

# CIUDAD

# LETRADA

Revista mensual de literatura y arte

S/. 1.00

Director: Manuel J. Baquerizo

Huancayo, 01 de febrero del año 2001

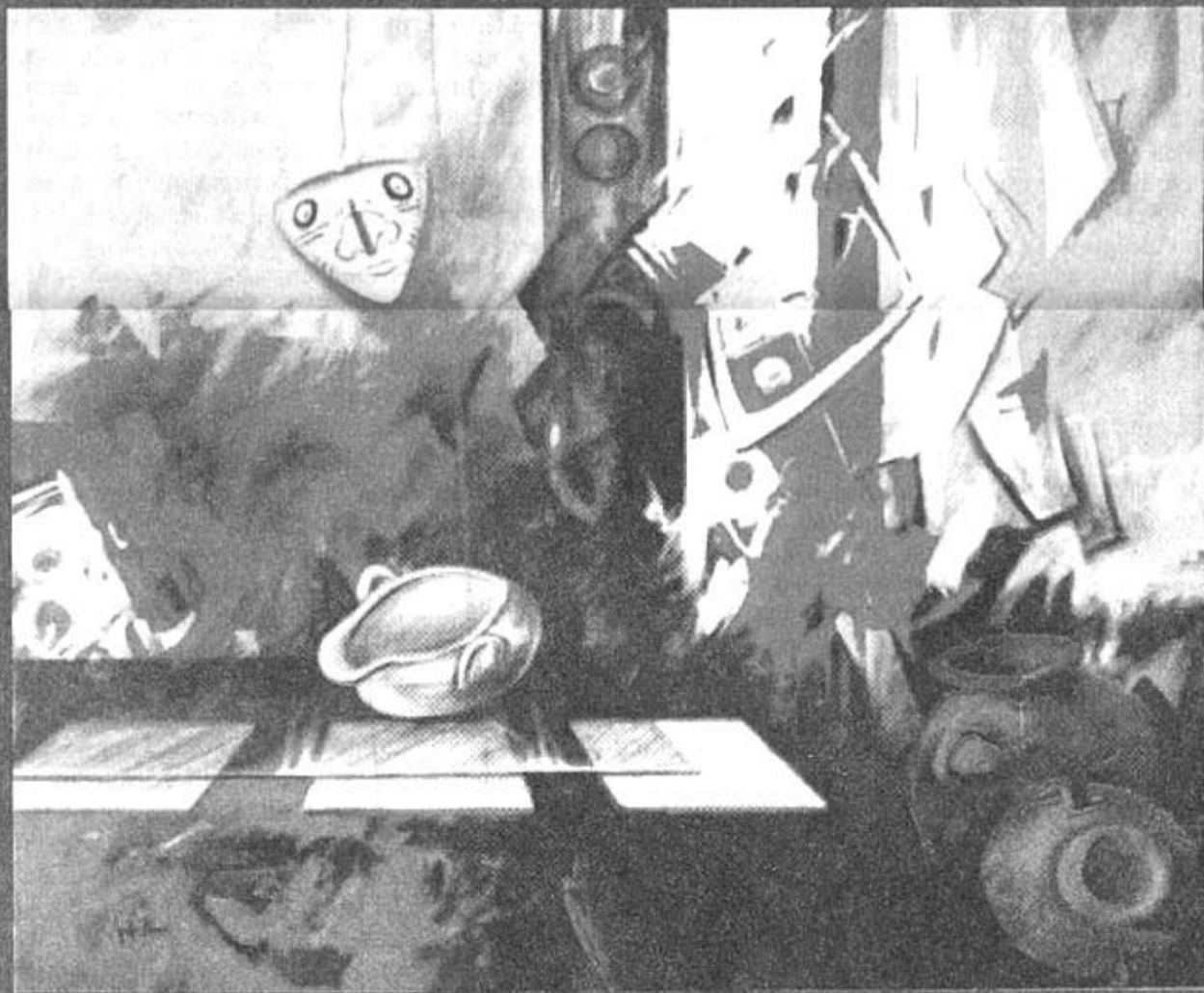
N° 004

## El pacto con el diablo en *Gran Sertón: veredas*

Miguel Gutiérrez

**E**s inconcebible la literatura y el arte de occidente sin la presencia del Diablo o, mejor, del Diabolo y sus poderes y dominios. Me refiero, por supuesto, al diablo tal como es concebido por la tradición judeo-cristiana, poderosa entidad cuya inquietante presencia se deja sentir en el acto creativo mismo y en las representaciones artísticas. Ya se trate de una íntima convicción, de una metáfora o de un simple humorada, la sentencia de Gide, "no existe una verdadera obra de arte en la que no entre la colaboración del demonio", no sólo nos remite a autores como Dante, Milton, Goethe, Byron o Baudelaire que en sus obras representaron de manera directa al diablo, sino a otros que, como, Shakespeare, Balzac, Melville, Dostoyevsky y Proust (o autores más recientes como Genet, Easton Ellis o Pérez-Reverte) crearon personajes verdaderamente demoníacos como Macbeth, Vautrin, el capitán Ahab o el barón de Charlus.

En lo que podría llamarse la gesta del diablo uno de los temas recurrentes es el del pacto con el diablo que, elaborado casi siempre en clave cómica o tragicómica, va desde las manifestaciones artísticas populares hasta las formas más elevadas de la literatura y las artes plásticas. Una de las versiones canónicas de este tema es, por ejemplo, la leyenda



de Fausto cuyas primeras formulaciones datan del inicio del cristianismo. Esta y otras variantes del tema del pacto diabólico tienen sus fuentes en textos bíblicos como el *Genesis*, el *Libro de Job* o en los *Evangelios*, concretamente en el pasaje en que Cristo, retirado durante cuarenta días en el desierto, tiene que enfrentarse y vencer tres veces a ese gran tentador que es Satanás. Según Harold Bloom la leyenda de Fausto la inició en tiempo de los apóstoles Simón el Mago considerado como el fundador de la herejía gnóstica. Enriquecida con nuevos elementos la leyenda atravesó toda la edad media y en forma de coplas populares -cuyo protagonista era esta

vez un cierto astrólogo y alquimista llamado Juan o Jorge Fausto- circulaba por calles y plazas y de las cuales se valió Marlowe para, en 1593, escribir en un lenguaje elevado el primer *Doctor Fausto*, obra que junto con otras (o con variantes de la misma, como la historia del don Juan, el insaciable seductor de mujeres) serían las fuentes de las obras homónimas de Goethe y Thomas Mann.

En el siglo XX, sobre todo a partir del asombroso cine expresionista alemán, la gesta del diablo y lo diabólico encontraron en el arte cinematográfico una forma artística más eficaz para llegar a grandes pú-

blicos por las posibilidades visuales y sonoras que el nuevo arte ofrece para las apoteosis del espíritu del mal. Y su éxito ha sido tanto que se han creado una suerte de géneros o subgéneros que pueden ser caracterizados como de lo "terrorífico (o demoníaco) pintoresco", con diversos ciclos como los del vampirismo, los cultos satánicos, las posesiones y los pactos diabólicos. La mayoría de estas producciones, aunque satisfacen las dosis de terror que la gentes apetecen para mantener a raya a sus propios demonios, no alcanzan el rango de obras de arte y en no pocos casos resultan risibles por lo descabellado de las historias y por efectos tópicos empleados para producir terror. Sin embargo, hay ciertos filmes -pienso, por ejemplo en *El bebé de Rosmary*, de Polansky, que desarrolla el tema del culto satánico; pienso, por ejemplo, en el *Drácula*, de Coppola, cuya magistral secuencia inicial es una variante del pacto con el diablo, distinta a la del ciclo fáustico- que alcanzan un alto nivel artístico.

En Latinoamérica el diablo es parte esencial del imaginario colectivo en especial de las zonas rurales pero también de las pequeñas y grandes urbes. El diablo campea en la mitología, en la literatura oral, en la narrativa costumbrista y en el regionalismo. Hasta donde llega mi información fue el poeta gauchesco Estanis-

lao del Campo quien abordó por primera vez el tema del pacto en su obra *Fausto* (un gaúcho que ha asistido a una representación de la ópera de Gounod *Fausto*, compuesta según el texto de Goethe, refiere a su a manera a otro gaúcho amigo suyo las incidencias de la obra) que por su tono épico burlesco constituye una parodia de la tragedia goethiana. En las *Tradiciones* de don Ricardo Palma el diablo recorre sus páginas, y en ellas es presentado siempre en forma festiva y jocosa como en la hilarante tradición «Don Dimas de la Tijereta», en la que se cuenta la historia de cómo un escribano le gaóó un juicio al diablo.

Desde el inicio de la edad moderna en la literatura europea se ha venido operando una suerte de dignificación en la representación del demonio que ya no es más el monstruo folklórico de las fantasías medievales ni el ser atroz que Miguel Ángel pintó en su Juicio final. Mefistófeles, miembro de la corte de Satanás, se presenta a Fausto como «una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre hace el bien». Frase enigmática que el propio Mefisto aclara de esta manera: «Soy el espíritu que todo lo niega y no sin motivo, porque todo cuanto existe en la tierra debiere perecer; por lo tanto, sería mejor que nada hubiera nacido. Todo lo que vosotros conocéis con el nombre de mal, destrucción y pecado es mi propio elemento». Del mismo modo en la narrativa postregionalista latinoamericana el demonio se ha convertido en metáfora del principio del mal, en la manifestación del lado oscuro de los seres humanos o en el magma borbotante del inconsciente. Lezama Lima, Sábato, Cortázar, Onetti, Donoso han escrito páginas memorables sobre lo demoníaco y lo infernal. En «Informe para ciegos», sobrecogedor capítulo de *Sobre héroes y tumbas*, Sábato ha propuesto una aterradora visión del infierno sin carbones incandescentes ni hierros fundidos ni galerías plutónicas, aunque reine allí el olor pestilencial y nauseabando de las cloacas. En *Pedro Páramo*, que es una original reelaboración del antiguo tema del descenso al hades o al país de los muertos, Rulfo nos muestra a las almas deambulando eternamente y sin sosiego no entre montañas de fuego sino por entre un páramo de desolación.

He creído pertinente esbozar este marco referencial para hacer unas pocas observaciones sobre la manera en que en *Gran sertón: veredas*, la gran novela de João Guimarães Rosa -una de las novelas maestras de la literatura latinoamericana y de la segunda mitad del siglo XX en el mundo- se trata el dos veces milenar tema del pacto con el diablo. Ignoro las convicciones religiosas de Guimarães Rosa y sus concepciones filosóficas, pero sospecho que no suscribiría la propuesta de Borges, según la cual la teolo-

gía es una rama de la estética, aseveración que puede resultar herética para cualquier cristiano practicante. Agnóstico feliz, Borges escribió sobre los nombres de Dios, sobre la eternidad, sobre los Evangelios, sobre disputas teológicas, sobre milagros secretos, sobre Judas, sobre el infierno, pero fascinado por estos problemas como motivos literarios y por sus posibilidades estéticas. No parece ser el caso de Guimarães Rosa. Escritor tan refinado y estricto como Borges en relación a cuestiones formales y estilísticas, en *Gran sertón* -que en buena cuenta es una dilatada reflexión sobre la existencia o no del demonio- se puede percibir que detrás del monólogo de Riobaldo se encuentra un autor vitalmente comprometido con las dudas y angustias del protagonista de la historia.

En *Gran sertón* el diablo parece ser una fuerza omnipotente que penetra todo lo existente. «Hay -afirma Riobaldo- hasta mala raza de piedras, horrosas, venenosas, que estropean mortal el agua si están yaciendo en fondo de pozo; dentro de ellas duerme el diablo: son el demonio». Desde su horizonte mental de índole arcaica, por momentos la idea que Riobaldo tiene del diablo se semeja a la concepción de Iván Karamazov. Si, refiriéndose al demonio, el personaje dostoyevskiano en una escena alucinatoria dice e imprecisa: «Eres la corporeización de mí mismo... de los más asquerosos y absurdos de mis pensamientos y deseos», Riobaldo en más de un pasaje razona de esta manera ante su oculto interlocutor: «Me explicaré: el diablo campea dentro del hombre, en los repliegues del hombre; o es el hombre arruinado o el hombre hecho al revés. Suelto, por sí mismo, ciudadano, no hay diablo ninguno». Papini, católico y que por sus vínculos militantes con el fascismo debía de tener un conocimiento íntimo del demonio, escribió: «El Demonio ha recuperado sus derechos de ciudadanía en la república de la cultura. Después del desencadenamiento de dos guerras, después de esas saturnales de odio y de ferocidad, después de tantas pruebas y confirmaciones, Satanás queda reconocido no solamente como una creación poética, sino como uno de los protagonistas de la Historia». Pero en *Gran sertón* por la atmósfera intemporal que impera en la narración dijérase que el demonio es una fuerza poderosa que gobierna los fundamentos mismos de la vida antes y después de la Historia.

## II

El discurso narrativo del exygunzo Riobaldo -un magistral monólogo que ha llevado a la crítica formalista a sostener que el verdadero tema de la novela es el lenguaje como substancia fonética- está atravesado por dos obsesiones que van y vienen a lo largo del relato.

Una de ellas es la presencia e ingerencia del diablo en el destino de los seres humanos; la otra es el sertón, una muy particular y dilatada región del Brasil que en la novela adquiere la dimensión de un espacio mítico donde tiene lugar la aventura humana y los personajes mismos parecieran ser transubstanciaciones del ilimitado territorio. Porque cabe preguntarse si personajes como Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo, Titán Pasos, Marcelino Pampa, Juan Goañá, los Hermógenes... y los mismos Riobaldo y Diadorín son factibles como posibilidades humanas fuera del sertón. De acuerdo a una ya venerable morfología de las ficciones narrativas -epopeyas y novelas- éstas pueden ser clasificadas según la primacía de uno de los tres elementos estructuradores del mundo épico: el acontecimiento, el personaje y el espacio. Aludo a esta teoría por su sencillez y porque puede resultar útil en el caso específico de esta novela cuya lectura nos convoca.

