía eso, su risa o sonrisa nerviosa terminaba por convertir en ridícula su amenaza. Finalmente, acababa en sollozos. Además, era tan débil de carácter, tan maternal, que uno le podía hacer trampa y no recibir castigo. Bastaba que uno se pusiera un poco triston y ella se desvelaba por uno. A veces hasta daba pena tremenda engañarla, pero uno lo hacía sabiendo que actuaba con total impunidad. Encima, en aquellos tiempos, no me lo explico, las muchachas estaban dispuestas con uno, fue mi mejor temporada de faenas carnales. Todavía no afianzado mi compromiso político, recién empezaba, glorioso, el primer año de Facultad. Hoy aunque quisiera no lo haría, mis ideas han cambiado sustancialmente, se trata de construir una moral distinta a la hipocresía burguesa. Mariátegui decía que la revolución necesita de ese mito, pues bien, la moral podría ser ese mito. Pero digo, ¿con mujeres como Luni podría haber una nueva moral? Lo que necesitamos son mujeres valientes y sin complejos, que no confundan su instinto maternal con el amor personal. Hum, el cine Mantaro. Mejor subo por Norero no vaya a ser que los tombitos estén nerviosos y la canción. Luego me meto por el costado de la iglesia en construcción para salir a Tres Esquinas.

Sí, pues, la flaca debe estar... Pero lo que no entiendo es por qué no me cree cuando le digo que tengo reunión, ella sabe que vamos conspirando contra el gobierno, que quizás un día asumamos el compromiso definitivamente. Ya le he explicado cómo es el asunto, pero como que no quiere entender. Aferrarse a mí le va a traer dolor y sufrimiento, además, ya me lo ha dado a entender, no comparte mis puntos de vista, a ella no le interesa la revolución ni el poder ni nada por el estilo. No, no es que no tenga sensibilidad social, lo que pasa es que es una pequeña burguesa, una individualista, que sólo quiere conmigo, no con otro, formar una familia, como esas que aparecen en las fotos de sus abuelos y sus tíos. "Sí, pobrecitos los niños huérfanos, los miserables" y a darles unos centavos de propina, "pero, eso sí, trabajen chicos que la mendicidad es indigna, es la última vez, sí".

¡Vaya mujercita que me ha tocado! Yo la quiero y sé que lo único que le ofrezco es incertidumbre, zozobra y destrucción de su sueño de "mujer decente"; nunca

habrá matrimonio, menos por la iglesia, que es la mayor ilusión de su madre. "La bendición del Señor protege al matrimonio, hijo. Mirame, treinta y cinco años de casada. No seré feliz, pero estoy bien casada a los ojos de Dios, pues en cada visita que hago me trago unos sermones que fijo al mismo diablo ya le hubieran convencido de hacerse bueno. Y ella que me mira y pone una cara de boba que me dan ganas de quitarme y no volver a mirarla. Pero la quiero y ahí está la coquedad, no me gusta la idea de que sufra por mi culpa; es más, ya Mariano ha contado la otra vez que cuando la repre te quiere joder agarra a tu madre, a tus hermanas, a tu mujer, a tus hijos y los tortura, los viola o los mata para sacarte información, eso ya paso en Chile, con el Mir, en Argentina con los Montos y en Uruguay con los Tupas. Cuando le hablo de eso ella calla, me besa temblando, luego recuesta su cabeza en mi hombro y se queda ahí sin decir nada, sólo siento sus brazos apretándome, cogiéndome como si me fuera a ir. Le acaricio el pelo y lo huelo, su fragancia me hace cerrar los ojos para renacer. La beso delicadamen-

te y quedamos un buen rato sin hablar mirando quién sabe adónde. Ella sabe que la quiero y acepta mis excusas, pero aún así me mira con ojitos sospechosos, como quien dice mira que estoy alerta. La verdad también es que con ella estoy acostumbrándome a la fidelidad, ahora sí le encuentro gusto a ser fiel. Nadie me obliga a serlo, yo quiero ser así. Sí, ahora sí soy lo que Toto con sarcasmo me espetaba, en esa tranca que nos tiramos, un romaticón, un huevas romaticón... ¡Epa! ¿Y ese? Puñeta que está recontra mamado. Sus voces son gruñidos atragantándose. Éste ya debería estar inconsciente, pero no, seguramente está funcionando su instinto de conservación. Si se duerme por aquí lo dejan calato y se podría morir, ¿y con éste frío? Si lo ayudo me desvío, ¿con lo poco que me falta? Si no lo hago podría ser peor ¿Se dejará ayudar? No vaya a ser como esa mujer a la que le pegaba su marido y un tipo se metió a defenderla. Al final, le pegaron los dos. La mujer gritaba: "Es mi marido, tú que te metes, él sabe lo que hace" ¿qué jodió la gente! Bueno, a ver qué se hace. Sus ojos están totalmente vidriosos, su

Camminos

(Fragmento)

Alberto



parpadeo es interminable, seguro que no me ve, o si me ve, debo ser una masa informe y oscura. Le he dicho que lo voy a ayudar y me contesta con un sonido gangoso. Es probable que oiga mi voz como una distorsión marina, como las olas que golpean y desaparecen sin ser finas ni explícitas. Bien, este brazo por aquí... ya te tengo... Debo plantarme bien o me va a arrastrar al suelo. Camina hombre, ¡vaya, no puede dar ni un paso! Se me cuelga, así no podré llegar a la Real. Arrastrarlo, ¡imposible! Le haría más daño, encima que le desgarraría la ropa y el zapato. Siento que quiere ayudar pero no tiene control de su cuerpo, está como un títere después de una función. ¡Otra forma? ¡A ver qué hace uno cuando está mamado? Claro, lo lógico, provocarse un huayco para revivir. ¡Eso es! Pero ¿cómo lo hago? Parece que puede mantenerse unos minutos a gatas, debo aprovechar. Aquí, vamos, quieto un momento hombre... Mis dos dedos deben entrar hasta el fondo... Uf... Ya parece... No, aún es sensación, otra vez... Mnnm... Ya va... Una vez más... Ha, ha, escarbando para dar la sensación de ahogo... Fiuu, así,

esas arcadas convulsionantes... ¡Puf, qué olor, carajo!... De nuevo, hasta que logre articular palabras más claras... De nuevo los dedos, escarbando... Otra vez sus arcadas, se le mueve el tórax, el trago y la comida le sale por la boca y por la nariz. Sí, ya sé cómo es eso, parece que se te quisiera salir los intestinos por la boca y el sabor agrio te rompe la nariz y el cerebro. Parece que ya es todo, ¡pucha! Hubiera llenado un balde pequeño, el charco es grande. ¡Dios, cómo chupa la gente! Ya va reaccionando, le limpiaré con papel higiénico, seguro que está pálido, su respiración es forzada y seguida y carraspea con mayor firmeza. Me pide pañuelo, su voz se hace inteligible, le doy papel y se suena la nariz. "Tomás, no me dejes" está articulando entre la gangosidad y el baluceo, es buen síntoma. Trataré de levantarlo, siento que se sostiene aunque no controla su equilibrio, su cabeza lo jala al suelo. ¡Un poco más y se me va! Lo tomaré de la cintura y haré que me abraze, lo sujetaré firmemente y probaré de caminar con él a cuestas. Aún es pesado pero mucho más manejable que hace un rato. Espero que este frío termi-

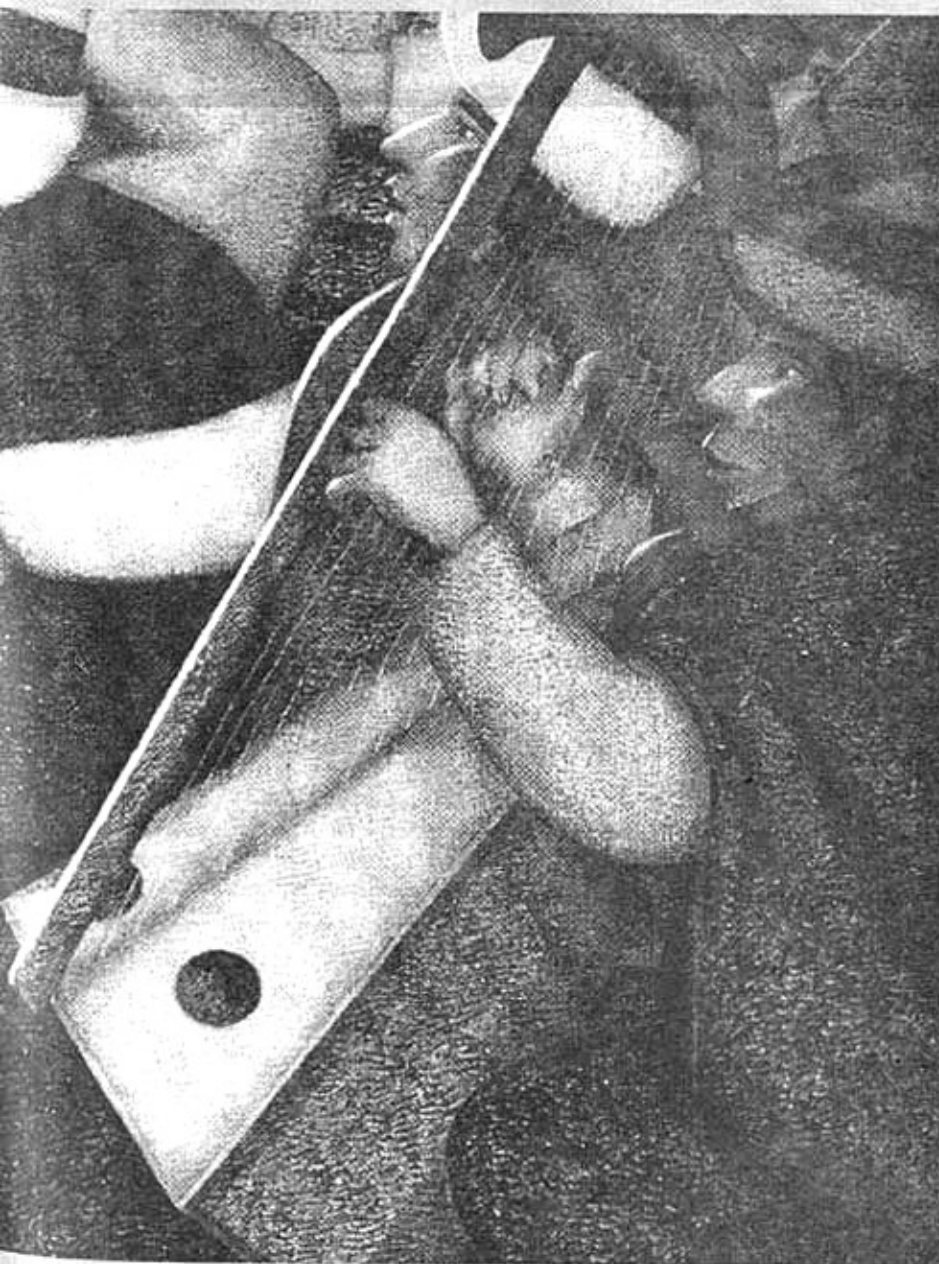
ne por reanimarlo. Con qué dificultad llegamos a la Real. ¡Hombre, todo lo que costó estas cinco cuerdas! Esta tonta actitud de buen samaritano me está haciendo sudar. Si tomara un vaso de emoliente ahí, tal vez mejoré más. Sí, señora, uno con todo. ¡Ojalá lo pare! Tibio, para que lo tome de un solo tiro. Ahora, ¡eso es! ¡Todo! Me hace gracia su rebuznito de burro viejo al terminar. Ya está mejor. ¿Qué, que te suelte? ¿Tal vez, debemos esperar? ¿Qué estás bien? Listo. No te entiendo nada, flaco. Sí, una bomba maldita. En casa de tu pata. Ya. Por lucirte con Teresa, que sí, que te da bola y otro día se arrepiente, que quiere y no quiere, por ella, chupaste como vikingo. Y al final la viste besuqueándose con otro, por eso te quitaste de ahí ya totalmente hecho. Que qué se habrá creído Teresa, si es una de medio pelo, una chusquita serrana, ¡vaya! ¿y a éste que le pasa? Así que eres de Trujillo y te has graduado de ingeniero civil. Sí, pues, te despreció con carrera y todo. Aunque se arrepiente, después las heridas quedan. No hay nada que hacer, te jodieron en Huancayo, ahora o te quedas o te vas, en cualquier caso esta ciudad vivirá contigo para siempre. A todos los que llegan sin prejuicios y con ganas de triunfar les encanta esta ciudad, especialmente esa clase media que busca un lugar de arraigo con perspectivas, en cambio la burguesía huancaina se quita a Lima y la ciudad crece al vaivén de los pequeños burgueses que se convierten en sus autoridades, muchos de ellos totalmente ignorantes del manejo de una ciudad moderna, de su historia y con ello la falta de visión para construir una ciudad con identidad. La burguesía huancaina también es analfabeta y no tiene arraigo ni sentimiento de identidad real y activa. Ella sólo es huancaina en Lima, allá reivindica su identidad en forma nostálgica, cuando debiera sentirse orgullosa aquí, construir aquí su ciudad, su cultura, su espiritualidad, como lo ha hecho la burguesía en Arequipa o Trujillo. Qué valor social puede tener decirse ser de un lugar pero construir en otro. Eso demuestra que como clase dirigente es un fiasco, una clase de malditos fenicios. ¿Qué te acompañe?... Hum... bien, vamos, total ya perdí la noche. Cinco y diez, la penumbra se diluye y las sombras se van acomodando en los resquicios de las cosas. La nitidez va dibujando los contornos de la vida. Sí, a tu casa está bien. En Pío Pata, caemos por Bolognesi. ¿Qué por qué no hablo? ¿Qué parezco un huevón, mirándote? Pensé que iba a estar mejor si no lo escuchaba y lo dejaba desfogarse. Sí, hombre, está bien, no, no te preocupes, está muñequedo. Estoy escuchándote. La mujercita esa te metió una patada en los testes, te habían dicho que las huancainas eran otra cosa. En todo sitio hay de todo, así que deja de joder. La ciudad sí te gusta, su ambiente, su clima, los patas, los cueritos, cuando son amigas. Que has estado en el Cuzco y nada que ver, que el olor a indígena se siente más allá que aquí, que aquí uno se siente más peruano de estos tiempos. En Arequipa, esos serranos que dicen que se les subió la nevada por no decir que se les subió el indio asolapado que llevan dentro, ¡qué finos! los characas. De Lima ni hablar, eso apesta. Claro el billete está ahí, pero... No viejo, Huancayo es la voz. Siente ese olorcito frío mezclado de retamas y guindas. ¡Vaya, a éste se le esta desbordando el moche que lleva dentro! Este saborcito a tierra, te sientes como un titán griego andando por estos lares, que hasta cuando sientes el agua fría en las mañanas encuentras calor de vida. Que sí he sentido la lluvia cuando cae, que después de una empapada te sientes como nuevo, que parece que en ti se jun-

tara el cielo y la tierra, el sol, la luna y las estrellas y el infinito se condensara, inmóvil, eterno, puro. Que tu pies recoge el tiempo y la materia y tu alma atraviesa el universo cuando llueve. ¿Por ahí? Ya. Si hubieras vivido siempre aquí, embarrándote, él necesita hablar, que hay que tener bastante sensibilidad y cariño por esta ciudad para sentir como tú, porque los de aquí como que estamos atrofiados con eso del emporio comercial, capital ferial, ciudad incontrastable, etc., y no vivimos nuestra ciudad y creo que nuestro orgullo huancaino es esquizofrénico, pues no asumimos nuestro mestizaje cabalmente. En otros lugares, al saber que somos de Huancayo nos piden demostrar que bailemos el Huaylars y nosotros que no sabemos, que en Huancayo mismo ya no se escucha o baila esa danza, etc., etc. En cambio en Trujillo por ejemplo, me imagino, se practica la marinera en todos los estratos sociales, por eso el concurso de la marinera en setiembre, esa sí es ciudad que asume su identidad. ¿Esa es? Hum... Espaciosa, muebles de Goya unidas alrededor de una olla de barro, en cada una, sobre su cadera, hay una pequeña muesca para sostén del cigarro y las cenizas van a la olla, me dice que lo encontró en la feria. Sobre la pared del lado derecho hay una foto gigante de Huancayo de principios de siglo, se ve personas saliendo de la Iglesia Matriz, puedo reconocer el cine Central y veo casas, pues la plaza era chica, sobre el lado izquierdo de la plaza Constitución, hoy ya no hay esas casas, seguro fueron expropiadas para la ampliación de la plaza, todas las casas son de dos aguas. En la pared izquierda hay dos reproducciones fotográficas, una es sobre la llegada del tren a Huancayo, se ve al maquinista asomando por la ventana, parece ser el tren macho que va a Huancavelica; la otra foto es una parte de la feria dominical, se observa las tolderas antiguas de dos patas y la gente, mucho más, campesina huanca, con el algodón antiguo, hay también mestizos con ternos; no sé que parte es, me parece entre Loreto y Lima, pero no estoy seguro, se nota el canal que pasa al centro de la Real. Estoy emocionado, y él me dice que en su estudio tiene una foto grande del Huancayo actual tomada desde el Cerrito, que cualquier día me la muestra. Ya no gangosea, ya está mejor. Pone en su equipo una cinta de Picaflor de los Andes, que junto al Jilguero y al Indio Mayta son sus favoritos, me informa. ¡Nada que hacer, éste si me ha visto cara de folklórico! ¿Unos minutos? ¿Qué te vas a duchar, para sacarte la resaca y el mal olor? ¡Ese olor, sí, compadre! Sí, estaré aquí, tranquilo, escuchando y recordando cuando con los chicos del barrio jugábamos a imitar a los cantantes y yo siempre hacía de Picaflor, seguro por la influencia de Radio Andina que el viejo ponía a toda hora, claro como él era de Pucará, y el Tico que siempre cantaba, era la única que sabía, esa de la Sonora Matancera que dice: "En el mar la vida es más sabrosa, y en el mar todo es felicidad...", golpeando unos palitos y su movida de negro caribeño. Yo también imitaba bien, aunque en la voz no sé, pero sus movimientos sí, pues había ido a verlo al Coliseo Huancayo y luego en el Municipal. Años después lo volví a ver y estaba en sillas de ruedas, creo que murió de cáncer, o algo así. Era un ídolo popular, más en Lima que aquí. Su entierro fue multitudinario, lo vi en los periódicos, en *Correo*. A mí no me dio pena, mis viejos sí estuvieron tristes, leían con avidez todo de él, no me dio pena porque yo estaba con las baladas, el rock y la cumbia, en ese orden, la cumbia, que se hizo chicha, fue más por mis patas. Si no fui músico

del viento

(de novela)