A primera vista, como la *Divina comedia* de Dante en su calidad de epopeya, *Gran sertón* parece pertenecer a la categoría de las novelas de espacio por la función que como realidad topográfica y como realidad simbólica desempeña el sertón en el tejido de las historias («El sertón está en todas partes» es un leit motiv pertinaz en el monólogo de Riobaldo). Las descripciones tan minuciosas de la naturaleza: ríos, sertón, vientos, flora y fauna, olores y sabores, nos remitiría a la estética del naturalismo regionalista, si el escenario no estuviera concebido como un universo de símbolos. Antonio Cândido, un notable estudioso brasileño de las letras de su país, ha llamado la atención sobre la configuración espacial de esta novela-epopeya, donde el río San Francisco cumple una decisiva función simbólica. Según Antonio Cândido «este río parece dividir el sertón en dos partes, margen derecha y margen izquierda. Al lado derecho pertenece Joca Ramiro, el jefe admirado por Riobaldo, 'grande hombre príncipe', Zé Bebelo, 'inteligente y valiente', el Curruliño donde Riobaldo había pasado su niñez. Al lado izquierda la topografía es hostil y perversa. A este lado corresponden el Hermógenes, traidor y asesino de Joca Ramiro, las tentaciones de Riobaldo en las Veredas Muertas y el pacto con el diablo, el Liso del Susuarón, metéfora del infierno, corazón del sertón y de intrincada travesía, y, finalmente, la última batalla del Tamanduatán - el diablo en la calle en medio del remolino -, exclama por última vez Riobaldo- , donde es derrotado el Hermógenes y pierde la vida Diadorín».

Las epopeyas y novelas de espacio tienen un problema de carácter estructural: la narración es una sucesión de cuadros que en principio podrían prolongarse indefinidamente. Lo

que usurpa la atención del recorrido de Dante guiado por Virgilio es la conformación de los diferentes círculos del infierno donde purgan condena los pecadores. Y al concluir su recorrido por el purgatorio y paraíso, Dante, el poeta, sigue siendo en esencia -esto es psicológica y moralmente- el mismo individuo que empezó el primer terceto de su largo canto. Pero *Gran sertón* no es una sucesión de cuadros desarticulados o poco trabados y el protagonista a diferencia de la obra de Dante vive un proceso evolutivo y de maduración. ¿Quiere decir que la novela de Guimarães Rosa es desde el punto de vista de su estructura una novela de personajes, con su héroe central? Los personajes, dije hace un momento, son hechura del sertón y aunque son memorables por sus rasgos caballerescos, como los paladines medievales de las novelas de caballería, carecen, incluyendo a Diadorín, de densidad psicológica y existencial. Es verdad que Riobaldo posee un pasado, una vida rica en peripecias y una vida interior cargada de dudas y angustias y una cierta filosofía personal en relación a problemas como del bien y del mal, de Dios y el Demonio, pero todo lo que ha transformado su vida y ha dotado de un sentido a su pasado y tortura su vejez es un acontecimiento central: el pacto que cierta medianoche en la encrucijada de las Veredas Muertas celebró (o creyó celebrar) con el diablo, pacto que le permitió conquistar la jefatura de la banda, deponiendo a Zé Bebelo, el anterior capitán, hazaña que lo hace merecedor del apelativo de el Víbora Blanca, después de haber sido Tatarana, el de la puntería infalible, y antes Riobaldo, el aprendiz de yanguzo. A partir de este momento, la banda que ahora comanda el Víbora Blanca, un jefe dotado de poderes demoníacos, estará en condiciones de vencer al Hermógenes, el traidor y asesino del valiente y justo Joca Ramiro, padre de Diadorín. Así el pacto diabólico no sólo tiene un valor temático sino que es el elemento estructurador del universo narrativo, lo que da unidad al relato y lo que le confiere un comienzo, un medio y un fin, el factor que incorpora las innumerables historias laterales al torrente de la historia principal. Ni novela de espacio como aparenta ser, ni novela de personajes, *Gran sertón* es una novela de acontecimiento en que «el pacto con el diablo», es equivalente, para seguir con los grandes ejemplos, «a la cólera de Aquiles» de la *Ilíada* homérica.

## III

Borges en diversos textos nos habla de los 99 ocultos nombres de Dios. También este apartado podría empezarse aludiendo a los nombres del diablo (a los nombres de estirpe bíblica, como Satanás, Lucifer, Leviathan y Belzebú, pueden agragarse muchos otros creados por la imaginación popular en las distintas regiones del mundo cristiano; en las *Tradiciones* de Palma, se le llama Pateta, Patón, Lilith, entre otras muchas maneras; en las alturas de mi

tierra se le conoce además de el Enemigo, el Adversario, como el Negro, Candanga y en una oración de ciegos cuando niño escuché llamarlo Cellón; a través de su largo monólogo Riobaldo se refiere a él como el Tal, el Arrenegado, el Can, el Cramullón, el Individuo, el Gallardo, el Pie-de-Pato, el Sucio, el Hombre, el Tizado, el Cojo, el Temba, el Azarape, el Cosa-Ruín, el Mafarro, el Pie-Negro, el Zurdo, Dubá-Dubá, el Rapaz, el Tristán, el No-sé-qué-diga, El que nunca ríe, el Sin Gracejo, el Cabrón-Negro, el Murcielagón, el Xú, el Cuyo, aunque en el momento culminante del pacto lo llama con el nombre más noble del ángel rebelde: Lucifer), pero un comienzo así me llevaría por otros terrenos que excederían los alcances de esta charla. De modo que me limitaré a examinar (muy brevemente, por cierto) el tema mismo del pacto y a formular algunas consideraciones sobre Diadorín, el bello y perturbador personaje que inspira una pasión imposible en el yagunzo Riobaldo.

Por sus motivaciones, alcances y sentido y por estatus del protagonista el tema del pacto diabólico narrado en *Gran Sertón* no pertenece a lo que podría llamarse el ciclo fáustico. Aunque en la obra de Goethe -una suerte de fantasmagoría- el diablo tiene una existencia objetiva y en el *Doctor Faustus* de Thomas Mann sólo es una proyección del mundo interior del héroe, en ambas obras se trata de individuos de cultura superior pero insatisfechos con los límites que la vida pone a los hombres. El Fausto goethiano es un sabio que ha agotado todos los conocimientos de su época, pero que vende su alma al diablo por alcanzar la plenitud de los goces que la vida ofrece, pues como le dice Mefistófeles en un conocido pasaje: «Gris es amigo mío toda teoría y verde el dorado árbol de la vida». Adrián Leverkühn, el Fausto de Thomas Mann, antiguo estudiante de teología que ha optado por la música pacta con el diablo para que la inspire una obra que revolucione la música («No se puede crear nada nuevo -dice Leverkühn- con la simplicidad de corazón y sin la complicidad del Infierno») y que sea capaz de expresar la barbarie de la época y la degradación del espíritu alemán cuyo símbolo más ominoso es el ascenso del nazismo. El canon que tiene que pagar el gran músico por los favores del diablo es la sífilis, enfermedad contraída por las pulsiones de la lujuria. Y es cuando en Leverkühn comienza a sentir los estragos de la dolorosa enfermedad, que es en el discurso narrativo el símbolo de lo irracional, en que desde este abismo de oscuridad, que finalmente lo conducirá a la locura, en que logra plasmar piezas, como un *Apocalipsis*, que interpretan que con sus audaces disonancias esta época de caos y barbarie.

Conocedor de las apetencias humanas, las ofertas de Satanás apuntan a las esferas del poder, la riqueza y el sexo. De estas tres tentaciones es el poder lo que lleva a Riobaldo a invocar

al demonio. «¿Y qué era lo que yo quería? Ah, me parece que no quería precisamente nada, de tanto como yo quería solamente todo (...) Yo quería ser más que yo». Y en el mundo elemental y primitivo de Riobaldo «quererlo todo» y ser «más que él mismo» tiene un único objetivo -no la adquisición de riquezas ni el insaciable disfrute del sexo (apetencia tan importante en el Fausto goethiano)- la de vencer y dar muerte a los Hermógenes, los dos Judas que asesinaron por espalda al gran Joca Ramiro. En el intento fracasó Medeiros Vaz, hombre valiente pero ya corroído por una enfermedad mortal que acabó con él, y el nuevo jefe Zé Bebelo le parece a Riobaldo no estar a la altura de la gran misión. Pero la serie de fracasos que sufre la banda, a la que pertenecen Diadorín y Riobaldo, en esta prolongada guerra que tiene por escenario el inabarcable sertón, hace cundir la leyenda que los Hermógenes son invencibles porque son pactarios con el demonio.

Uno de los pasajes memorables de *Gran sertón* es sin duda la del pacto que Riobaldo quiere sellar y acaso sella con el demonio. Pasaje de ejecución difícil, del que Guimarães Rosa sale triunfante, nos remite a un escenario que la narrativa regionalista habría teñido de pintoresquismo y habría apelado a elementos mágicos y sobrenaturales, no ahorrándonos, seguramente, la aparición de Satanás con sus muchos cuernos y patas de chivo. Según los informes que ha logrado recoger, Riobaldo, solo, acude a la medianoche a una encrucijada de las Veredas Muertas, sitio tradicional donde los pactarios invocan al demonio para venderle su alma. Riobaldo después de una larga espera en ese paraje maldito, en que no deja de meditar sobre el contrato que se propone celebrar («Y en trueque cedía yo las arras, todo lo mío, todo lo más: alma y palma y desalma... ¡Dios y el Demonio! -Acabar con el Hermógenes! ¡Reducir a aquel hombre!»), llama por tres veces al 'Padre de la Mentira', gritándole en la última invocación: «-Eh, Lucifer! ¡Satanás de mis Infiernos!».

Desde luego, Guimarães Rosa, escritor formado en el ambiente de la modernidad vanguardista, no rompe el código realista del relato y no nos abruma con ninguna aparición maravillosa, pero al mismo tiempo crea una situación de ambigüedad propia de la novela moderna. El demonio permanece oculto, pero Riobaldo retorna al campamento imbuido de energía y poder que sorprende a todos sus compañeros de banda. Poco después desafía a Zé Bebelo a dirimir por las armas la jefatura de la partida y la con-

ducción de la guerra. Mediante acciones el lector asiste a los cambios que se van operando en su conducta: ahora investido de su rol de jefe reconocido y aclamado con el nuevo nombre de Víbora Blanca, se comporta con cierto despotismo y está dispuesto a enfrentarse con cualquiera que pretenda disputarle el poder. Pero sus hombres creen en él y en su sagacidad para conducirlos a la victoria. Por eso no ponen reparo cuando les ordena atravesar el temible Liso de Suassarón, aquel territorio infernal donde había fracasado el valiente Medeiros Vaz. Al final, Riobaldo-Tatarana-Víbora Blanca logra derrotar a los Judas, pero para esto tiene que pagarle un doloroso tributo al diablo.

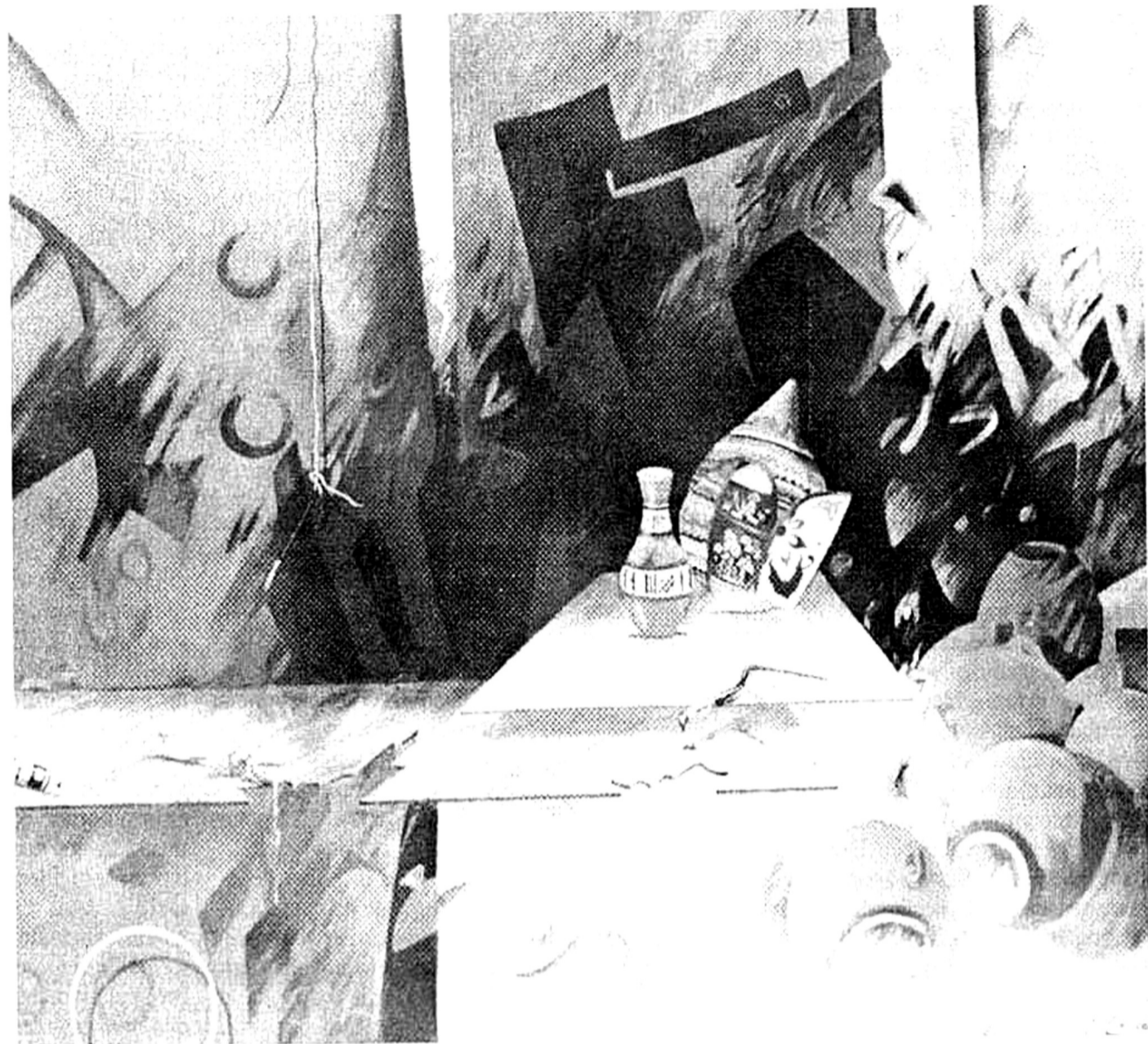
Y el pago más doloroso -más doloroso aún de no participar de manera directa en los combates por su rol de jefe-, es la muerte de su bello amigo Diadorín, que como creo haberlo ya dicho, muere en un cruce con arma blanca con el Hermógenes, el asesino de su padre Joca Ramiro. Lamento no disponer de espacio para referirme de manera exhaustiva a Diadorín, el personaje más fascinante de la novela, tanto que en una miniserie inspirada en *Gran Sertón*, ésta lleva por título (igual que en la traducción francesa de la ficción de Guimarães Rosa) *Diadorín*. En otro nivel puede decir que *Gran sertón* es también la historia de una amistad amorosa-pasional, en un mundo tan masculino como el de los yagunzos, entre Riobaldo y Diadorín. Esta relación podría dar lugar a diversos comentarios, pero lo que a mí me interesa destacar, en primer lugar, es cómo Guimarães Rosa, logra hacer verosímil -según algunos críticos éste fue el principal reto del autor- este motivo que fue casi un tópico en la llamada novela bizantina.

Permítanme citarme a mí mismo. En un reciente ensayo sobre Borges, escribí: «El otro comentario que quisiera hacer se refiere a lo que dice Borges de Shakespeare y Cervantes y su gusto por la historia de la muchacha hermosa que vestida de hombre se hace pasar por tal sin menoscabo de su belleza. Según Borges «ese móvil ya no funciona». Veintitantos años después de escrito este texto, Guimarães Rosa publica *Gran Sertón: veredas*: una de las más extraordinarias novelas latinoamericanas -para mi gusto del mismo nivel que *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*-, uno de cuyos ejes argumentales es la pasión de amor que despierta en Riobaldo el bello y valiente yagunzo Diadorín. Novela, cuyo ambiente épico creo yo habría entusiasmado a Borges de haber leído el libro, contiene uno de los pasajes elegíacos más conmovedores del siglo XX, comparable a los pasajes del narrador de Proust luego de la muerte de Albertine y el lamento del emperador Adriano luego de la inmolación de Antínoo en *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, me re-

fiero a la muerte de Diadorín en una carga a arma blanca y en que el yagunzo Riobaldo, llamado también «Víbora Blanca», tiene la revelación de que Diadorín era una mujer de hermosura más secreta y misteriosa que las bellas mujeres de García Márquez».

En una novela en que el diablo y lo diabólico ejercen su dominio, el personaje Diadorín (como hace, por ejemplo, Pérez-Reverte en una novela -infinitamente menor por cierto- «*El club Dumas*»), por su apariencia ambigua pudo ser concebido con características luciferinas. Habría sido el amor loco y perverso de Riobaldo, mientras Octaviana, su novia, era el amor bueno. Si bien Riobaldo llega a amar y desear a su compañero de armas, sabe que es un amor imposible y, dentro de su propio universo moral, un amor contranatura. En cambio, Diadorín, que sabe cuál es su propia verdad (en un momento en que la amistad-amor entre ambos ha aumentado- le dice: «Riobaldo, pues hay un particular que tengo que contarte y que esconder más no puedo... Escucha: yo no me llamo *Reinaldo* de verdad. Este es nombre apelativo, inventado por necesidad mía, es preciso que no preguntes por qué. Tengo mis hados. La vida de uno da siete vueltas, se dice: La vida no es de uno...») ama a Riobaldo con amor bueno y casto. Y si uno lee con atención, Diadorín es una especie de ángel protector de Riobaldo. A su vez, cuando Riobaldo decide pactar con el diablo, procura manetenerse, aun apelando a la dureza, alejado de Diadorín, para que el mal y el demonio no lo alcancen. Es Diadorín quien enseña a Riobaldo a vencer al temor que desde niño y aún adolescente siente y lo encamina a alcanzar la jefatura del grupo. Y en buena cuenta Riobaldo pacta con el diablo para vengar la muerte de Joca Ramiro, padre de Diadorín, y en ningún momento se le cruza por la mente pedirle al demonio le dé poder para trasgredir las leyes de la naturaleza y amar y poseer a Diadorín, a quien hasta las páginas finales de la novela sigue considerándolo un varón.

Y aún ingorando la verdad de su sexo, al verlo morir en el combate desde su atalaya de jefe cae desmayado por el dolor. Cuando vuelve en sí, los suyos le traen la buena nueva de la victoria y que el traidor Hermógenes ha muerto y el gran Joca Ramiro ha sido vengado. ¿Pero qué es una victoria frente a la muerte del ser amado? Todo pierde importancia y sentido. Entonces las mujeres llevan a Riobaldo para que rinda honores al joven yagunzo caído en la batalla y éste descubre entre el deslumbramiento y el dolor el cadáver desnudo de una hermosísima mujer. «Amor mío», exclama ahora Riobaldo en medio del dolor. Y tal vez, Diadorín, como la Margarita del *Fausto*, libere a Riobaldo del compromiso con el diablo.



#### 04 El caso de la música

# El proceso del mestizaje cultural en el Valle del Mantaro

Raúl R. Romero

Este artículo trata sobre la capacidad de los mestizos del valle del Mantaro de cruzar fronteras culturales a voluntad, y de cómo esta cualidad dificulta una definición rígida y "primordialista" de la identidad. Arguedas<sup>1</sup> fue uno de los primeros en sintetizar las especiales características del valle del Mantaro en el contexto nacional: la ausencia de un sistema de hacienda, que se explicaba por la antigua alianza entre los wankas, primeros pobladores del valle, con los españoles; la ausencia, por lo tanto, de relaciones serviles en el valle; el impacto de las grandes industrias mineras; los rápidos medios de comunicación como el ferrocarril y la carretera Central, que permiten durante casi todo el siglo XX un movimiento fluido y constante con la ciudad capital; y, por último, la gran prosperidad económica del valle y de sus pobladores. En términos generales, digamos que el valle del Mantaro es una de las regiones de los Andes peruanos que más intensamente ha experimentado un impactante proceso de modernización en todas sus líneas.<sup>2</sup>

## I. El mestizo representado

El proceso de mestizaje cultural en el valle del Mantaro ha sido también un tema recurrente en la bibliografía académica sobre la región, y es conocido que Arguedas vio a este proceso como alternativa de un desarrollo regional e inclusive nacional.<sup>3</sup> Arguedas observó que el mestizo, en lugar de ser un individuo descastado encerrado entre el mundo de indios y "blancos" (que es la manera como el mestizo ha sido defi-

nido en la bibliografía antropológica), en el valle del Mantaro había evolucionado desde principios de siglo, como una clase social. El mestizo del valle no era el individuo atormentado y torturado que ha sido representado por muchos como el prototipo del mestizo andino, sino más bien un individuo orgulloso, alegre e incluso económicamente exitoso, participe de una cultura tradicional y popular altamente creativa y dinámica.<sup>4</sup>

El mestizaje es un factor fundamental en la comprensión de la identidad regional del valle del Mantaro. El término en sí mismo está cargado de fuertes connotaciones coloniales y raciales, pero los estudios de las ciencias sociales han venido afirmando desde hace mucho que el mestizaje en los Andes sudamericanos no es un proceso solamente racial, sino más bien cultural. Un proceso que yo me atrevería a escribir aquí como una gradual apropiación de la "modernidad" por el campesino indio. En el contexto de la imponente y violenta presencia del capitalismo moderno en la región, yo veo el mestizaje en el valle del Mantaro, tal como hace Arguedas, como una iniciativa de soberanía regional, como resultado de una clara determinación del campesino del valle a integrar sus economías familiares locales al sistema nacional de una manera creativa e imaginativa. Para tal efecto, ellos se apropian de las herramientas necesarias para negociar con el mercado en el mejor de los términos. De manera que el campesinado del valle abrazó el bilingüismo, aprendiendo el español sin olvidar el quechua, y adoptó los preceptos básicos del

protocolo del Estado nacional.

Hacia 1910 el proceso de mestizaje en el valle ya se había consolidado, y el "indio" (aquella representación del campesino quechua), viviendo en lo que Eric Wolf llamaba la comunidad corporativa<sup>5</sup> cerrada, en una economía de subsistencia, que sólo podría establecer lazos con el mundo exterior a través de intermediarios culturales, había desaparecido como tal del valle del Mantaro.<sup>6</sup> Sin embargo, lo que la literatura antropológica identifica como símbolos indios (rituales, festivales y música) no desapareció porque los mestizos del valle, a pesar de su sólida integración dentro la economía nacional, continuaron desarrollando, innovando y recreando las "tradiciones culturales" regionales, algunas de las cuales eran solamente celebradas por los indios.<sup>7</sup> Hoy en día, todos los mestizos del valle celebran rituales arcaicos como la marcación de los animales, ofreciendo homenajes simbólicos al *wamani* y manteniendo uno de los más dinámicos sistemas festivos en la región andina, mostrando más de cuarenta danzas rituales, manteniendo el quechua además del español, y hablando abiertamente de su "identidad wanka".

La construcción histórica del mestizaje en el valle del Mantaro constituye un ejemplo que contradice las antiguas visiones que entendían la etnicidad en un sentido "primordial" y "esencial". Cerca de 30 años atrás, Fredrik Barth criticó estas posturas como inadecuadas para entender a los grupos étnicos en el contexto de una intensa interacción y movilidad social, en la presencia de presiones del mercado y de una imponente y me-

diatizante Nación-Estado.<sup>8</sup> Analizando la clásica definición de Narroll de los grupos étnicos como biológicamente autopertuados, con valores culturales compartidos, en constante interacción, autoidentificados y externamente considerados "diferentes", Barth concluyó que esta definición no estaba lejos de la mezcla raza-cultura-lenguaje que había caracterizado mucho de la anterior bibliografía antropológica sobre la etnicidad.<sup>9</sup> El aislamiento, la localización y la reproducción cultural no problemática fueren asumidos como naturales en la definición de grupos étnicos. Esta caracterización ideal cambia, por supuesto, en el contexto de las modernas Naciones-Estados pluriétnicas en las que las relaciones de poder, dominación y subordinación son fuentes de luchas, conflictos y resistencias. Contra estas visiones "primordialistas" que esencializaban los contenidos culturales de unidades étnicas, surgen aquellas que mantienen que la etnicidad no contiene "esencias culturales", sino que más bien se construyen, fluyen y se inventan históricamente.<sup>10</sup>

## II. El "pasado" y la "autenticidad cultural"

Dado que la permanente negociación cultural en la que está enfrascada la cultura mestiza del valle se caracteriza por un constante debate cultural sobre la identidad, debo hacer algunas consideraciones previas en este sentido. En el valle del Mantaro hay discursos divergentes sobre los temas del "pasado" y la "autenticidad cultural". Clifford Geertz<sup>11</sup> ha reconocido que hay varios



# Los nuevos rostros de la dramaturgia

Manuel J. Baquerizo

A Ruth Escudero con el reconocimiento por haberme proporcionado algunos de los textos aquí comentados.

## I. Costumbrismo y tradición

Para completar esta breve reseña del teatro peruano contemporáneo, presentaremos la obra de otros cinco autores jóvenes que nos permitirán tener una idea de sus tendencias más significativas.

Maritza Kirchhausen (Lima, 1954), como Eduardo Adrianzén, escribe para la televisión: es argumentista y guionista de telenovelas. "Casualmente de negro" es su primera obra de teatro, estrenada en 1989 y finalista en el concurso de Casa de las Américas (Cuba), en 1991. La pieza siguiente, titulada "Con guitarra y sin cajón", mereció el segundo premio en el concurso nacional Enrique Solari Swayne (1997), y obtuvo también un reconocimiento en el concurso de Casa de las Américas (1996). Es parte de la compilación *Siete obras de dramaturgia peruana* (1999), editada por el INC.

La obra de Maritza Kirchhausen se sitúa en la época actual, en un ambiente criollo de aire crepuscular. El personaje central es un cantor y guitarrista envejecido que vive de una misera pensión que le otorga el Estado y que se lamenta de la decadencia de la música criolla, inexorablemente arrinconada por el rock y la música chicha. Sus únicos acompañantes son un sobrino, que lidia inútilmente por conseguirle un apoyo material del gobierno, y el heladero que en las noches guarda su carretilla en la sala de su casa. Este será quien le repase los capítulos de la telenovela "Infierno de las amarguras". Son quince escenas articuladas musicalmente, por medio de temas criollos: se interpretan ocho composiciones de Pinglo, Chabuca Granda, Pedro Espinel y Luis Abelardo Núñez. La obra se desarrolla en dos planos: en el primero, aparece el mundo real del músico y su entorno; y, en el segundo, la ficción telenovelesca. Ambos universos se corresponden y se relacionan simbólicamente: el músico sueña con los amores de su juventud e intenta hacer reflorar sus viejos sentimientos hacia Yolanda; mientras la telenovela proyecta las truculentas secuencias de los amores desgraciados de Eva María.