navarría



es porque mis padres decían que esos eran borrachos, vagos, mi madre hacía unos gestos y decía qué oficio es ese de pasarse la vida haciendo tin, tin. Tin, como si tocara arpa invisible y mi hermana mañándose de la risa. Eso me jodía, pero también había que ser realista, el mercado musical en Huancayo era reducido, además vivíamos en plena dictadura militar. De todas formas, Picacho es Picacho y algún día será reconocido como parte de esta ciudad mestiza y por abrir un nuevo derrotero en este país que ya se nota diferente, más cholo, pero que aún hay que transformar política, económica y socialmente, mediante la revolución. ¿Esa es tal vez la tarea del pueblo de hoy? Sí, necesitamos un país que viva sin vergüenzas de su modo de ser, de su gente, de su cultura. Cambiar eso va a costar. Sangre, sudor y lágrimas, dicen que dijo Churchill en la segunda guerra mundial. ¿Será el único camino? Claro, la historia lo confirma, ¿no conviene dudar? ¿Qué encrucijada? Lo único claro es que esto tiene que cambiar, todo, sino seremos nada y sería una estupidez mayor que una raza y una cultura milenarias acaben en el vacío histórico como los egipcios y mesopotamios o iraquíes. Ahí está, arreglado y fresco, se le ve distinto. Sí, sí tomo vino. Te lo traje un amigo de Sunampe, en Ica, ya. A mi me gusta más el ron, pero igual, sólo una copa. No es copa de vino sino vaso wiskero, tres dedos, ¿bien. ¡Salud! Si estabas mamado y a esas horas. Estás agradecido por mi ayuda. Sí pues, la culpable es esa Teresa. Eso, no la busques más. Sí, hembras hay, pero uno busca que lo quieran a uno y también quererlas, claro. Sí, el capricho jode más a veces. Todos decimos que nuestra costilla es linda. ¿Una foto? ¿A ver? Aja, sí tiene su gracia. Pelo largo en ondas pe-

queñas, esortijadas, sus patillas son bucles en tirabuzón, ojos regulares y pestañas largas y su nariz mediana y con cierto respingo, boca pequeña y carnosa. El rostro es ovalado y se destacan su boca y sus ojos negros que denotan vivacidad. No está totalmente seria, hay un retitín de sonrisa, levisima que hace percibir experiencia en los lances amorosos. Su peinado la hace parecer virginal, niña inocente, pero se nota que es calculado. Imagino que al reírse debe formarse hoyuelos atractivos en el cachete y sus dientes deben ser blanquísimos como los de Fefi, el homo donde a veces me corto el pelo, de tanto usar agua oxigenada y bicarbonato. Los aretes chiquitos le realzan las orejitas que son más bien pequeñas. Sí definitivamente, tiene un bonito rostro. Y así como este huevas habrán otros. ¡Vaya figurita esta Teresa! ¿Qué has gileado cinco veces con ella? Con todo. Mi imagino, debe ser buena en la cama, se le nota. Tal vez, una mujer fatal. No pensaba que aquí hubiera ese tipo de mujeres. Si aún somos una sociedad conservadora. Tal vez, la influencia del cine y la televisión es mayor de lo que pensamos. Uno acepta que en Lima pase algo así, pero aquí. Realmente las cosas están cambiando con rapidez. ¿Será que el capitalismo avanza después de todo? ¿Es que la libertad social es más fuerte que la libertad política? Parece que mucha gente aún piensa, como los esclavos liberados después de la Guerra de Secesión o los siervos después de la Revolución Francesa, que socialmente estaba mejor con sus amos y que la libertad política les parece una necesidad. Scorza cuenta lo mismo en *La tumba del Relámpago*, sobre algunos campesinos que son liberados por la gran movilización campesina en Cerro. Esta conversa es mucho más aleccionadora que muchos libros. Y cuando baila se mueve toda, seductoramente, caderas bamboleantes, hombros recogién-

dose y soltándose brazos surcando, cogiendo, construyendo, simulando ondas, figuras, como bailarinas hindúes. Y cuando agarra a besar se te pega con todo, puedes sentir su monte de venus estrujándose y sus senos palpitando en tu pecho, su lengua recorriendo cada orificio de tu boca. Ella te entrega cada palmo de su piel porque necesita vivir en éxtasis permanente. Al ser penetrada no pide contemplaciones, como dices que te dijo, sólo puede vivir capturando tu vitalidad orgánica, tu energía. Ella goza hasta el último instante en tanto tú vas cayendo en la somnolencia. Al despertar una nota en tu mesa "Gracias. Nos vemos". Nunca has visto cómo es que se viste y se arregla para irse. ¿Quieres que sea tu esposa? ¿Se lo has propuesto? ¿No quiere? ¿Y no te dice por qué? Que aún es demasiado libre para estar sujeta, que cuando se cansa de su libertad, que nadie podrá darle lo que ella realmente quiere, que la tristeza no se ha hecho para ella y que el matrimonio es una sociedad de tristes y aburridos, y que la cosa no es seremos felices, sino soy feliz, cuándo la masa ha sido feliz, cada uno es feliz o infeliz, uno, uno, nada más y ella es uno. Tú piensas que son excusas, que en realidad es miedo a la pérdida del ego, porque es una sociedad machista sucede eso con las mujeres, ella desea complacerse no complacer a otros, dices que está como una gata panza arriba defendiéndose, que quisieras protegerla. ¿Pero, anoche te jodió? Sí, ahora necesitas pensar bien. Por lo demás, ya no parece impredecible: siempre querrá satisfacción, y eso podría ser peligroso para ti, ¿aceptarías cuernos? Si lo haces, sería una forma, no se si novedosa, del mito de Sísifo. Te has tomado ya dos copas de vino y yo ni acabo una. ¿Te sientes

cansado? Pero claro, con todo lo que has vivido en una pocas horas. Tomaré esto de un solo golpe. Hum... que me agradeces nuevamente. Ya, está bien. Que serás un buen amigo. ¡Eso espero! Te extraña, pero me agradeces que te haya escuchado sin hablar nada. ¿Qué si soy mudo? No, no lo soy, pero no deseo hablar. Bien, voy saliendo. Que me acompañas a tomar un taxi, que tú vas a pagar. Al primero que pasa lo haces parar y le dices que me lleve a donde diga, que tenga diez mil y si hay vuelto me lo dé. Subo y veo tus dedos haciéndome chao. Levanto mi mano y sonrío. El taxista me está mirando por el retrovisor, en tanto el flaco se aleja. Siento mi cabeza pesada, parece que el sueño me vencerá, me acomodo y el viento resuena:

-A ferrocarril y Mariátegui, en Tres Esquinas.

2

ELLA BAJABA por aquel caminito que conducía al lugar que las lluvias

habían tallado, en muchísimos años, formas de torres. Ver esa tierra roja, desde lejos, producía la sensación de que emergía de la tierra un castillo inmemorial. A su alrededor, el verdor de la grama resaltaba entre los sembríos de trigo, espigados y brillantes. La armonía del lugar siempre había llamado la atención de propios y extraños, era apacible para los paseos y agradable para las citas y juegos amorosos. Torre Torre, bien lo saben los huancañinos, está al este de la ciudad; de ahí bajaba ella rebotante de alegría. Se había subido a una lomita y vio cuando él llegaba, ahora corría a su encuentro. Él la vio desde lejos, sus manos que se agitaban para hacerle saber que era ella, la forma que se lanzó camino abajo a su encuentro. La vio claramente, percatándose de los detalles: el pantalón blujín claro, la chompa celeste cielo, pun-

to inglés y de cuello redondo, la blusa, blanca tipo camisa. Cerca de él, ella abrió los brazos, ciñéndolas luego, cariñosamente, susurrando alegre: Puskin. Él correspondió el abrazo y observó esa sonrisa pura que brinda quien está enamorada, los ojos de felicidad y el rostro que irradiaba inocencia juvenil. Ella pegó su cuerpo como si buscara fundirse o ser absorbida, sentirse atrapada irremediablemente. Él sintió su talle entre sus manos, su cuerpo entre sus brazos, los senos suaves en su pecho, la respiración viva de sus labios; el pelo negro y esponjoso, brillante, que caía sobre sus hombros. "No hay duda, tengo mucha suerte, pensé que no se enamoraría de mí", se dijo. Ella le ofreció sus labios y él acercaba los suyos para besarla con ternura y alegría; sintió que lo movían...

-Luis, despierta. El imaginaria ya pasó avisando, hoy está de servicio el teniente Rubiola ya sabes lo mierda que es -le decía Raúl Diestra, su compañero en la Escuela Militar.

Efectivamente, unos segundos más tarde se oía: "Cuento hasta cinco y ningún cadete se mueve. Ya saben que al que pestañea le saco la puta madre". El teniente Rubiola más que hablar vociferaba. Sus noventa kilos y su metro ochenta y cinco causaban menos pavor que su carácter. Era, psicológicamente hablando, un tipo violento, sanguíneo, ordenaba sin dudas y castigaba sin contemplaciones; era un oficial, decían sus jefes, modelo, digno de imitar, un militar a carta cabal. Inclusive sus compañeros de promoción decían que era un duro, que estaba hecho para esta vida espartana. Pero no se es mejor siendo solamente duro, también cuenta la inteligencia y en ello no era hábil que se diga. Así lo reconocían también sus jefes, que de veras lo apreciaban. Los cadetes ya lo habían oído, tenían hasta cinco segundos para levantarse, vestirse y tender su cama, todo ello perfectamente, pues Rubiola no perdonaba una arruga o un borceguí mal lustrado. La inspección tomaba ribetes de observación científica, microscopio incluido. Cuando un cadete veía que pasaba a otro, recién respiraba a plenitud. Si encontraba un detalle mal hecho tronaba: "¡Cadete, un paso al frente march!/? Todos observaban cómo la baqueta, que sirve para limpiar el cañón del fusil, se doblaba en las piernas y nalgas del elegido durante cinco veces. Las huellas, las líneas moradas en los muslos y tresero, se evidenciaban en la noche. El elegido no dormía de espaldas durante una semana, lo haría de costado o de pecho. Todos oírían su filosofía: "Orden y limpieza en el cuartel o campamento es lo vital en la vida militar. Lo contrario es la vida civil, la desordenada vida civil". Luis, todavía aturrido por el sueño que tuvo, ordenaba su persona y sus cosas rápida y nerviosamente. Cuando volvió al pasillo para ponerse en posición de firmes vio que el teniente Rubiola lo observaba. En medio de un silencio sepulcral el teniente se dirigió a él.

-Cadete, ¿Ud., no oyó la voz de firmes? -estaba frente a él.

-No, mi teniente, -contestó Luis, enroncando la voz.

Grado, unidad y nombre ¡carajo! ¿Acaso no sabe el Reglamento, cadete? -chilló muy colorado. -El cadete que habla conmigo lo hace con el Reglamento en la cabeza ¿O creen que soy una madre como algunos oficiales? -gritó, mirando a todos, paseando la vista por la cuadra. Nadie osaba mirarlo siquiera con el rabillo del ojo.

-¿Entonces, cadete?, volvió a decir rudamente.

-Cadete de cuarto año, Infantería, Campos Reyes, Luis mi teniente, negativo a su

pregunta, mi teniente - entonó con fuerza, mirando fijamente al frente y muy rígido.

-¿Estaba distraído Ud. o cree que soy un cojudo, cadete? -preguntó con voz seca.

-No, mi teniente. Estaba un poco confundido y pensativo por un sueño que tuve, mi teniente.

-¿Un sueño? ¡Vaya cosa! Si estuviéramos en guerra ese bendito sueño ya le hubiera costado la vida y tal vez la de sus hombres. Y si Ud. lo dirigía ya hubiéramos perdido la guerra -la ironía marcaba sus palabras-. La atención y concentración son virtudes de un buen jefe militar, no saberlo es camino al matadero, o ¿es que no le enseñaron eso, cadete? -parecía tener hielo y rabia en la mirara.

-Afirmativo, mi teniente, Luis gritaba sintiendo miedo.

El teniente Rubiola quería aplastar más a Luis y dijo:

-Ahora, cuénteme su sueño.

-No podría mi teniente. Son cosas muy personales -objetó Luis.

-Aquí no hay nada personal, cadete -le dijo tratando de intimidarlo - ¡Aquí somos un solo cuerpo, nuestro espíritu de cuerpo elimina lo individual, lo personal, así que hable! -gruñó.

-Imposible mi teniente, no lo haré -sus palabras adquirían aplomo. Luis recobraba la serenidad.

-¿Se niega a obedecer una orden, cadete? - el teniente sabía el punto reglamentario sobre las cuestiones personales, mas quiso manipular la situación para saber sobre ese sueño.

-Negativo, mi teniente. Usted conoce el Reglamento mejor que yo, por lo tanto sabe que no puedo responder. Puesto que no es una orden operativa o de trabajo, sino de cuestiones muy personales que me atañen sólo a mí, desisto de responderle -esclareció Luis. Estaba decidido a mantener su secreto, pasase lo que pasase.

El silencio era tan nítido que permitía oír la brisa del viento crepuscular. Nadie pestañeaba. El teniente Rubiola miraba a Luis rojo de ira, sabía que el cadete tenía razón. Miró a todos y determinó

-¡Inspección! -y girando fue hacia el primer camarote.

Como de costumbre, inspeccionaba minuciosamente la vestimenta y el tendido de cama. Al final, los borceguíes. Pasaba rumiando frases casi inaudibles, era evidente que rezongaba irritado. Se demoró un poco más en Luis. No encontró nada y siguió.

Cuando terminó todos esperaban que sacaría la baqueta y castigaría a Luis, él mismo así lo esperaba. Pero el teniente, el temido teniente Rubiola, miraba a todos como despreciados. El silencio seguía abismal. Finalmente, gritó:

-Con todos los cadetes, ¡A formar! -y abrió la puerta de par en par, parándose al medio.

Todos los cadetes del cuarto año salieron corriendo hacia el patio de formación. Atrás salía el teniente Rubiola, altivo, pensativo: "Salí perdiendo. Ni supe lo del sueño distractor, ni pude castigarlo. Ese cadete es muy hábil y firme en sus palabras. Tenía razón después de todo. Me equivoqué en la forma del enfrentamiento y él se dio cuenta de ello. Debo pensar bien en todo esto para sacar una buena lección sobre manejo de personal. Humm, Luis Campos Reyes dijo que se llamaba, es para tenerlo en cuenta" Cuando llegó al patio ya los cadetes estaban bien formados y en correcta posición de firmes.

Y Luis en la formación, con la atención a medias, seguía pensando en aquel sueño. Era tan real y tan vívido que le empezó a intrigar. Él nunca había vivido una situación así. Reconocía el lugar pero ese rostro nunca lo había visto y menos conocía a alguien que se le pareciese. "Era todo tan hermoso", musitó. El ambiente se calentaba con los rayos del sol.



Visión social y de género en *Ximena de dos caminos*

Yolanda Westphalen Rodríguez

"You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats"
T.S. Elliot.

Ximena de dos caminos, novela de Laura Riesco publicada por PEISA en 1994, es, sin lugar a dudas, una muestra de las diferentes alternativas que la nueva narrativa va construyendo actualmente en el Perú y expresión, asimismo, del resurgimiento dentro de ella de una narrativa de mujeres.

En el universo tan disímil de los textos aparecidos en la década del 90, existen, sin embargo, elementos comunes en su estructuración. La ritualización o exorcización del pasado, visto como indispensable para la lectura de un presente, es uno de ellos. Visión esta que aparece en la obra de Laura Riesco bajo la forma de un viaje

a través de la memoria en búsqueda de la raíces de su propio ser.

La novela comienza con la presencia tradicional de un narrador extradiegético-heterodiegético de focalización interna variable que nos cuenta la historia de Ximena, una niña precoz, enfrentada a una encrucijada cultural.

En el capítulo sobre la costa, sin embargo, hay un interesante cambio de perspectiva en la instancia narrativa. La historia comienza a ser narrada en la primera persona del plural y se la cuenta a un "tú", que en este caso es Ximena, la niña personaje, porque el narrador al hablarle se refiere a tu ama, a tu padre y a tu madre.

En el capítulo final "La despedida", se hace claro el verdadero significado del uso de la primera persona del plural cuando aparece Ximena adulta como personaje, Ximena escritora interpelando a la niña-personaje en una suerte de autodiálogo.

Es recién en este momento que se nos revela la real identidad de la voz que narra. El uso de la primera persona del plural nos habla de un desdoblamiento y de una unidad entre la narradora y el personaje. Se trata, entonces, de una compleja situación narrativa en la que una narradora-escritora, narradora protagonista o autodiegética, cuenta a los lectores la historia de su propia infancia, conclu-

yendo así una novela de tipo circular.

A diferencia de *Un mundo para Julius*, que nos presenta la visión de un niño de la oligarquía limeña, Ximena se enfrenta a la disyuntiva existencial de dos caminos. El primero de ellos hace referencia al mundo andino que entrevé a través de las historias de su ama y algunas incursiones en el mundo exterior. El segundo, refiere al de su familia, la visión del mundo y el saber occidentales, simbolizada por una enciclopedia que la fascina y a la que se siente unida por infinidad de hilos conductores.

La imagen de la enciclopedia y la visión de la niña de las láminas, son claves para comprender la estructu-

ra formal de la novela y el predominio de la descripción en ella. Tal parece como si la autora nos presentara siete capítulos, cada uno de ellos compuesto de una secuencia de láminas o estampas.

El objetivo es que focalicemos nuestra mirada en lo que la niña ve, lo que le llama la atención desde su perspectiva. La novela comienza con Ximena mirando las figuras de la enciclopedia de su padre, porque todavía no sabe leer, y termina con la misma niña escribiendo una carta a su ama, tarea que se ve interrumpida por el diálogo con la narradora quien continúa el ritual de escritura comenzado por Ximena en esa primera página con la que el libro, ¿Qué es, entonces, lo que la niña recuerda? ¿Cómo vive y ve estas experiencias vitales?

La historia transcurre prioritariamente en el espacio andino, pero éste es presentado desde una perspectiva intimista totalmente opuesta a la tradición épica de la novela de la tierra, propia de indigenismo. Se trata de espacios interiores que nos plantean dos problemáticas, una social y otra de género.

El mundo representado es el de la familia de un funcionario que trabaja en un enclave minero norteamericano, donde los conflictos sociales se presentan como un telón de fondo y causa psicológica profunda de los problemas personales de la protagonista.

Pareciera que no existiera más que el espacio doméstico de las mujeres de la casa, tanto el de la madre como el del ama y el de la propia niña. Sólo al final de la obra ambos mundos se entrelazan cuando Ximena narra su presencia durante un levantamiento minero, pero se trata aquí, no de reconstruir un cuadro de luchas sociales épicas sino, como ya hemos visto, de exorcizar demonios existenciales.

El mundo femenino representado nos muestra la cotidianidad de la vida de las mujeres en este sector social dentro de una sociedad patriarcal. La madre asume el rol de mujer cultivada que transmite su sensibilidad poética con fines domésticos de crianza y debe encontrar en ello su realización personal. Ella constituye una bisagra en la relación de la familia con el mundo andino y usa el quechua como parte de la relación señorial y paternalista que con él establece.

El ama es la mujer que por su condición étnica y social hace los quehaceres domésticos y funge de madre para Ximena, pero a quien en realidad se considera de otro mundo, como la misma Ximena adulta se verá obligada a declarar.