"Con guitarra y sin cajón" pertenece, obviamente, al género del teatro tradicional, donde se fusionan el criollismo y el costumbrismo. Distinguiéndose la autora de los jóvenes dramaturgos que optaron por un teatro experimental, moderno y de vanguardia. Lo único novedoso, si lo hay, en la configuración teatral, es la inserción del video y la telenovela, como lo fuera antes el cine en las novelas de Manuel Puig. El lenguaje —usualmente familiar— adquiere en este caso un deliberado acento costumbrista, al transcribir casi lite-

ralmente el modo de hablar chapucero de Pancho, el vendedor de helados. La pieza de Maritza Kirchhausen no pasa pues de ser una comedia llana, ligera y convencional, sin mayores pretensiones dramáticas. Se enmarca dentro de los cánones tradicionales de Yerovi y Sebastián Salazar Bondy.

## II. Crítica de la utopía

En los últimos tiempos los autores de teatro vienen asumiendo una posición crítica frente a las creencias, a las ideologías y a los "grandes relatos". En particular, Alfonso Santisteban y Eduardo Adrianzén.

Alfonso Santisteban (Lima, 1957) es fundamentalmente director teatral que devino escritor mucho después. Empezó a escribir en los años '80. Obras suyas son: "El caballo del libertador" (1986), "Pequeños héroes" (1987), "El pueblo que no podía dormir" (1992) y "Vladimir" (1993), algunas de las cuales —según declara el autor— fueron escritas en colaboración con los actores. "Vladimir" fue estrenada en 1994 y pu-

blicada en *Dramaturgia peruana* (1999). La obra tiene un solo acto que viene precedido de un prólogo. La acción gira en torno a los preparativos de viaje a los EE. UU. de la madre de Vladimir, la que se aleja del país, porque aquí ya no puede hacer nada. En el preámbulo —que es una especie de recitado— los padres del protagonista recuerdan con nostalgia sus viejos sueños e ilusiones sociales ("Decíamos futuro... y eran ríos de risa", "La Historia era un paraje conocido que nos llamaba a celebrar", 133) y cómo de pronto estos sueños llegan a esfumarse ("algo se rompía en el esquema general del mundo"). Durante el tiempo que la madre demora en arreglar sus maletas, dialogará febrilmente con Vladimir sobre los mismos tópicos, para terminar sosteniendo: "Hemos ensayado toda la vida una obra heroica y al final nos toca hacer esta telenovela" (168). El verdadero protagonista vendría a ser pues la madre y no Vladimir. El padre y el Che, por otra parte, aparecen en escena solamente como espectros. El quinto personaje, un

amigo de Vladimir, resulta casi irrelevante.

"Vladimir" es una de las primeras obras de teatro que intenta criticar la utopía socialista que había alimentado los sueños de varias generaciones de hombres en el curso del siglo XX. Para ser la interpretación de un asunto tan importante, la obra no alcanza la profundidad ni la trascendencia que podría esperarse de ella. Es más bien una parodia caricaturesca, irreal, fantasmagórica e inverosímil, con tendencia al escándalo gratuito. Las situaciones son forzadas, los diálogos —atiborrados de procacidades y de innecesaria obscenidad verbal— son igualmente chocantes, gratuitos e irrisorios y la comicidad ciertamente artificiosa. Más que generar escándalo o reprobación, produce aburrimiento y fastidio.

Por lo demás, la configuración mediante el uso de dos espacios paralelos, con diálogos simultáneos, no resulta del todo eficaz.

Eduardo Adrianzén (Lima, 1960) empezó a escribir para el teatro en 1994.

(Pasa a la pág. 110)



# Turbias bajan

(Fragmento de novela)

Julián Pérez

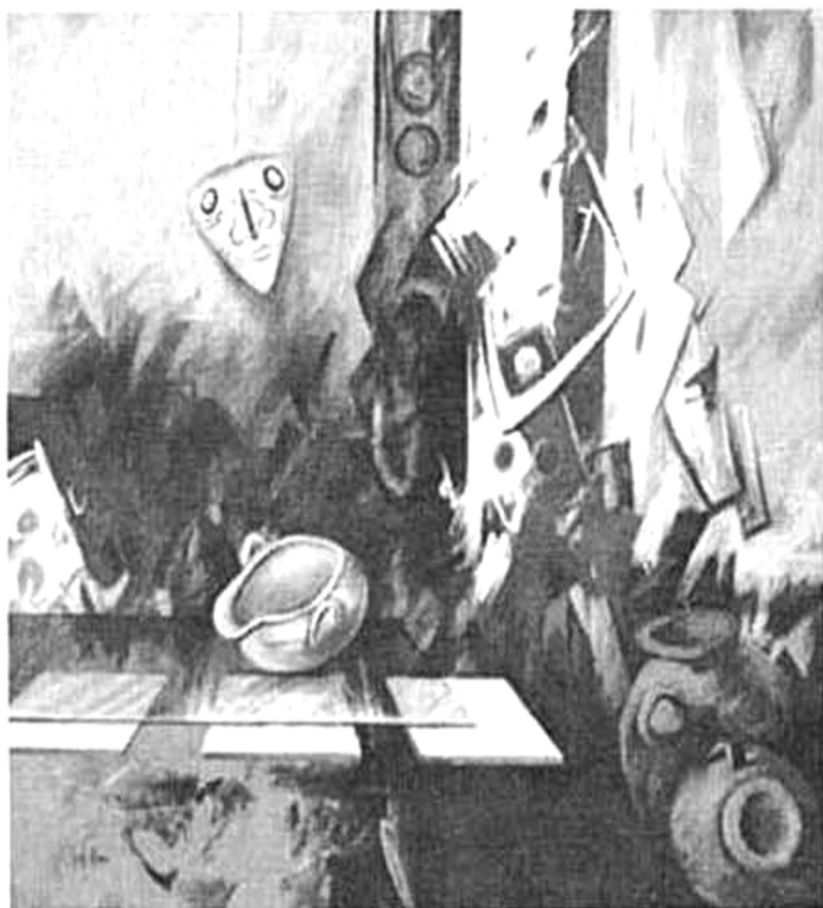
**Y** bien, nuevamente un incidente y un viaje. Una vez más un bus, espejismos de una vía extendida a mi destino.

A media tarde, al abordar el ómnibus, me di cuenta que algunos pasajeros observaron con excesiva curiosidad mi cabellera gris. Con fastidio, casi alborotado, casi enérgico, les devolví la mirada concentrada y ellos bajaron la suya; pero, luego, volvieron a curiosarse. Supuse que veían en mis canas una vida transcurrida entre sobresaltos y desamores y quise decirles que no se engañasen, que la mía es una existencia sin sorpresas ni imprevistos, ni cláusulas, ni apostillas, ni epílogos, ni colofones, ni posdatas. Así de simple, así de corrido. Sin embargo, cuando partió el bus, ya nadie se dio cuenta de mi presencia, ni del color de mi cabellera.

Ahora es de noche, noche de luna llena, que me permite observar el insondable cielo serrano, casi al alcance de las manos, con sus raleadas nubes de aguacero y de escarcha, sus luceros reverberantes y sus estrellas fugaces. Estoy retornando a mi ciudad natal, cómodamente sentado en el asiento reclinable de un ómnibus interprovincial, sin poder situar bien la razón que me impulsó a este viaje, después de algo más de una veintena de años. La vía asfaltada serpentea entre farallones, requiebros, crestas y despeñaderos, rumbo a la ciudad de las 33 iglesias. Trato de explicarme el motivo del viaje. ¿Fue la idea de cumplir años, en apenas dos días, al lado de mi madre ahora octogenaria oyendo el sermón de algún cura, como lo hacía en mi niñez? ¿Fue el deseo canibal de tomar agua en alguna fuente del olvido? No, nada de eso; tan sólo fue la necesidad de recoger el material de campo que aún me falta para terminar la escritura de mi tercer libro antropológico.

Han transcurrido ya varias horas desde la media noche, y yo no puedo alcanzar el sueño. No es para menos, vuelvo al lugar donde nací después de mucho tiempo; tiempo que ha urdido memorias y desmemorias demasiado antiguas que explotan, que colisionan en cada bocanada de aire puro, que se convierten perturbaciones de la masa encefálica. Esta vía ya no es la carretera llena de baches infernales por donde fui a la capital dejando atrás mi ciudad con la promesa incumplida de volver muy pronto. Percibo que los pasajeros duermen, algunos entre ronquidos, aislados del exterior habiendo cerrado las ventanas y extendido las persianas de color oscuro. La suavidad de la ruta provoca relajación, además de sueños de esperanza y optimismo o, tal vez, de claveles marchitos, ríos turbios y puentes quebrados.

Me dijeron que el viaje ya no durará las 24 sino tan sólo de 8 a 10



horas. Y parece que va a ser así. Luego de pasar la cumbre que despierta a los pasajeros con la estampida del soroche, calculo que estamos ya por llegar a la curva del desvío hacia una aldea andina, por donde antes viajamos, muchas veces, yo y mis hermanos junto a mis padres, en cada una de las vacaciones, desde la ciudad adonde voy. A pesar de tener en cuenta que el bus se irá de largo, creo ver la quebrada de Qónceq, sentir su excepcional abrigo en medio de la planicie donde reina el frío más atroz, oír el discurrir de metales sensibles de sus aguas. Limpio el vidrio de la ventana porque la respiración de los viajeros, al hacerse agua con el frío del otro lado, lo ha opacado por completo. Pero no me ubico bien dónde estoy, muy a pesar de la enorme luna plateada que alumbra esta noche con todo su esplendor. Es que también, por instantes, la nostalgia se encarga de enturbiar la memoria como las nubes deformes que de rato en rato tapan la luna. De pronto, los recuerdos se liberan del control, como si esta noche fuese días del pasado. Y allá, sobre la difusa faldera de un cerro, está una cresta blanquísima surcada por un caminito que no se pierde en la nieve que cae de noche y de día porque son muchos los andariegos que vienen bajando hacia el campamento donde pernoctarán para embarcarse en destaralados camiones hacia la ciudad de Ayacucho al día siguiente. Son días de mi niñez y de mi adolescencia en figuraciones, en espejismos. Trato de alejarlos de mí por precaución médica. Desvío mi pensamiento hacia el rostro de una adolescente que tie-

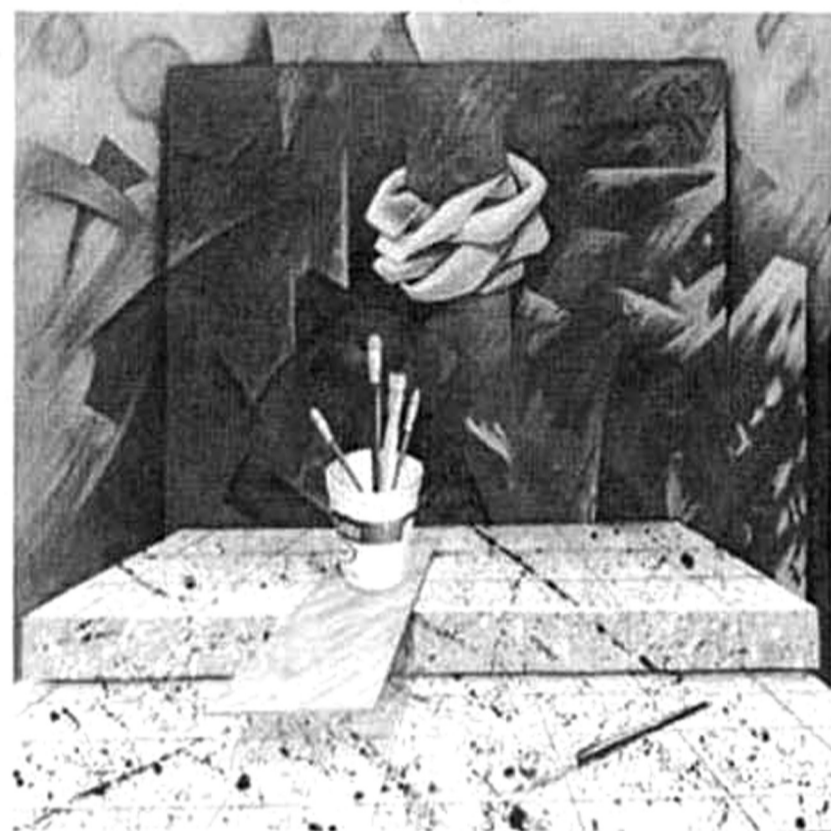
ne mis lunares en sus mejillas. Castigo mi vigilia intentando creer que soy un ciudadano del país paradisíaco que han construido el gobernante de turno y sus voceros. Pero no. No puedo contener la jauría de recuerdos que vuelven a acorralarme entre sus ladrillos de perros canijos. Y quien baja, ahora, por ese caminito que surca una montaña de nieve es mi madre. Montada en una yegua blanca, color de la nieve, avanza. Los tres niños que la siguen somos sus hijos. También venimos al campamento de los trabajadores que construyen la carretera de penetración hacia Paras. Los pequeños arreamos la mula de carga, respingona, de orejas pajareras, que corre el riesgo de salirse del camino y caer en los pantanos que colman ambas orillas de la ruta. De ser así, todo lo que lleva en sus lomos no llegaría al campamento, menos a la ciudad a servirnos a quienes estudiaremos en las aulas de la Gran Unidad Escolar Mariscal Cáceres. Para aligerar los pasos nos hemos sacado, desde hace rato, los calzados siete-vidas, que no fueran a quedarse atascados en la dureza de la nieve, además porque el frío no se siente con los pasos. Debe de ser las cuatro de la mañana, pues como si adivinara mi pugna por evitar los recuerdos, el conductor ha encendido el televisor. Entonces desvío mi concentración hacia la pantalla iridiscente que muestra la transformación de un hombre al colocarse una máscara diabólica, tras un movimiento circular sobre sí mismo que, de a pocos, llega a una velocidad realmente descomunal, seguido de su fiel perro. Los pasajeros despiertan. Uno que otro niño pide que lo ha-

gan orinar. Alguien grita que cambien el televisor por una pieza musical. El joven que va a mi lado y que ha dormido desde cuando partimos de Lima, se despereza, quita de sí la frazada que lo cubre y me dice «¿dónde estamos?» Yo que voy todavía perdido le digo «no lo sé». Apagan el televisor y encienden una radio. Oigo canciones de la tierra con las mismas letras: «Desde la lejanía te contemplo/ la neblina no me deja verte/ vuelvo la mirada y quedas atrás/ como se queda el muerto luego del funeral!». La misma vieja canción, sí, sólo cantada por una nueva voz. Entiendo que estamos cerca. Puedo ver mi reloj y sé que son las cinco de la mañana. El bus deja tronar con mayor estrépito su motor. Baja por una pendiente, en curvas cada vez más distantes. Me doy cuenta: estamos ya por dar la vuelta más extensa antes de mirar, abajo, muy abajo, como una laguna detenida en el tiempo, la ciudad de Huamanga. Los viajeros se desperezan, miro rostros antiguos en los jóvenes que repiten los mismos ademanes de alguna gente que dejó a mi partida, cargan incluso sus mismas preocupaciones. Va a acabar la curva y, efectivamente, empieza a notarse el fluir incesante de destellos vespertinos en el horizonte que se aclara de a pocos.