El rol actancial de Ximena es el de develar el universo fragmentado de la visión de una niña que no puede todavía tener una visión de la totalidad, pero que busca involucrar perlocutivamente al lector en la reconstrucción de la misma a través de los indicios dejados por algunos recuerdos en la memoria de la narradora.

La niña nos es presentada, entonces, a través de la visión retrospectiva

de la narradora y es esta visión desde el presente, esta mirada de distanciamiento y de nostalgia de la narradora, la que tiñe su discurso.

El rol actancial de Ximena adulta, como personaje, es el de retornar inquisidoramente el pasado presentado como una cárcel que nos aprisiona y que hay que visitar, no para destruirlo sino para buscar las raíces de un universo de desgarramiento cultural, tratando de reconciliar una separación y lograr una unidad.

La historia está articulada en tres unidades o grandes bloques narrativos que narran la experiencia de la vida de la niña en la sierra, la costa y finalmente el retorno a la sierra y la brusca partida definitiva hacia la capital.

El ritmo narrativo es cada vez más denso, es como si la narradora nos fuera mostrando cuadros o láminas de mayor formato. De hecho, el número de página por capítulo va en aumento hasta el capítulo de la feria, que es como una instantánea previa al diálogo de la despedida.

La imagen inicial que nos presenta de su vida en la sierra es la de los juguetes, peluches grandes e importados de Norteamérica, que la hacen establecer su primer contacto de conflicto con el mundo andino al reafirmar la posesión de los mismos frente a un indiecito serrano.

La reivindicación de la propiedad de los juguetes la identifica e incorpora simbólicamente a una clase, y este es el inicio del trauma, de los malestares, de las enfermedades y las fugas para exorcizar esta culpa.

Pero esta experiencia traumática se difumina y Ximena ya no reconoce al niño como experiencia vital sino sólo como una foto de la enciclopedia, es ésta la que le confiere realidad a la imagen que la aterra y angustia, porque al mirarla furtivamente ella ve a un niño con "gesto hosco, adulto, serio, ojos que sostienen la mirada y que la interrogan con rencor esperando una respuesta".

Las tres secuencias siguientes son una continuación de un cúmulo de imágenes rotas que marcaron la infancia de la niña. Se trata de personajes del entorno familiar pero exteriores al núcleo básico, que la hacen develar con mirada atónita y a veces cómplice el amor prohibido, el sexo y la locura en la adolescencia, el despertar sexual infantil, las cumbres borrascosas del amor y la transgresión de las normas representadas en las relaciones lésbicas y la falta de decoro de los que logran vivir como les da la gana.

Ximena descubre en Casilda la desnudez, el significado de la menstruación y la absoluta determinación de convertirse en "la mujer o la puta" de su amado. Pero paralelamente se le revela el proceso de la escritura, la transformación que implica el acto escritural así como la búsqueda desesperada de la ahijada de un destinatario para su correspondencia, lo que llega finalmente al mundo ficticio y esquizofrénico de la autocorrespon-

dencia, la locura y el suicidio.

Los ritos de iniciación tántrica y erótica de los juegos clandestinos con los primos entran en competencia con el universo de los estanques y duendes de las leyendas andinas, y logran fundirse en la ceremonia tántrica de corte de pelo de la prima para que Ximena logre calmar su envidia.

Hilos invisibles tejen en la mente de la protagonista una relación entre los mitos griegos universales, el gran mito cinematográfico y los personajes familiares y del entorno en los que descubre la cara del amor o su disposición a sacrificarse por él. Así sucede con el gringo Robertson y su esposa la tejedora, con el personaje de la película *Cumbres borrascosas* y con Gretchen, la pintora con la que "se amanceba su tía Alejandra". La mirada de Ximena encuentra, hace suya, se reconoce en otras miradas, como la de Gretchen, haciendo que esta otras focalizaciones se resuelvan en la mirada subjetiva de la cámara de la niña.

El camino pausado de los espacios interiores de la casa y la familia de un funcionario trabajando para una función en un enclave minero norteamericano en la sierra, se convierte en el sopor y el paisaje eterno de la dunas, la arena y los espejismos de la costa. La duna cambiante pero siempre eterna, la casona en la que se hospeda la familia en verano, con sus cuartos húmedos de techos altos, las playas con gente linda y sus tugurios con serranos migrantes.

La costa es el espacio de los abalengos inventados, de las miradas descaradas de los hombres y de los grandes espejismos y para Ximena es la tentación de la zona prohibida en el que la locura de una niña y la visión de una mujer semidesnuda se entrelazan. Locura y belleza, sensualidad y sexo, imágenes caleidoscópicas que dan vueltas en la cabeza de la niña.

Libertad Calderón, la hija del subversivo despedido por abrigar sueños peligrosos la martiriza con su actitud hosca y el rechazo; ella se refugia entonces, en la búsqueda de la visión de la mujer lavándose el cabello en la zona prohibida y en el mundo de la fantasía y la narración a los que introduce al retardado Analecto.

Al no poder ver de nuevo el mismo espejismo en la realidad, se venga de ella recurriendo al poder que la palabra y la narración le otorgan sobre Analecto, diciéndole que la forastera de los ojos claros y la estrella en el pecho es la sirena del cuento que a él tanto le gusta y que ahora ella se va a morir en la tierra porque nunca más podrá regresar a su reino del mar y que él es el culpable de todo esto.

Es en este capítulo que se da el cambio de persona gramatical en la voz de la narradora y la historia comienza a ser narrada en la primera persona del plural contándose a un «tu», que en este caso es Ximena. Es significativo que el desdoblamiento y la unidad entre la narradora y el personaje ocurran cuando se habla

de la costa, del mar, del temor frente a los acantilados y cuando Ximena comprueba que los dioses de los cerros de su ama, son impotentes en la Costa y decide construir su propio universo sagrado, el refugio estético en una pequeña charca mágica.

El siguiente capítulo es el más corto y el más intenso de todos. En él, el conflicto social que en las demás partes se encuentran como asordado, aparece bajo la forma engañosa de una feria y la desesperación en las casas y personas anónimas del campamento minero.

La clave de esta experiencia traumática recién se nos revelará en el último capítulo en el que la narradora se nos aparecerá como personaje, dialogando con Ximena, interrogándola para tratar de terminar su colección de recuerdos imaginados. Ella nos hablará de una "historia tan vieja y repetida que a mí me irritaba escucharla y aún leerla", para luego decir "Ah! Mi Mantaro". Se trata de un contrapunto de voces en el que parte de la historia nos la cuenta este personaje y la otra, Ximena misma, a través de la narradora, en una secuencia en la que visualizamos a Ximena hablando y a este personaje copiando los tan ansiados secretos.

¿Cuáles son estos secretos? ¿Cuáles son las claves del enigma que la agobia y cuya angustia exorciza a través de la escritura?

La gran verdad que ella nunca se atrevió a admitir es que en la encrucijada cultural del mundo de La bella durmiente, Cenicienta y Blanca Nieves y el del león de la laguna y los gringos, el del cóndor y de los mineros se convirtió para ella en el inicio del nuevo reino anunciado por Inkari a través de su profeta Pablo, el pequeño niño minero, y ella decidió que debía aceptar que inculparan a un obrero como su raptor y defender a Pablo para tener a alguien que la proteja en ese nuevo orden que ella tanto teme.

¿Cómo reconstruir estos indicios para comprender la visión totalizadora que de los dos caminos de la encrucijada cultural se le presentan a Ximena y que ella a su vez presenta a los lectores?

El espacio de la sierra y del mundo andino es —como ya hemos visto— el de los niños con miradas de rencor, el de los subversivos y sus hijas desadaptadas, el de las amas y sirvientas y de los pobres a los que hay que ayudar.

La costa trae la inquietante presencia del sexo a través de los primos y los ritos de iniciación sexual, la transgresión de los tabúes con la tía artista y su amiga, las miradas procaeces, la sensualidad y la locura, pero también la imagen del criollo vivo y explotador.

¿Cuál de estos espacios es el propio y cuál es el ajeno? ¿Cuál es el nuestro y cuál el otro? La narradora cuenta la historia desde la perspectiva de un plano japonés que busca una perspectiva exterior de no compromiso, pero el cambio de personas gramaticales y la presencia de la narradora como personaje cambia toda la

óptica y nos revela la esencia traumática de la encrucijada y la opción frente a ella.

El pasado se ritualiza para renovarlo, se trata de dominar el mundo andino de explosiones y pachacutis que se teme, así como los dioses y el poder de la magia mítica, para lograr simple y llanamente la salvación personal, aún a costa de sacrificios humanos.

La exorcización del sentimiento de culpa, la confesión del temor, la seducción de lo visto como mágico y primitivo, apuntan a una propuesta de los años 90.

Tal parece como si el trayecto de la huida de la niña coincidiera con los espacios del exilio desde donde se aborda la problemática existencial de un país también desangrado por muchos sacrificios humanos.

Voz singular en la actual narrativa de mujeres, la obra de Laura Riesco establece una relación dialógica e intertextual con otras obras escritas por mujeres en América Latina. En este proceso construye sus propios antecedentes, influencias, tradición, así como su originalidad y diferencia.

Ecós de *Balún Canán*, obra escrita por la autora mexicana Rosario Castellanos, resuenan en su obra. El punto de vista fragmentado de la niña narradora; la mirada que atisba desde la esfera del mundo privado y doméstico imágenes reveladoras y desgarradoras de la cruel esfera del mundo público; la encrucijada cultural entre los presagios de los andes de Xahil, el poder de los brujos y la visión del mundo del libro del consejo de Popol Vuh y la religión e ideología occidentales; y finalmente, la alternativa de la salvación individual y de la escritura como acto de exorcización y expiación de la culpa.

Balún Canán, el lugar donde viven los nueve guardianes, nos ubica en el espacio cultural de las etnias tzotzil y tseltal, en el Estado de Chiapas, en México y en la época histórica del gobierno de Lázaro Cárdenas.

La obra está estructurada en tres partes: en la primera y la tercera una niña de siete años, la hija mayor de la familia Argüelles, narradora extradiegética-homodiegética nos narra la historia; en la segunda se recurre a una narración extradiegética heterodiegética para intentar darnos una visión de la totalidad que la mirada de la niña no puede darnos. La narración de la historia en esta segunda parte es antecedida por la frase que busca crear el efecto de que la escritura no es más que la transcripción de una historia transmitida oralmente.

La visión fragmentada de la niña se busca completar así con la narración de esta segunda parte en la que se presentan los complejos, prejuicios e imposiciones de una clase media urbana provinciana compuesta, sobre todo, de medianos propietarios agrícolas.

En tono a esta parte, sin embargo, está marcado por el brevísimo capítulo en el que Zoraida Argüelles asume la función de narradora homodiegética y toma la palabra para expresar lo que piensa y siente. A través de ella se oye la voz colectiva de una clase y un

orden social y simbólico que fenecer, pero se reside a desaparecer.

El destino de los Argüelles metaforiza la situación de estos sectores sociales: César intenta desesperadamente salvar sus tierras de las tímidas propuestas de modernización gubernamentales y Zoraida lucha contra el poder oculto de los brujos tzotziles y tsetzales que devoran a su hijo y condenan su estirpe a la extinción.

La niña narradora, como la Ximena de dos caminos, enfrenta desde su universo doméstico y privado esta disyuntiva existencial entre dos mundos, dos universos culturales yuxtapuestos, voces que se hablan, pero no se escuchan ni dialogan.

La madre representa la voz de una sociedad que se desmorona víctima de sus propias contradicciones, voz de defensa de un orden que margina tanto al indio como a la mujer y del que la niña se siente también marginada, y el alma representa la voz del libro del Consejo y la de los chamanes de viejos orígenes mayas.

La niña no diferencia voces ni registros, el indio golpeado y maltratado es también la imagen de Cristo, el adoctrinamiento religioso para la primera comunión une la idea cristiana del pecado con la imagen diabólica de Catashaná y la enfrenta al castigo divino.

Se siente culpable por haber escondido la llave del oratorio de su casa para no tener que comulgar, no quiere hacerlo porque teme ser sancionada por el dios cristiano, dios omnisciente y omnipotente que sabe que ella comparte otras creencias.

Pero la niña también se siente culpable por no ser capaz de reconocer a su nana, de no reconocerse en ella, porque fueron separadas, históricamente hablando, hace mucho tiempo y porque la imagen del "otro" es una imagen abstracta y borrosa que iguala a todos los indios en una misma cara.

Esconder la llave para no tener que comulgar y no ser sancionada simboliza su opción por la salvación personal, aún a costa del sacrificio y de la muerte de su hermano, y escribir el nombre de Mario en todas las paredes, su opción por la escritura como una manera de exorcizar ambas culpas.

Chiapas o La Oroya, lugares disímiles, problemáticos y disyuntivos culturales afines, abordados por dos escritoras de indudable categoría. Países que se desangran como producto de un choque cultural traumático del que todavía no se recuperan y al que no saben todavía, 500 años después, cómo resolver.

Rosario Castellanos y Laura Riesco enfrentan dicha problemática siguiendo su propias estrategias narrativas, construyendo su propia galería de personajes y narrando sus historias con un estilo y una prosa singulares.

Ximena de dos caminos habla desde el Perú y dialoga con América Latina, buscando una respuesta. Alternativa y conciliación cultural con la que no necesariamente estamos de acuerdo, pero a la que tenemos que reconocer su innegable calidad poética.

DIÁLOGO CON MIGUEL GUTIERREZ

Ana Espejo López

Miguel Gutiérrez (Piura, 1940) es considerado el narrador más representativo de la generación del sesenta. Ha publicado las siguientes novelas: *El viejo saurio se retira*; *Hombres de caminos*; *La violencia del tiempo*; *La destrucción del reino*; *Babel*, *el páralo*; *Poderes secretos*. También es autor de libros de ensayo: *La generación del 50: un mundo dividido*, *Celebración de la novela* y *Los Andes en la novela peruana actual*. Fue uno de los invitados al Coloquio de narrativa contemporánea, efectuado recientemente en esta ciudad. Aprovechamos algunos de sus momentos libres para obtener la siguiente entrevista:

- Usted ha confesado que *El viejo saurio se retira* le ha producido mucha satisfacción por cuanto refleja vivencias de su adolescencia en Piura, donde trata el tema de la opresión religiosa en el colegio. Coméntenos algo más sobre su obra. Cuando me preguntaron sobre mis libros preferidos o que me han dado más satisfacción, yo mencioné en primer lugar *El viejo saurio se retira* porque fue mi primera novela, que la escribí muy cerca de la adolescencia. Con esto no quiero decir que es una gran novela, pero es una novela a la que le tengo mucho cariño porque la escribí con mucho humor, con mucha irreverencia pero también con una espléndida ignorancia. El tema, en apariencia, podría ser la rebelión de los adolescentes contra las autoridades y contra la disciplina de los sacerdotes de un colegio católico; es también contra la concepción de la vida que tiene el catolicismo, basada en el pecado, en el remordimiento, en la satanización del placer y la alegría de vivir. Entonces, estos jóvenes encuentran el momento clave para revelarse: cuando se efectúan los ejercicios espirituales.

- *La violencia del tiempo*, es una de sus novelas más extensas. Algunos especialistas la comparan con *Cien años de soledad*, por el tema de la saga familiar y las generaciones.

La afinidad podría darse en el nivel puramente temático, ya que ambas son sagas familiares. Pero, las diferencias son más notables. En mi novela es la historia de una familia mestiza, de origen popular, cuya trayectoria o proceso reproduce en pequeño la historia del Perú. Es una de las historias que se cuenta, la historia familiar. Pero, frente a ella, hay otras historias y otros espacios. Mi novela tiene capítulos que se desarrollan durante la Comuna de París en 1871. Otros capítulos se desarrollan en la España de fines del S. XIX que culmina con una gran rebelión popular, la llamada semana trágica de Barcelona, que fue una masacre del pueblo. También tiene capítulos que se desarrollan durante la guerra con Chile y otros que se desarrollan en Lima durante la época contemporánea. Es una novela rica en temas, la saga familiar no es un único tema.

- Algunos críticos la consideran una mezcla de novela y ensayo, y de difícil lectura. ¿Está de acuerdo con esta opinión?

Yo creo que no es así en realidad. Yo distingo muy bien los límites entre el ensayo y la novela. El ensayo se diferencia de la novela en que no es una ficción, es parte de una reflexión, de un planteamiento, de un problema. El ensayo, a partir de esta reflexión utiliza -por lo menos, en la forma como yo lo comprendo- el testimonio personal, el relato, la dramatización. Empleo el ensayo, también, en el último texto de *Celebración de la novela*, un ensayo que parece un relato, pero en mis novelas el nivel ensayístico no se da. Cuando hay digresiones, pensamientos y reflexiones, siempre están relacionados con los personajes que son ficticios. Por lo tanto, no son pensamientos del autor, sino pensamientos de los personajes. Ahora, tengo un texto que se llama *Poderes secretos*. Esta novela, difícil de clasificar, la escribí para un Congreso que se llamaba «Novela e historia» en la que traté de establecer la diferencia entre estas formas: la historia y la novela. Está organizada en dos partes. En la primera trato de plantear ensayísticamente las diferencias que hay entre un escritor y un novelista y utilizo la figura de Garcilaso de la Vega. Pudo haber sido otro personaje. ¿Cómo trabajaría un novelista el tema de Garcilaso? ¿Que elementos novelísticos encontramos en él? Luego, tomé otro personaje también mestizo, pero mestizo de origen pobre, Blas Valera, el quien llegó convertirse en jesuita. A comienzos de este siglo hubo una famosa polémica en la cual un historiador de la época dijo que Garcilaso de la Vega había plagiado la crónica de Blas Valera escrita en latín y que se llamaba *Historia universalis*. El último que tuvo en sus manos la crónica de Blas Valera fue Garcilaso. A partir de esos datos que son reales yo elucubro una trama, una intriga, un argumento. ¿Cómo fueron a llegar a Garcilaso los textos de la crónica de Blas Valera? Planteo un enigma: se dice que Blas Valera llegó a publicar una copia y esa copia está en alguna biblioteca de Latinoamérica o de Europa. Por ello, durante muchos años los historiadores han estado buscando esa crónica. Y luego hay otro elemento, el culto a Garcilaso. El garcilasismo como imagen del mestizo integral, una imagen que ha sido recuperada por la derecha del Perú. Entonces se creó el culto garcilasista, hay una secta garcilasista que controla y divulga a Garcilaso, que también controla a cualquier historiador que va contra la figura de él. Entonces yo invento un personaje heterodoxo en relación con esta secta que a través de varias investigaciones encuentra el texto de Blas Valera. Esto lo digo en forma ensayística. En la segunda parte lo cuento como una historia. La novela de desarrolla en dos momentos. En 1593 y cuatrocientos años después. Pero lo interesante como anécdota es que este historiador heterodoxo encuentra el texto de Blas Valera en la biblioteca del Vaticano en Italia y unos ocho meses después de la publicación de mi libro, una historiadora italiana conmueve a los antropólogos e historiadores diciendo que tenía en su poder la crónica de Blas Valera y el papel que Blas Valera ha jugado, incluso dice que Guaman Poma de Ayala en realidad era testafiero de Blas Valera. Que Blas Valera y otro monge también mestizo, el padre Fernando de Oliva, son los autores de la *Buena crónica y buen gobierno* que se consideraba de Guaman Poma.