Termina la curva y de lleno, de sopetón, en una vuelta rápida, como los luceros fugaces, aparece la vieja ciudad, chispeante por sus luces de neón y el estrépito de los automóviles madrugadores. Me sorprende, ya no es la ciudad silenciosa que a las cinco de la mañana aún dormía. Claro, es el paso de los años, digo. Además, ha explotado, en cuestión de



# Las aguas



viviendas, la hoyada que antes fue. Se ha ensanchado hacia todas las direcciones. Por ejemplo, hacia el distante aeropuerto ha crecido tanto que éste ha quedado prácticamente en la parte central. Los terrenos enrazos de tunales y retamas no se notan en la periferia por donde ya estamos ingresando. Ni siquiera las campanas se oyen con nitidez, quisiera escuchar las variaciones del sonido de la campana mayor del templo de San Francisco al choque de sus badajos y no lo logro aun afinando los oídos. Tengo la sospecha de encontrar una ciudad totalmente distinta a la ciudad que dejé. El bus está dificultándose en extremo al pretender entrar al corralón que es el terminal. Las callecitas

son tan estrechas, más estrechas aún por las enormes construcciones de hierro y cemento que en muchos casos han reemplazado a las hermosas viviendas de tejados a dos aguas de mi tiempo. La calle 'Tres Máscaras' parece otra y no la entrada hacia el Parque Sucre por donde ingresábamos los alumnos del Mariscal Cáceres portando farolas en vísperas del día de San Ramón, patrono del colegio. Luego de tantos avances y retrocesos casi en el mismo lugar, el bus ha logrado estacionarse en un rincón del terminal, al tiempo que el chofer desciende luego de habernos dicho: «servido, señores».

La ciudad (muy distinta a la que dejé) está cargada de neblina. Las calles están encharcadas. Son muchos los viandantes que llenan las aceras y muchos los automóviles que atorán las estrechas avenidas. Siento que de un momento a otro me ha de mudar la nostalgia; pero no. Mi madre tal vez estará sentada en la puerta de la vieja vivienda, como lo hacía en mi niñez, mirando caer la primera lluvia, que la hacía reparar que ya estábamos a finales de diciembre y que pronto llegaría mi padre trayendo las acémilas para irnos hacia la aldea de donde es ella. «¿Qué calle dijo?», oigo preguntarme al taxista huamangino que pone en segunda su datsun rojo. La primera cuadra de San Martín, el barrio Soqiaqato. ¿conoce usted? Así es, señor, sí. El auto dobla de pronto hacia la derecha y nos encontramos trepando por una calle empinada, estrecha, orillada de tiendas de abarrotes, restaurantes, viviendas de construcción reciente y también las antiguas que las voy reconociendo por sus tejados que se insinúan entre las paredes de ladrillo y cemento.

Allí está, por fin, la iglesia de So-

qiaqato. Alegría y nostalgia mezcladas es lo que siento. Llego ante el portón de siempre, del pasado y del presente de fantasía. Lo traspongo, sigo de frente, doblo a la derecha, hacia la añosa vivienda de paredes de adobe de dos metros de espesor. Golpeo con los nudillos una puertecilla de calamina. Sale una adolescente con cuerpo de lagartija y me dice «¿a quién busca?». «Hola», le digo, «busco a doña Marcelina Parco». «¿De parte de quién?». «Dígale de parte de su antiguo amante, que vengo descorazonado por verla». La niña me mira sorprendida, pero se repone al observar mi sonrisa que hace obvia la broma. «A ver un ratito, ¡mami, te busca un señor!». De pronto, de un brinco, haciendo a un lado a su hija sale mi hermana a colgarse de mí lanzando un grito de júbilo. «¡Mamá, ha llegado Manuel Jesús!; tonta, es tu tío Manuel Jesús». Atrás aparece la silueta curvada de mi madre. Ella me recibe con una explosión de cariño almacenado por años para esta ocasión: «Perro sin dueño, vil andariego alforjas de viento, por fin te has recordado que aun vivimos nosotros». Y, entonces, comprendo que he llegado sin novedad a mi destino.

Siento haber arribado a una isla ubicada al otro lado de la aldea global. En casa de mi hermana y de mi vieja madre reinan la sencillez y el decoro. Entiendo que los fundamentos de mi antiguo hogar se han mantenido firmes con ellas. Ni las carencias, ni la atrocidad de la violencia lo han arrasado. Ahora comprendo que la fe que me falta no es otra que la vida sencilla y espontánea que signó mi existencia. Pero en esta vivienda añosa, construida con adobes de un metro de largo y de medio metro de ancho, hacen falta papá, el hermano mayor, acaso sinsabores, esperanzas, cosmogonías, mitos, historias de la progenie irredenta. Se me ocurre pensar que tal vez, en realidad, he venido a la captura de ellos, sediento, tomados. Temo que el libro antropológico que pretendo escribir se convierta en una aventura de reconstrucción de lo que ya no existe. Es que está empezando a ahogarme el deseo de construir rutas de recuerdos a punta de palabras, burilar caballos de viento, monturas de fantasía y retablos de pasiones marchitas remojadas en el río eterno orillado de retamas y cercos de alfalfares, de matas de tunales. Si me decidiera por ello, tendría conmigo la mano de mi madre que de seguro, dando rondas de arascasca y felicidad, me guiara desde mis años actuales a la quebrada andina de mi niñez, al crepúsculo serrano de bueyes, becerros y alfalfares, a las noches de luna del hogar de los años iniciales.

## Poemas

Zoila González

X

Quisiera hallar consuelo  
quisiera el agua clara  
para apagar la llama  
ardiente de mi amor.

Más seguiré llorando  
por el fiero arrebatado  
que en mi pobre alma  
sin esperanza unida  
tu infinito amor.

XII

Murió la alegre rosa  
que vivió su verazo  
tan presto y presurosa

Cayeron su suaves pétalos  
con palidez de la muerte  
y en cada uno de ellos  
un corazón en agonía

Como muere el día  
cuando el sol se oculta  
como muere la noche  
cuando viene el día

Así muere en mi alma  
tu imagen incierta  
mi esperanza rota  
tu indefinido amor

XIII

Como se agrandan las sombras  
al declinar la tarde  
como se agranda el mar  
en el lejano horizonte

Así crece mi pena  
como bruma distinta  
de tu desdén constante  
y llorar cada tarde  
preguntando triste  
a la diva de los aires  
si cambiara mi pena  
o perdurara por siempre,  
mi loco frenesí.

Z

Algo tuyo tengo yo  
algo mío tienes tú  
pero ni yo podré pedirte  
lo que tienes de mí  
ni tú podrías pedirme  
lo que tengo de ti  
y ni tú ni yo podremos  
entregarnos lo que hemos ganado.

Aunque la distancia nos separe  
en un minuto del mundo  
mi pensamiento y el tuyo  
se funcionarán como polos  
y ni tú ni yo, podremos evitarlo.

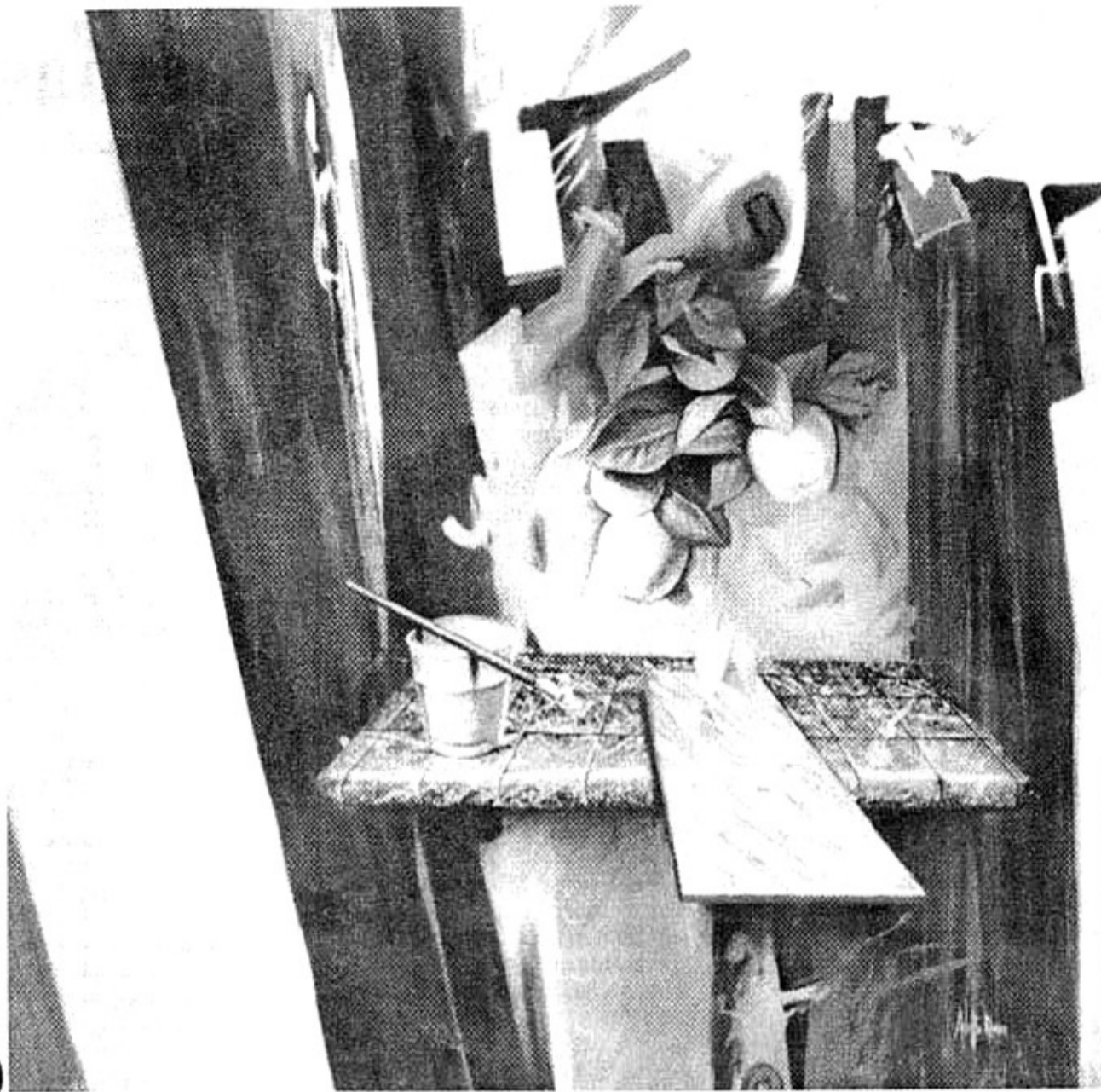
¿QUÉ SERA?

Qué será de mi cuando inocencia  
qué será de ti cuando amanezca  
yo habré partido en la nave del olvido  
y tú habrás quedado con el velero roto.

En pedatos caerán mis sueños locos  
y tu risa se escuchará en el silencio  
tu recuerdo y el mío se alejarán juntos  
como viento que sopla, como aves que pasan.

El viento te recordará mi voz dolida  
y en el silencio caminarán mis pasos  
en tus sueños mi figura suspendida  
te hará adioses sin reproches.





10

Ese año estrena "De repente un beso", y, a continuación, "El día de la luna" (1996), "Cristo Light" (1997) y "Tres amores postmodernos" (1998). Adrianzén también es un libretista que escribe a tiempo completo para la televisión ("mis horas de vuelo como escritor - dice- pertenecen al mundo de la televisión. Haciendo números en doce años de trabajo -empecé como guionista en 1995- calculo haber escrito unas 25.000 páginas y no exagero...". 303). Su incursión en el teatro sería pues un hecho impensado, tal como el mismo lo reconoce. "El día de la luna" la compuso en los "ocasionales momentos de relax, mientras escribía una larga telenovela el año 94". Ello podría explicar la inequívoca marca de los productos *mass media* que la caracteriza.