- La casa editorial San Marcos lo ha invitado para publicar treinta ensayos sobre novela. ¿Cuál ha sido el criterio para su selección?

Ya publiqué la primera serie de cinco ensayos. Estoy escribiendo la segunda serie, espero terminarla para marzo. Lo que yo he querido es escribir ensayos sobre mis clásicos, a nivel universal, latinoamericano y a nivel peruano. A nivel peruano no son propiamente mis clásicos, sino los autores más o menos importantes. Esos ensayos pueden ser leídos por profesores universitarios o alguien muy entendido en literatura; sin embargo, están orientados hacia un lector medio relativamente culto, amante de la literatura. También para los estudiantes del quinto de secundaria o para los estudiantes de los primeros años de la universidad. Para mí es como mi legado. Quiero que esto quede de mí para que los jóvenes de otras generaciones, que encuentren la pasión por la lectura, la literatura. Además desde otro punto de vista, el conjunto de los treinta ensayos va a ser una especie de introducción a la novela del siglo veinte.

JAQI

Jaqi
 turu mala
 narké narke
 narke xal'kiwa
 Inte nup kuse.
 Jaqi
 pa'ce
 ila
 Kiwa kiwa

Jaqi jaqi
 jaqi Tupi
 jaqi Aysha
 Jaqi jaqi
 aka k''uwa
 ullu jallu
 ullu mayu
 ullu uma

Jaqi jaqi
 jaqi Tupi
 ullu wila
 ullu uriqi
 ullu jaka

Jaqi jaqi
 ullu nijk''a
 ullu akisha
 ullu amña

Jaqi jaqi
 Tupi Tupi

HOMBRE

Hombre
 arco iris
 sol mismo y lluvia
 sol sonriente
 debajo de la lluvia.
 Hombre
 luna que nace
 luna brillante
 luna muriente.

Hombre hombre
 hombre Tupe
 hombre Aiza
 Hombre hombre
 aquí allá
 sólo lluvia
 sólo río
 sólo agua.

Hombre humano
 hombre tupe
 sólo sangre
 sólo tierra
 sólo vida

Hombre hombre
 sólo tiempo pasado
 sólo tiempo hoy
 sólo tiempo por venir.

Hombre hombre
 tupe Tupe.

JAQARU

Jaqaru
 lengua de viejos y pacientes sabios
 que convirtieron la tierra en fruto
 y el sol en maíz.

Jaqaru
 lengua de piedra y nieve
 que hablaron antiguos dioses
 a su paso por la tierra.

Jaqaru
 lengua del trueno y la tormenta cósmica,
 aliento del cielo y la tierra juntos,
 relámpago hecho hombre.

Jaqaru
 lengua caída del mar del cielo
 lengua germinada entre el maíz y la papa
 lengua hecha nuevamente hombre
 lengua tejida con el tiempo.

Jaqaru
 lengua nieve
 lengua trueno
 lengua relámpago
 lengua piedra
 lengua tormenta.

14

TUPINACHAKA

Tupinachaka
 cerro imponente
 de innumerables
 y dolorosos pedregales.

Tupinachaka
 tú sabes cuánto lloré
 bajo tus faldas
 sin ser consolado.

Tupinachaka
 por todas mis caídas
 quiso que el destino
 alejarme de ti.

Tupinachaka
 Lejos de ti
 el mundo era
 sólo dolor y amargura.

Tupinachaka
 hoy mis pasos envejecidos
 vuelven hacia ti
 esperando un poco
 de tu consuelo.

Tupinachaka
 una vez más serás
 mi padre y madre
 serás quién consuele mi llanto
 y quién lllore mi partida.

T'aki Tupi

Isaac Huamán Manrique



PUNEÑAS, Oil canvas / 33 x 38

TUPE

Quién vuelve a ti
 se hace piedra milenaria
 se hace sangre fulgurante
 se hace tierra imperecedera.

Quién vuelve a ti
 renace con antiguos dioses
 germina como las tempestades
 madura como el tiempo.

Quién vuelve a ti
 mira el futuro desde el pasado
 bebe la historia desde sus ríos
 toca el tiempo detenido en sus rocas.

Quién vuelve a ti
 se hace hombre entre los hombres
 tierra entre dioses de piedra
 agua entre las estrellas.

Quién vuelve a ti
 quién piensa en ti
 quién cree en ti
 será finalmente
 hijo eterno del tiempo
 criatura de cielos no conocidos,
 será finalmente
 bendecido por el
 gran Padre Tupinachaka
 hijo del cielo y la tierra,
 de los ríos y las montañas.

Baño natural

Andrés Cloud

1

Nunca sentí quemar al sol con tanta intensidad como anoche. ¿Curioso, verdad? Pero me explico mejor. Estábamos en Marcabhuasi, tierra de gentiles, pueblo de mi infancia, anoche, en mis sueños. Hacía un calor intenso, eneguedor, y nosotros, mis hermanos y yo, queríamos bañarnos, no nadar, sino bañarnos.

Frente a la casa de mis padres, al lado derecho, había una gran explanada de tierras eriazas, improductivas y cascajos que tenía la exacta apariencia, en grande, de un cuero reseco y rugoso clavado en la pared. En toda su extensión no crecía un solo herbajo y por la cabecera discurría una acequia de escasísimo caudal que se evaporaba en el trayecto.

La parte baja era una planicie abundosa en restos de ceramios de variados colores y estaba prácticamente empedrada de enormes lajas labradas que no podían moverlas ni dos hombres. Y aunque en el perímetro de la explanada no existían ni vestigios de muros o de cercado alguno, la gente lo llamaba 'amá corral' o corral de gentiles, y ni las cabras se acercaban a ella.

Cuando el cielo estaba despejado y arreciaba el sol a mediodía, parecía que del subsuelo se desprendieran sutiles efluvios a manera de los espejismos flotantes en las rectilíneas carreteras costeras, haciendo rutilar el horizonte y las tierras calcinadas.

Allí estábamos y queríamos bañarnos, mis hermanos y yo, los tres siempre tres, en el olvido pueblecito de mi infancia, anoche.

2

Su nombre castizo es agave, pero nosotros lo llamamos cabuya a la planta, y su tallo, maguey. Las pencas de la cabuya son alargadas, punteagudas, acanaladas, y alcanzan hasta más de un metro de longitud en las tierras húmedas. Las hay de dos variedades: la azul o mejicana, y la verde o soguera. Las hojas pulposas tienen espinas curvas en los bordes y son comestibles sólo para las cabras, animales capaces de devorar las hojas, el tallo o la corteza de cualquier planta, por ácida, amarga, espinosa o lo que fuera.

El zumo de la cabuya sirve para lavar la ropa, preparar chicha y negrear el cabello descolorido y horquillado de

las mujeres, pero también para pescar en los riachuelos y en los pequeños brazos de los ríos interandinos.

Dirigidos por el mayor de mis hermanos, cortamos gran cantidad de pencas en el cabuyal próximo a la quebrada. Les quitamos la espina mayor de la punta y las fuimos empalmando entre sí, superponiéndolas estratégicamente en bajada a lo largo de toda la explanada. ¿Cien? ¿Doscientos metros? No sé, pero el improvisado canal cruzó en diagonal todo el prohibido territorio de 'amá corral'.

Concluido el trabajo de ingeniería, fui yo quien represó el agua de la acequia en la bocatoma del canal de azules pencas de cabuya. Con piedras y champas bloqueé el curso normal de la acequia para que sus aguas cambiaran de rumbo hacia su nueva ruta.

3

Ahora el agua tomada la coloración de las cabuyas. Pero no, el cristal no tiene color, es invisible. Corría a gran velocidad y no se le veía. Sólo se la sentía fresca, líquida, tibia, deslizándose silenciosa en su límpido caudal azulino, sin desperdiciarse si una sola gota, descendiendo en diagonal por el árido secano ubicado al frente de la casa de mis padres, allá en la soledad del casi olvidado pueblecito de Marcabhuasi, tierra del sol y las piedras, la tuna, tara, cabuyas y cabras.

Descendía quebradiza por sobre las costras resacas del antiquísimo cementerio del tiempo de los gentiles cuyas osamentas de otros siglos yacían desperdigadas debajo de las piedras y que ardían como fuegos fautos en las noches de verano, haciéndonos temblar de espanto a mí y a mis hermanos también en otros tiempos.

4

Y al final de la explanada, una pendiente cortada a pico por donde caía un chorro en curva al vacío, como un arco de luz, reverberando bajo el calor abrasador del mediodía, al tiempo que en el fondo pétreo de la quebrada, minúsculos en nuestra desnudez, mis hermanos Dámaso, Marco Antonio y yo nos bañábamos, niños y al natural, retozando como cervatillos y disputándonos con gritos y menudos empujones el agua fresquísimas que caía del cielo.

La venganza

Abel A. Montes de Oca P.

Fueron tres personas y tal vez, algo más. En el grupo había una mujer, al menos eso es lo que pude divisar a la luz de la luna. A medida que me acercaba sentía más temor. Ellos venían medio disfrazados para no ser reconocidos.

Antes que ocurriera lo que me imaginaba, me lancé al vacío y sin medir las consecuencias, caí al fondo. Quedé tendido e inmóvil a orillas del río.

Recordé que no tenía dinero, había gastado hasta el último centavo en la cantina.

Después supe que unos amigos y mi mujer, me buscaron para darme un escarmiento, porque últimamente bebía demasiado.

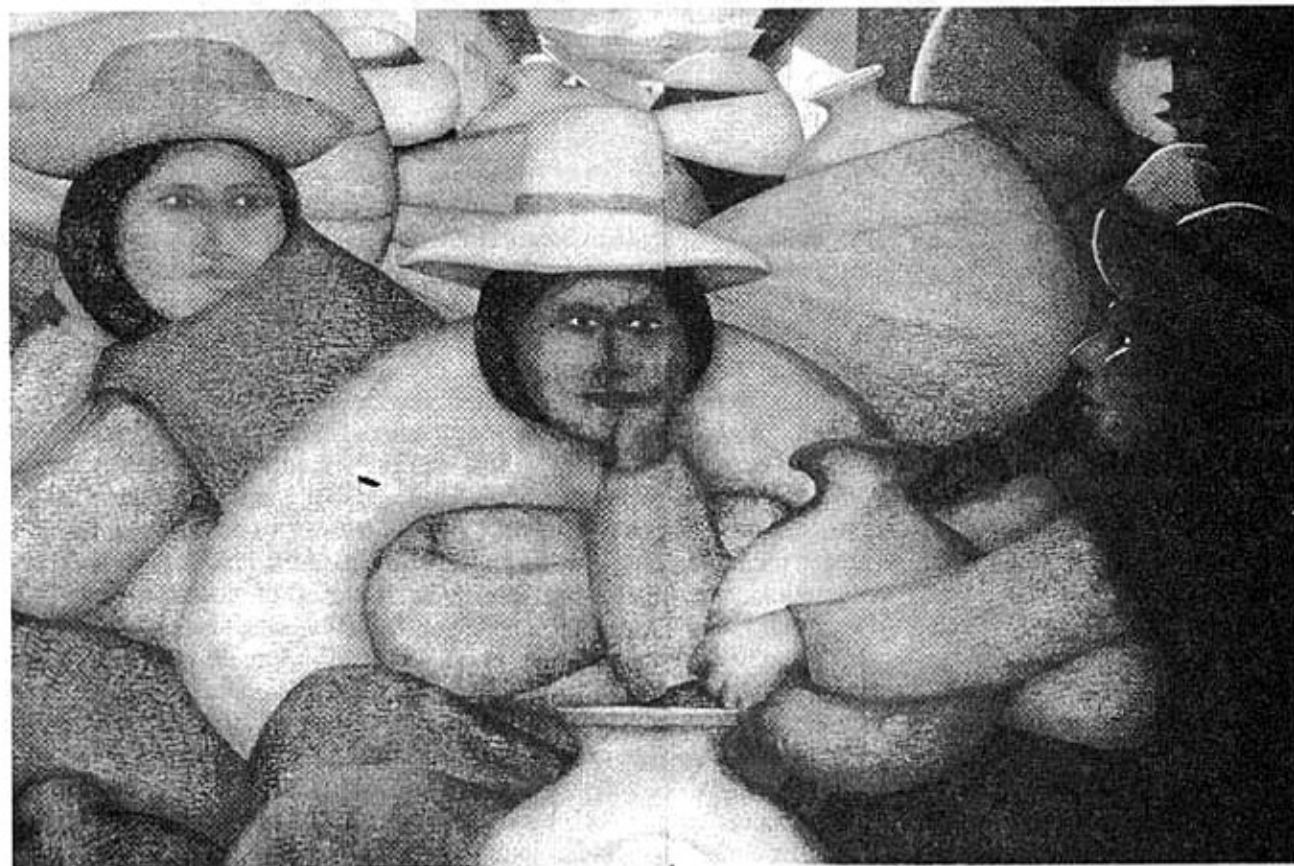
Las moscas zumban mi rostro, me enloquecen y aumentan mi dolor, no puedo ni espantarlas, se posan en mi orejas, en mi nariz, en mis ojos y en mi boca. Qué duro es soportar el hospital.

Mientras, quieto espero mi muerte.

15

Noticia de los autores

ZEIN ZORRILLA (Huancavelica, 1951). Es autor de un volumen de cuentos (*Oh generación!*, 1988) y dos novelas (*Dos más por Charly*, 1996; y *Las mellizas de Huaguil*, 1999). Próximamente, editará la novela *Carretera a IngaHuasi*, cuyos primeros capítulos dimos a conocer en una edición anterior de esta revista. Publicamos ahora la ponencia que expuso en el reciente coloquio sobre narrativa peruana. **LUIS NIETO** (Cusco, 1955). Es autor de los siguientes libros de cuentos: *Harta cerveza y harta bala* (1987), *La joven que subió al cielo* (1988), *Como cuando estábamos vivos* (1989), reunidos luego en *Con los ojos para siempre abiertos* (1999); y *Señores de estos reinos*, (1994). El texto que aquí se publica es la ponencia que sustentó en el coloquio sobre la narrativa peruana escrita en provincias. **ALBERTO CHAVARRIA** (Pampas, Tayacaja, 1959). Publicó cuentos en diversas revistas. Recientemente, fue ganador del concurso de cuentos, convocado por el municipio distrital de Pucará, con "Claudia", aparecido en el número anterior de "Ciudad Letrada". **ANA ESPEJO** (Huancayo 197) es periodista cultural. **ANDRÉS CLOUD** (Huánuco, 1941). En la edición anterior de esta revista publicamos un cuento suyo "Marco Marquitos", sin su nombre. **YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ** (Lima). Poeta y crítica de literatura. Enseña en la Universidad de San Marcos. **ISAAC HUAMAN MANRIQUE** (Huancavelica, 1959). Licenciado en Literatura, por la Universidad de San Marcos. Ha publicado las plaquetas *Waytay* (1987), *Yavar Mayu* (1993), poesía quechua, y *Taki Tupi* (1996), poesía jakaru, y acaba de editar una compilación de la literatura en Huancavelica: *La voz del trueno y del arcoiris* (2000). **ERNESTO GUTIERREZ** (Orcotuna, 1944). Es autor de las pinturas que se reproducen en la presente edición. Ver artículo aparte. **ABEL A. MONTES DE OCA P.** (Ver *Retazos de papel*).



UNIVERSIDAD
UDC



MAMACUNAS, Oil in canvas / 58 x 48

Ernesto Gutiérrez

Manuel J. Baquerizo

Entre los artistas huancayo de la generación de setenta uno de los pintores más sobresalientes es Ernesto Gutiérrez (Orcotuna, 1939). Él reside actualmente en EE.UU. Es poco conocido en nuestro medio, por eso la presente nota y la reproducción de sus lienzos tienen la intención de hacer conocer su obra entre las nuevas generaciones.

Ernesto Gutiérrez es un pintor figurativo que revela una genuina inquietud por la forma y la textura. Sus motivos se inspiran en la realidad del mundo campesino. Siente particular atracción por las figuras femeninas, que en sus telas aparecen dentro de una composición vagamente cubista. Gutiérrez se graduó con medalla de oro en la Escuela de Bellas Artes de Lima (1964), habiendo sido galardonado con importantes premios internacionales. Siguió estudios de pintura

en el Museo de Arte Moderno (Río de Janeiro) y continuó su carrera artística en los EE.UU., becado por la Fulbright para el estudio de grabado en la Universidad de Wisconsin.

Gutiérrez ilustra de manera extraordinaria el desarrollo que sigue el arte actual. Después de haber cultivado el arte abstracto, bajo la influencia del pintor Ricardo Grau, ha vuelto con plena convicción a una pintura figurativa de tipo cubista. Pero, nutriéndose, como la mayoría de los autores de su generación, del arte prehispánico y de la tradición popular, a la vez que se inspira en los grandes maestros europeos, como Cézanne y Gauguin. Desde 1971 está radicado en EE.UU., donde expone frecuentemente y goza de gran prestigio. El crítico de arte Scott Barnes dice que Gutiérrez "se concentra en la pintura al óleo con un fiero énfasis en el color

por y en la organización espacial, por la influencia cubista que obtuvo en la escuela" (*The Santa Fe Magazine*, enero, 1986); y James Auer encuentra en su pintura "un tratamiento plano, arquitectónico, casi como de ícono, con unos cuantos granos de modernidad europea" (*The Milwaukee Journal*, enero, 1987). Gutiérrez pinta rostros, tan estoicos y serenos que parecen monumentos. Su uso de fuertes tonalidades del rosado, anaranjado, púrpura, verde y ocre de matices de arena están organizados en pinceladas que dan la impresión de los diseños de los tejidos pre-hispánicos. Su obra podría considerarse simplemente como decorativa si el artista no fuera tan talentoso.

Las costumbres son las formas importantes en el arte de Gutiérrez. Sombreros curiosos de pico; capas cortas; faldas ondulantes son amplados en

bloques de color, a los que el artista da forma con líneas de blanco puro, que proveen un marcado contraste de luz en los bordes de los pliegues, el ala de los sombreros y las narices aguilanadas de sus modelos. A propósito de una exposición, realizada en Florida (EE.UU.), en 1993, el crítico de arte Roger Hurlburt emitió este juicio: "...Gutiérrez es un virtuoso. Sus pinturas reflejan las tradiciones locales, las imágenes y el folklore provincial (...) Como Paul Gauguin... Gutiérrez le rinde tributo a su patria, a través de una mezcla de monumentales formas humanas y la aplicación de esquema de intenso color".

Como Carlos Pomalaza, Tito Valenzuela y Margarita Caballero, Ernesto Gutiérrez cultiva, desde el extranjero, un arte de carácter universal, pero sin desligarse de ninguna manera de sus raíces andinas.