"El día de la luna" fue estrenada en Lima, y, vuelta a representar en Bulgaria, bajo la dirección de Ruth Escudero (1998). A primera vista, podría pensarse que se trata de un conflicto de generaciones, pero lo cierto es que plantea una discusión de posiciones ideológicas. Roberto se encuentra un día con su padre, en forma fortuita, en un lejano restaurante, situado al borde de la carretera Panamericana, como el escenario de "No hay isla feliz" de Sebastián Salazar Bondy. Él había sido abandonado por su padre, cuando tenía apenas once años de edad. En ese entonces, Gabriel que así se llama el progenitor, componía y cantaba canciones al amor, a la libertad y a la poesía. Y abrazaba ideas socialistas. Pasada la época del fervor revolucionario, y a fin de sobrevivir, Gabriel se dedicará a componer *jingles* comerciales sobre calzones y, finalmente, terminará perdido en una apartada fonda: "De cambiar el mundo a cambiar el menú de la pizarrita" (318), como le enrostra Roberto, con brutal ironía. En tanto que

Roberto es un profesional de éxito, formado bajo la nueva orientación capitalista. Representa a una importante empresa telefónica. El nació un 20 de julio, el mismo día en que Neil Armstrong ponía los pies en la luna. Se diría pues que vino al mundo bajo los signos de la modernidad y del progreso neoliberal.

En las breves horas que dura el encuentro, Roberto y su padre se encaran y se recriminan por el abandono del hogar, por las ideas que profesan y por los trabajos que desempeñan. La tensión dramática se reduce a esta seca confrontación de ideas. Roberto estará siempre ridiculizando duramente a su padre: "Es chistoso. ¡Patético y chistoso! Después de trajinar por toda Centroamérica guerrillera [cosa que, por lo demás, no ocurrió], venir a morirte de los ganglios en un restaurantucho!" (315). Podría eruirse que el desencanto del soñador es lo secundario, lo más maravilloso es lo que soñó, eso es lo eterno y sublime.

La obra de Adrianzén también pretende ser un enjuiciamiento de las vida política del país, puesto que se sitúa dentro de circunstancias sociales e históricas muy concretas de los últimos años. Por lo mismo, el contenido responde a la década oprobiosa en que una organización criminal pretendió acabar con las ideas socialistas y democráticas, tras imponer la política salvaje del mercado libre, el pragmatismo más grosero, la implacable lógica del éxito personal, la más brutal dictadura y el crimen generalizado. Y, por su manera de enfocar y reflejar las cosas, pertenece sin duda alguna al género de la telenovela. Como ella, manipula la realidad y la convierte en una barata y excitante mercancía, plagada igualmente de bronca vulgaridad e innecesarios giros malsonantes. Más que la acción dramática,

lo que se impone es el discurso árido y la fría referencia verbal.

Al igual que Maritza Kirchhausen, Eduardo Adrianzén también se formó a la sombra de la televisión y, por lo mismo, su obra es producto de ella. El autor quiere dar, ciertamente, un testimonio político, pero en la elaboración del texto pone más atención en los efectos especulativos que en la indagación profunda de la realidad y en la creación de un drama trascendente.

Lo que caracteriza a estos autores es pues la inserción del melodrama, el folletín y la telenovela, en la configuración de la obra teatral. Reemplazando así el drama serio y elevado por la comedia ligera y entretenida.

### III. Los inciertos proyectos de vida y la lucha por la libertad

Otra vertiente del nuevo teatro en el Perú se refiere a la falta de libertad, a la desorientación existencial y a la ausencia de valores entre los jóvenes. Los autores más representativos de esta vertiente son los novicios César Bravo y Claudia Besaccia.

"Hay que llenar la noche" (1993) de César Bravo (Lima, 1960) es una pieza ligera que responde igualmente a los años de desencanto y vacuidad de la década pasada. Bravo egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y posee amplia experiencia como actor y asistente de dirección. También puso en escena "La agonía de los animales" (1998) de Santiago Weskler. Actualmente, ejerce la docencia en teatro. Su primera obra dramática, "Entre dos luces" (1992), versa sobre los problemas de la juventud. En "Hay que llenar la noche" vuelve sobre el mismo tópico: los inciertos proyectos de vida, durante los años ominosos del '90. Cua-

tro personajes arman una comedia que consiste en simular la realidad (por ejemplo, inventar un amor con una mujer), para preguntarse después qué es la verdad. "¿A qué juegan?", interroga Juan. "A la verdad", le responde Coco. El personaje central de la obra es Coco, un empleado de Banco, cuya existencia no es otra cosa que una permanente oscilación entre el fingimiento y la sinceridad. El mismo nos da su explicación: "Siempre lo he querido ser [es decir, ser "sincero consigo mismo"], pero todo se opone a ello. Desde niños nos dieron una educación llena de mentiras, y de adultos todo es mentira: en el trabajo, en la calle, en las relaciones familiares, sentimentales. La vida está hecha de mentiras, no se puede ser sincero, es imposible" (151).

Claudia Besaccia (Lima, 1976), la más joven de todos los dramaturgos mencionados, es actriz de teatro y televisión. Cultivó el arte escénico en el taller de Alfonso Santisteban. "Lucía", es, al parecer, su primera creación dramática. Fue premiada en el concurso Hacia una dramaturgia joven, organizado por el INC (1998). La pieza gira en torno a una joven de 25 años que está a punto de contraer matrimonio y que, justo, en este momento, adquiere conciencia del paso decisivo que va a dar. Piensa que su determinación no ha sido totalmente libre, porque siempre obedeció las órdenes de sus progenitores. A partir de este instante, comienza a cuestionar toda su vida, en una discusión sumamente tensa y dramática, con sus padres y con su propio novio. Ella ha descubierto el enorme valor de la libertad y se aferra a la misma con todas sus fuerzas, acercándose en esto a la filosofía que propugnaron hace varios años Jean Paul Sartre y Albert Camus.

Lucía recuerda que sus padres nunca la escucharon ni le pidieron opinión sobre nada. La única persona que le presta oídos, sin imponerle nunca sus criterios, es su amiga Sol ("Toda la vida me han repetido que puedo contar con ellos, pero la primera vez que no hago lo que quieren me dan la espalda. 68). Llevando su protesta a un plano más general, exclama: "El mundo no puede seguir haciéndonos dar vueltas sin que sepamos donde estamos yendo" (66). Por eso, en un giro crucial, ella opta por la rebelión. "Por primera vez en mi vida, dice, voy a hacer lo correcto", que es negarse a asistir a la ceremonia de la boda.

El conflicto termina con la muerte trágica de Lucía, por lo que podría decirse que también esta pieza tiene la marca de las telenovelas. La autora sabe suscitar, con el lenguaje más sencillo y convencional -y, no sólo mediante diálogos sino, sobre todo, por la fuerza de la caracterización de los personajes, el poder perturbador de las situaciones y el desarrollo catártico de la historia- un clima altamente dramático.

Lamentamos no tener a la mano los textos de dos obras estrenadas en Lima, el año pasado: "Sueños de una tarde dominical" de Maritza Núñez, obra evidentemente comprometida, donde se abordan los amores tormentosos de Frida Khalo y Diego Rivera, en medio de las tempestuosas contiendas políticas e ideológicas de la época en México; y "Zapatos de la calle" de Celeste Viale, de esencia onírica, que trata sobre la desadaptación de un hombre frente a los cambios violentos que impone la modernidad, expuesta en los linderos de la fantasía, el absurdo y el esperpento.

# Detrás del espejo

Enrique Ortiz

## MONOTONÍA

Desde el cuarto semioscuro  
veo a los segundos  
pasar por mi ventana.  
No hay sueño.  
Leo a Mozart, escucho a Hemingway.  
- El cerebro está perdido -  
Me hundo en un periódico  
beso a la modelo de la televisión,  
contemplo las estrellas  
en noche de tormenta,  
cantan los pajarillos a las dos de la mañana,  
la cruel monotonía  
hace estragos en mi vida.

## LA PALABRA TEMIDA

Es menester que el corazón a  
cada llamamiento, esté presto  
al adiós y a comenzar de nuevo.  
Hermann Hesse.

Me quitaron el lápiz  
con el que dibujaba la vida,  
decidí construir casitas de arena  
y olas perversas me las arrebataban.

Agarré una tiza y escribí  
en todas las paredes  
la palabra temida.  
Lleváronme a la cárcel  
a pagar por mis diabluras.  
En ella, no perdí la manía

Para cuando mis canas ya morían  
descubrieron que mi palabra  
no era perversa  
y todos juntos,  
pintaron en las paredes  
lo que antaño escribía.

## EL FARSANTE

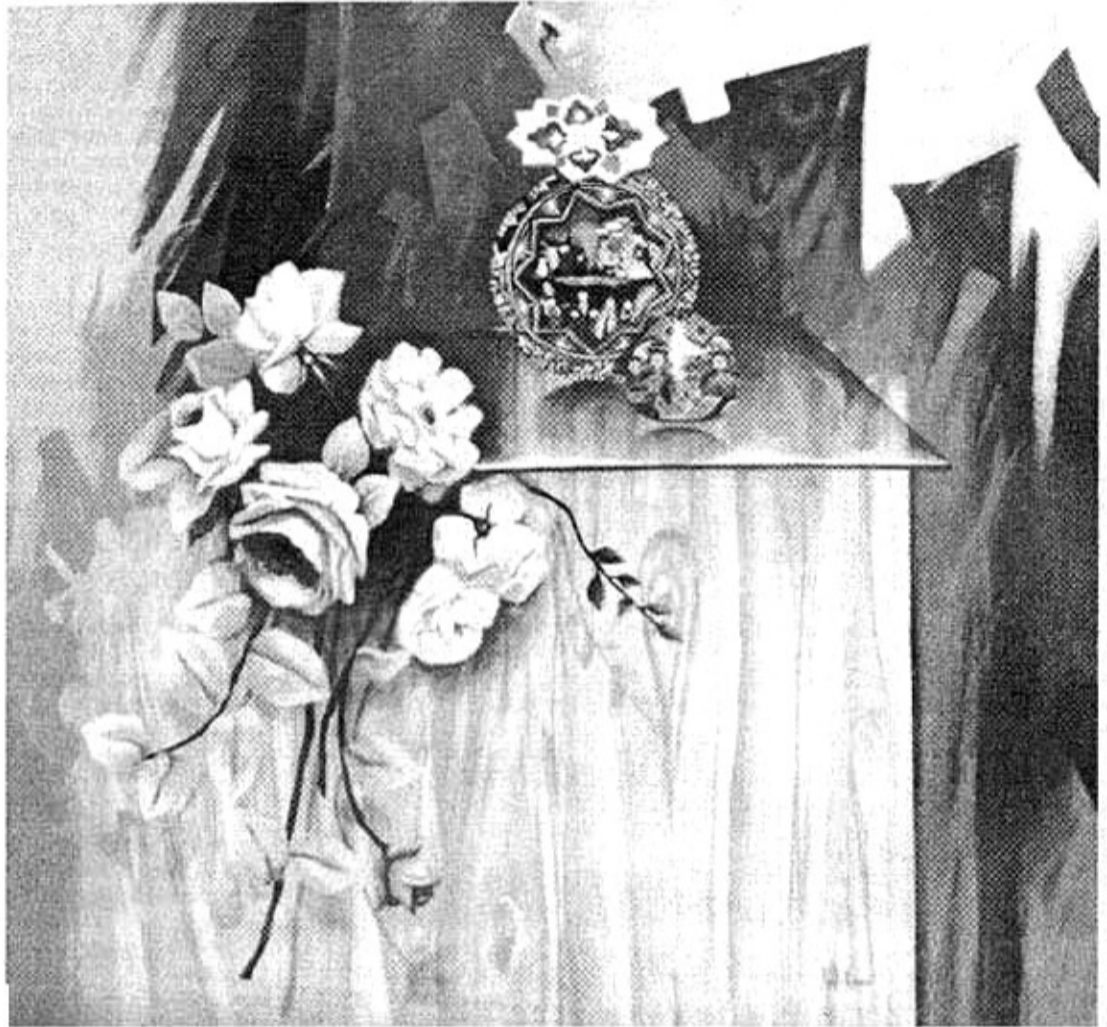
Soy farsante  
escribo lo que no siento  
amo lo no sabido,  
ahuyento la verdad de mis ojos  
desbarato emociones.  
Viajo a través del ciberespacio  
finjo las palabras  
abuso de tu ingenuidad.

Olvidar que los odios  
pueden más que la bondad  
la tristeza  
un payaso mal pintado  
burlándose sin piedad  
el dolor  
película mal filmada  
simple ficción.

Urge un espacio vacío de nostalgias  
sentir con sinceridad.

## ¿QUIÉN?

Quién no fue alguna vez soñador,  
no dibujó en una sonrisa  
los estragos de noches de pasión.  
Quién no ha mirado a través de la ventana  
y ha visto un perro riéndose  
burlándose de nuestra soledad.  
Quién no ha mentido un día con lluvia,  
no se enamoró  
de la pantalla del televisor.  
Quién no ha sentido resbalar una lágrima  
por el corazón.  
Quién no ha deseado cantarle a la vida  
una alegre canción.  
Quién no ha pensado  
robarle a las estrellas  
un puñado de su luz.



11

## EPIDEMIA

Era un año del tercer milenio  
ya no hacían falta palabras,  
sólo botones bastaban  
para que los deseos más simples  
se cumplieren.

La fantasía era pecado  
los niños jugaban sin moverse  
sin saltar ni correr,  
solos  
pegados a una pantalla virtual.

Era una ciudad civilizada,  
la barbarie había quedado atrás  
bastó un poco de plutonio,  
bacteria y la voluntad  
de hacerlo bien.

El sida dejó de ser terrible y mortal  
desaparecieron las praderas  
los valles encantados,  
en disquete quedaron grabados  
para la eternidad.

Todo era perfecto y confortable  
hasta que un día anunciaron la peste.  
Reunieron por cable a los más notables médicos  
no hallaron las causas, menos el remedio,  
convocaron plenarias intergalácticas,  
no se llegó a ninguna conclusión.  
La enfermedad más perversa  
hacía estragos en la humanidad  
y la llamaron SOLEDAD.

## QUIERO

Quiero huir  
saltar entre palabras  
como gacela enamorada,

bañarme en tu sonrisa  
secarme con tus manos  
colgarme de una nube  
dormir en una rama,  
cantar en tu ventana  
la fábula de la vida,  
cosechar en tus miradas  
la esperanza mía.

Quiero  
acabar con mi agonía.

## RETAZOS

El le regala una mirada pura  
ella una sonrisa de maíz.  
El se transforma en bizarro guerrero  
ahuyenta dragones mal habidos  
ella se siente más princesa cada día.  
El gasta días para que ella compre la vida  
un beso arroja al galán.  
El pasa las noches  
robando a la luna  
poemas con garbos de sinceridad.  
Ella le regala un mechón  
de sus frágiles cabellos  
que él guardará como trofeo  
en algún lugar secreto,  
tal vez cerca de su corazón.

El la conoció a comienzos de abril  
cuando aún no se enfría el sol.

Ella buscó en otros valles  
lo que él nunca le negó,  
ella prefirió un domador de sueños  
que los rizos de una canción.  
El se quedó tejiendo historias  
para arropar su soledad,  
se quedó gastando papeles  
recordando caricias sin final.

# Bukowski

## y su malsana influencia

Sandro Bossio

Charles Bukowski, sin haber engendrado hijos, ha desperdigado nietos por todo el mundo. Así parece confirmarlo la aplastante influencia de su estilo en la narrativa actual. Jóvenes rebeldes, aprendices de escritores, libertarios, rompetubos, han confluído, con exagerado culto, en torno a este fútil novelista alemán-nacionalizado norteamericano para revivirlo en las nuevas páginas de la literatura.

### Antecedentes

Henry Charles Bukowski nació en la localidad de Andernach, Alemania, en 1920. Poco tiempo después su familia lo trasladó a California, Estados Unidos, donde soportó las violencias de su desempleado padre. Proclive a la vida desordenada, al alcohol, frustró en varias ocasiones su carrera de escritor, que había apuntado tímidamente en 1944 con la publicación de un cuento. Empleado de una agencia postal, y periodista en sus ratos libres, Bukowski no vería cristalizado su sueño sino en 1969, cuando apareció su colección de artículos periodísticos con el nombre de «Escritos de un viejo indecente», que lo convirtió inmediatamente en una leyenda viva en la entonces influyente comunidad progre. Desde entonces, las editoriales le abrieron las puertas a su estilo crudo y escueto, lo que le permitió publicar alrededor de treinta y cinco libros con clamoroso éxito. Destacan «Cartero» (1971), «Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones y otros cuentos» (1972, que también apareció como «La máquina de follar»), «Factotum» (1975), «La senda del perdedor» (1982), «Música para cañerías» (1983), «Hollywood» (1989) y «Pulp» (1994).

¿Es el estilo de Bukowski un aporte a la literatura? La mayoría de los críticos coinciden en que no. Veamos: «Charles Bukowski representa, dentro de la literatura norteamericana contemporánea, la cúspide de una estética directa, ruda, brutal. Su obra, heredera de la novela negra, exhibe protagonistas contradictorios que se salen de la ley para, curiosamente, imponer cierta justicia», escribe Daniel Flores, estudioso peruano de la literatura del siglo XX.

Agrega que Bukowski rinde en sus obras un «verdadero homenaje a la literatura barata, que lo ayudó a definir su propia estética ultraviolenta y sórdida».

A nuestro juicio, Bukowski no es sólo un escritor rudo, brutal, sino sobre todo un provocador que para triunfar magnificó las debilidades e inmundicias del hombre. Por ello, resulta obvio que sus libros (muchas veces desde el propio título) se encuentren colmados de sexo ocasional, drogas, alcohol, escenas crudísimas, y sus personajes lindan con lo lumpen (borrachos, ladrones, prostitutas, homosexuales, inmorales, exhibicionistas), elementos que, juntos y revueltos, siguen soliviantando el morbo de millones de jóvenes. Al respecto, Delanow Murray, redactor de la prestigiosa revista «Rolling Stone», anota: «El mundo despertaba de una era de verdaderas hazañas literarias en el campo estilístico (Joyce, Bekett, Faulkner, Huxley, Sartre, Doss Passoss, Malraux), y la nueva sociedad reclamaba aire puro, oxigenación literaria, así que Bukowski con su propuesta plana, indecente, obscenamente sincera, tenía un espacio ganado de antemano».

El estilo Bukowski dio origen a un nuevo orden literario: escritos sórdidos, impúdicos, que anteponen la anécdota sexual -y cuanto más descamada, mejor- a la verdadera creación literaria, que implica organización, multitemática, contexto, uso de recursos narrativos, etcétera.

En las sociedades consumistas, el deslumbramiento por Bukowski, fue inmediato. Ese rompimiento de esquemas no podía estar destinado sino al éxito comercial, a la fama extraliteraria. Se llegó a decir, incluso, que Bukowski fue un arma psicosocial empleada por Nixon para distraer a los norteamericanos de las atrocidades de Vietnam. Varios críticos de entonces, maravillados ante la importante ola literaria que, alternativamente, crecía en el mundo con el nombre de «boom latinoameri-

cano» (Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa), deshaucieron a Bukowski: «Ese tipo de literatura no merece ni siquiera comentarse. No es más que un calecín sucio ante la brillantez de los jóvenes latinoamericanos; está destinada a una minoría, a los consumidores de nuestra sociedad negra, y no pasará», dijo en una ocasión uno de los más firmes detractores de Bukowski, Simon Simonoff. Pero se equivocó. La literatura que está pasando, justamente a instancias de seguidores de Bukowski, es más bien la latinoamericana, puesto que una horda de escritores baratuelos y librepensadores han copado actualmente las librerías con calcos del viejo mentor. Hoy Bukowski vive, con sus indigencias humanas, su crudeza, pero también con su falta de técnicas serias y de rigor novelístico, en cada uno de los escritores jóvenes del mundo entero. Y no sólo la realidad literaria de Bukowski ha sido copiada, adaptada a los diferentes medios geográficos y sociales, sino hasta su áspera retórica. Pero, aclaremos, nuestra objeción no es a la temática «coincidimos, de verdad, con Larry Flynt, quien decía que la guerra es mucho más obscena que el sexo», sino a la deformación literaria, a la superficialidad, a la ausencia de historia, técnicas y estructuras novelescas, que estos jóvenes han impuesto como estilo.

### Generación «Beat»

Poco antes del fenómeno Bukowski, separadamente de él, surgió el «movimiento beat». Sus iniciadores fueron tres escritores norteamericanos, contemporáneos de aquél, que produjeron gran cantidad de poesía, cuentos, novelas, y hasta algunas propuestas teatrales. Su principal representante fue Jack Kerouac (1922-1969), autor de la muy famosa «En el camino» (1957), en la que de manera libre, caótica y descontrolada narra la travesía (huida sería un mejor término) de Dean Moriarty, su protagonista, por las carreteras norteamericanas. «Es una novela de fuga y aventuras, de un realismo descarnado, cuyo tema central es la búsqueda de la libertad», opina Alfredo Villar. El propio Kerouac dijo en alguna oportunidad que lo suyo no era una literatura convencional, sino una propuesta nueva, «pues uso la prosa espontánea, que implica no sólo dejar libre a la improvisación, sino también a escribir con algunas dosis de marihuana, cerveza y bezendrina».

Otro representante de este movimiento es William Burroughs (1914-1997). Su famosísima novela «El almuerzo desnudo» (1959), que alborotó la escena norteamericana, es de una crudeza tal que fue censurada apenas publicada. Es una suerte de apología a los estimulantes. Su personaje central, Bill Lee, exterminador de insectos, es un hombre común y corriente, pero interiormente violento, adicto, atemorizado por sus pesadillas, lleno de deseos sexuales enfermizos y, hasta cierto punto, sádicos. Burroughs solía decir de sí mismo: «Mi experiencia como adicto me ha sido muy útil como escritor».

El poeta Allen Ginsberg (1926-1997), inseparable de los dos anteriores, fue otro de sus precursores. Su escandaloso poemario «Aullidos» (1956) hizo una vertiginosa carrera debido, principalmente, a que fue catalogada de «basurero de obscenidades» y su editor, Lawrence Ferlinghetti, arrestado por escandalizador.

Otros autores de menor talla, como Neal Cassady y Lucien Carr, impulsaron esta generación que pretendió romper los tabúes de la época. «Con estos elementos, sin duda, la influencia que la Generación Beat tuvo en la cultura popular norteamericana fue inmensa, pues en el contexto de la postguerra y, después, de la guerra del Vietnam, redescubrieron una serie de valores que buscaron sentar las bases de un hombre nuevo», dice Alfredo Villar.

Raymond Carver (1938), maestro del relato breve, y considerado el narrador norteamericano más influyente de la última mitad del siglo pasado, tiene también innumerables seguidores entre las recientes generaciones de escritores. Aunque este cuentista no formó parte

de los beat, se nutrió mucho de ellos dado que sus escritos datan de mediados de la década de los setenta (ya cuando Kerouac, Burroughs, Ginsberg y, por su lado, Bukowski, eran famosos). Entre su poca pero trascendental obra descuellan: «¿Quieren hacer el favor de callarse, por favor?» (1976), «De qué hablamos cuando hablamos de amor» (1981) y «Catedral» (1983).

Es a partir de Carver que este estilo empieza a ser llamado «minimalismo» y «dirty realism» (realismo sucio).

Es justo señalar que Carver y Kerouac son los escritores más rigurosos, más artísticos, pues pese a la economía de palabras que la moda les impuso, y a la temática dura, supieron impregnar a su obra de humanismo.

### Nuevas generaciones

Breat Easton Ellis (1964) es uno de los narradores más polémicos y controversiales de los últimos años. Seguidor absoluto del movimiento beat, pero más ligado a Bukowski y Burroughs que a los otros, elevó a su máxima expresión la literatura fácil. Es más, sentó las bases para un nuevo tipo de literatura (que en Estados Unidos se conoce, con justa razón, como «junk books» o «literatura basura»).

Este joven californiano estremeció al mundo cuando, en 1985, a sus escasos veintiún años, publicó «Menos que cero», un libro realmente vanal. En él narra las vivencias de un muchacho rico de Beverly Hills durante un verano desordenado, saturado de sexo y drogas, y la falta de perspectivas existenciales que llenan a sus personajes de tedio y aburrimiento. «Ligerísima, sin estructuración, con una fallida imitación del lenguaje de las calles, Ellis canibaliza al hombre y lo degrada tanto como ha degradado la literatura», ha dicho Roberto Cano de este libro. «Las leyes de la atracción» (1987, donde, acumulativamente, sin dosificación, el inexper-to autor adopta el punto de vista de varios de sus personajes), «American Psycho» (1991), «Los confidentes» (1994) y «Glamorama» (1999), son sus obras más recientes.

Los libros de Ellis, a decir de Roberto Lima, han sido duramente fustigados por muchas instituciones por sus escenas de homicidio infantil y maltrato a las mujeres: «Incluso han sido señalados como herederos directos de la tradición de la literatura del mal».

Pese a estos reparos, Breat Easton Ellis es actualmente uno de los más divulgados (sus libros se han traducido a casi todas las lenguas y se venden por millones), y su estilo, que en el fondo es el de Bukowski y Burroughs, se ha impuesto en la nueva generación. Tiene seguidores en todo el mundo: Kathy Acker (EE.UU.), Ray Loriga (España), Douglas Coupland (Canadá), Irvine Welsh (Escocia), Alberto Fuguet (Chile), Ignacio Padilla (México), Álvaro Buela (Uruguay), Efraim Medina (Colombia), Gonzalo Garcés (Argentina), Jaime Bayly (Perú), entre otros.

De ellos, merece destacarse a Ray Loriga (1963), cuyos libros «Caidos del cielo» (1995) y «Japón ya no nos quiere» (1999), confirman la poderosa influencia bukowskiana. Igualmente, Alberto Fuguet (1964), quien en «Tinta Roja» (1996), uno de sus libros más leídos, no duda en intercalar textos de Bukowski (sobre todo en el párrafo de «La senda del perdedor»), y trasplantar su estilo y falta de organización en sus cuentos de «Sobredosis» (1995). Sus novelas «Mala Onda» (1991) y «Por favor rebobinar» (1994) corren la misma suerte. Jaime Bayly, por su lado, ha reconocido públicamente el peso del viejo dipsómano en su obra: son de Bukowski los frontales y escandalosos planteamientos de «No se lo digas a nadie» (1994), la escasez de creatividad organizativa de «Fue ayer y no me acuerdo» (1995), la dispersión de anécdotas de «La noche es virgen» (1997), la inconsistencia de la prosa de «Los amigos que perdí» (2000) y otras tantas averías literarias. La verdad es que Bayly, jugando a ser Bukowski, no logró más que hacer retroceder la literatura a su etapa primitiva.

Movidos por esta fiebre, y alentados por varios escritores de renombre (tristemente

Vargas Llosa entre ellos) los jóvenes autores latinoamericanos decidieron «matar el realismo mágico de García Márquez» con la antología «McOndo» (1996), en la que muchos noveles (Fuguet, Paz Soldán, Padilla, Bayly) dieron rienda suelta a su resonante superficialidad. Hoy este grupo empieza a ser conocido como el «crack latinoamericano», pero, más allá de sus magras propuestas, no hay nada rescatable. Alguien en internet, admirador de la belleza de la literatura clásica, ha dicho: «Reunamos todos los cuentos de estos jóvenes y comparémoslos con el peor relato de García Márquez, y nos daremos cuenta que esos frustrados magnificadas no llegan a los zapatos del maestro». Estamos de acuerdo.

### En el Perú

Oscar Malca (1968), es el primero de los jóvenes autores peruanos de este nuevo círculo. Su novela «Al final de la calle» (1993), puede ser considerada la iniciadora del movimiento.

El libro, como las vertiginosas propuestas del realismo sucio, no presenta una estructura convencional, sino una sucesión de hechos aislados, que recrea el mundo en declive de los jóvenes sitiados por la crisis, las drogas, el alcohol, la violencia. La prosa de Malca, desgarrada y efectiva, es sin embargo más decorosa.

Javier Arévalo (1966), publicó en 1994 «Nocturno de Ron y Gatos». Los temas de este joven limeño son los mismos de Malca: el barrio, las vicisitudes juveniles, las drogas.

Manuel Rilo es el integrante más singular y audaz del grupo. Nacido en Lima, en 1971, saltó a la popularidad tras la presentación de «Contraeltráfico» (1996), una novela folletinesca, insolente, en la que un joven marginal, recorre la caótica ciudad en una precipitada carrera, escrita con la misma ligereza de Bukowski.

Tola, en su «Noche de cuervos» es otro autor que muestra un evidente (aunque peor logrado) acercamiento a los minimalistas.

Sergio Galarza (1976) es el más joven de todos. A los veintinueve años (la misma edad en que Breton Ellis publicó por primera vez) sacó a luz el libro de cuentos «Matacabros» (1997) y, al año siguiente, «El infierno es un buen lugar» (1998). No hace falta decir que sus personajes viven también al galope, en medio del bullicio, las drogas, y que Bukowski, en más de un sentido, dirige su pulso al momento de escribir.

Finalmente, para comprobar hasta qué punto el realismo sucio impregna la nueva literatura, miremos a los nuevos narradores aglutinados en la antología «Una aventura nocturna» (Lima, 2000), que recoge lo mejor de la producción narrativa joven del año pasado.

Julio César Vega (1976) en su cuento «Sucia, pálida, perfecta» hace gala de una innegable proximidad a este movimiento: el tema que aborda (la delincuencia), el tono que usa (confesional, lindante con lo vulgar), las constantes remisiones hacia lo más abstruso del sexo y el alcohol.

«Al fin completamente desnudos», de Karen Caso Escalante (1981), es otro de los cuentos que se acerca al esquema del realismo sucio, pues posee todos sus ingredientes: prosa escueta, interés por lo superfluo, visión desviada de los personajes, alusión a ciertos aspectos de la vida cotidiana, etc.

De igual manera, los cuentos de Paul Alonso Pachas (1978) y José Galloso Ramos (1972) «Quizás mañana» y «El pantera», respectivamente, no pueden desprenderse del hedor de Bukowski.

Pero es Vanessa Onilboni del Solar (1981), quien en su cuento «Lunes» descarga sus mejores municiones: «No estaba arrepentido de mi hazaña, le había hecho honor a 'La máquina de follar' de Bukowski» (p. 9).

Pues bien, el estilo de este escritor, inmerecidamente exaltado por los jóvenes, amenaza con intoxicar la literatura mundial con sus propuestas anodinas, triviales, e imperar con su mala influencia entre las nuevas promociones literarias. Peor para nosotros.

# Macedonio Villafán y el relato quechua

Ancash tiene un grupo de narradores de primera línea: Carlos E. Zavaleta, Oscar Colchado y Walter Ventosilla, en el norte; Marcos Yauri Montero y Macedonio Villafán Broncano, en el centro; y Grecia Cáceres, en el sur del departamento. Todos ellos se distinguen por una prosa bien elaborada y moderna, que se nutre en gran parte del paisaje humano, de la lengua y de la cultura de la sierra andina. Colchado y Villafán, en especial, tienen el don de captar el lenguaje, el imaginario y el espíritu mestizos.

Macedonio Villafán es, además, uno de los pocos autores que escriben en español y en quechua. En el concurso nacional de narrativa quechua que promovió la Universidad Villarreal, en 1997, compartió el primer puesto con Porfirio Meneses. El libro premiado se titula *Apu Kolkijirka* (1998)<sup>1</sup>, donde reúne siete cuentos breves y un relato extenso. Poco después, en el concurso de cuentos infantiles en quechua que convocó la Asociación Pukllasunchis del Cuzco, en 1999, resultó finalista, con «Awiluupa apum»<sup>2</sup>.

En «Apu Kolkijirka», el narrador hace hablar al dios de la montaña, como si fuera un simple mortal. Cuenta la historia de la mina Kolkijirka: cómo los primeros habitantes del lugar extraían los metales preciosos «para hacer semillas y animales de plata que colocaban como ofrenda para nuestros dioses» (58); y cómo fue, sucesivamente, explotada por hombres extranjeros («comenzaron a sacar mi plata sin hacerme ofrendas»). Enrolaban a los campesinos de otras comarcas, a quienes hacían trabajar en forma inhumana. «Así comenzó el sufrimiento y el llanto en este mundo» (68). Poco a poco, los trabajadores se organizan, fundan sindicatos, plantean reclamos y promueven huelgas, hasta que los minerales se agotan y la Compañía se lleva las máquinas y equipos, desmantelando el campamento y abandonando a los trabajadores a su suerte.

En este relato mito-poético, el autor quiere ofrecernos una visión de la historia del pueblo, desde los primeros tiempos de autonomía plena hasta la época de la dependencia extranjera. El texto contiene pasajes de encendido lirismo y de gran vigor épico y un estilo que oscila entre lo solemne y lo familiar. Villafán se sirve del mito para explicar la historia y, lo que es más, hace reverdecer literariamente la lengua quechua en su variante ancashina.

En los cuentos breves, por otra parte, adopta un tono humorístico, burlón y sarcástico, con el ánimo de mostrar, críticamente, las nuevas relaciones y costumbres derivadas de la modernidad; y el paso de la vida campesina a la urbana. En este caso, el punto de vista es el de un mestizo que observa con agudeza los cambios sociales y culturales que sufre el país: la migración, la alienación de la joven que retorna de la Capital y que olvida (o aparenta haber olvidado) hasta los hábitos de su niñez en el pueblo; el afán mercantil de las mujeres que trabajan en los centros de abasto; la rijosidad de las mestizas, etc. Estos cuentos se caracterizan por el tono oral, el erotismo (a veces, impúdico), la ácida ironía y la comicidad. Macedonio Villafán traspone a la escritura, con mucho arte, el sentimiento popular, jocoso y festivo del hombre andino. En cambio, el cuento infantil es más tierno y didáctico.

En forma casi paralela a los cuentos quechuas, Villafán publicó *Los hijos de Hilario* (1999)<sup>3</sup> textos escritos en español, pero con marcada influencia del quechua. Estos relatos giran en torno a la insurrección de Atusparia y a la revuelta de los chinos en el siglo XIX, la violencia contemporánea, la migración, el amor y la vida penosa de los maestros de escuela en las aldeas. Los textos se distinguen

por su novedosa factura, por la composición muy bien diseñada, los monólogos, los diversos puntos de vista y otros recursos tomados de la narrativa actual. La influencia más visible es, ciertamente, la de Juan Rulfo.

Los cuentos más logrados son «Hilario Llanqui, mañana te fusilan», «Cena de difuntos» y «Réquiem para Miguel Broncano». El primero ofrece un cuadro memorable de la lucha campesina, durante la guerra con Chile: a través del monólogo de Hilario Llanqui, contemplamos sus hazañas guerreras y el simulado acercamiento del hacendado a la causa popular y su posterior felonía. El relato alcanza su máxima tensión cuando Hilario se evade de las manos de sus captores. Es una figura representativa del hombre andino que aún la fe revolucionaria y la creencia en los dioses tutelares del Ande. En «Cena de difuntos» también convergen los temas de la violencia y la superstición sobre la muerte. El autor juega con la idea tradicional del retorno de las almas para obtener un inesperado efecto final.

«Réquiem para Miguel Broncano» tiene una estructura más compleja, que apunta ya hacia la novela. En este relato confluyen varios episodios de las insurrecciones indígenas y de la rebelión de los *coolies* en la costa. El nudo de la intriga es la extraña muerte del arriero Miguel Broncano que el narrador se propone desentrañar. Para terminar descubriendo que la creencia en los demonios que hurtan el alma de los mortales no es sino una patraña que encubre el asesinato de Broncano. Como en «El Cristo Villenas» de Carlos E. Zavaleta, aquí también se puede ver cómo la realidad es suplantada por la imaginación.

Los demás cuentos muestran el mundo andino actual, después de la extinción de las haciendas y de la reforma agraria. Quienes se enseñorean ahora en el pueblo son los antiguos empleados y mayordomos de las haciendas. Ellos son los que mandan y presiden las fiestas patronales, por ejemplo. Villafán, como Zavaleta, exhibe a los nuevos vástagos de las reformas sociales y del mestizaje cultural. Y lo hace con tintes grotescos y despectivos. Sus blancos preferidos son los migrantes, como puede verse en «Tantas amarguras por ella» y «Como árbol sin frutos».

Con todo, lo que más llama la atención en el libro de Villafán es su prosa artística, sabrosamente modulada por el quechua. Lo vemos en las construcciones sintácticas y en los giros típicos («así nomás», «mala suerte vida»), en la supresión del artículo («que nos pasará tuco está cantando»), en la substitución del artículo por el pronombre posesivo («había estado en su rama de nuestro viejo nogal»; «ha llegado su luz de la luna»), en el léxico («respetamiento», «maldisio», «chilla-peando») y en el mismo estilo oral («el brujo que le dicen», «diciendo», etc.). Como escribe Santiago López Maguina, en el Prólogo, «se trata de un castellano que ha asimilado al quechua y que, a la vez, ha sido reestructurado de acuerdo a los patrones sintácticos y semánticos de esta lengua».

Con creces, Macedonio Villafán es uno de los narradores que mejor sabe trasponer a la literatura el español regional o dialectal, lo cual le permite forjar una prosa fresca, renovadora y de cautivante aire andino. **M.J.B.**

<sup>1</sup>Macedonio Villafán Broncano, *Apu Kolkijirka*, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, 1998

<sup>2</sup>*Cuentos infantiles en quechua*, Ilustraciones de Manuel Jibaja, Presentación de Luis Nieto, Asociación Pukllasunchis, Cuzco, 2000.

<sup>3</sup>*Los hijos de Hilario*, Editorial San Marcos, Biblioteca de Narrativa Peruana Contemporánea, Lima, 1999

Lima (1963). Licenciado en Lengua y Literatura, egresado de la Universidad Nacional de Educación «Enrique Guzmán y Valle» La Cantuta, actual profesor de la Universidad Nacional de Piura. Fue ganador de los Juegos Florales 1988 de la Universidad La Cantuta. Segundo puesto en cuento en el III Concurso Regional de cuentos y leyendas Radio Cutivalú - Piura. Publicó los libros de cuentos *Cuentos de otros mundos* (1990), *Tiempo de fuego y alegría* (1993). Dirige YUCUN, revista de análisis y creación literaria. He aquí una breve entrevista a este novel escritor.

¿Cuándo y cómo fue tu inicio literario? ¿Quiénes fueron los que más influyeron en tu formación?

Creo que fueron dos fuentes. Las de mis padres, mi madre ayacuchana que me relataba - incluso, antes de saber yo leer y escribir- mitos y leyendas de Ayacucho. Mi padre, profesor rural, me contaba, en largas caminatas, relatos orales. Luego, al aprender a leer y escribir, lei historietas, luego, en la Universidad lei a los clásicos *La Iliada*, *La Odisea*, a escritores como José María Arguedas y Vallejo.

¿Cómo fue la evolución de tu trabajo creador?

En el colegio Daniel Hernández tuve como profesores a egresados de la Universidad de Huamanga y San Marcos que me inculcaron la literatura. Allí conocí a Félix Huamán Cabrera y su obra *Agua encanta*.

En la Cantuta Félix Huamán, Carmen Ollé y Miguel Gutiérrez, eran los mayores animadores, ellos tenían que ver también con la política. Ellos me hacían sentir que entre la imaginación y la realidad debía de haber un punto medio. Sobre todo, reconozco la influencia de Félix Huamán y Miguel Gutiérrez.

¿Cómo fue tu proceso creador hasta la novela *La muchacha de la sonrisa más bella*?

Quise escribir un relato, yo siempre pensaba antes que en la palabra en las imágenes. Pampas estaba cerca a Huancayo, las películas que exhibían en Huancayo, la pasaban a Pampas, yo soy un cinéfilo desde la infancia por influencia de mi padre. Por ello los relatos que componía los imaginaba como una secuencia de imágenes. Yo pasé del plano de la tradición oral al escrito, con relatos cortos. Luego, experimenté con la novela. Los cuentos yo los imaginaba como unas secuencias cinematográficas. Fue algo que siempre tuve en mente. La novela fue de tipo experimental y de aprendizaje.

La novela no escapa a la tendencia de la generación del 90, en cuanto ha sido condicionada por la violencia. *La muchacha de la sonrisa más bella* tiene una anécdota universitaria hechos derivados de la violencia política en el Perú.

¿Has pensado en la posibilidad de escribir guiones para el cine?

Es una propuesta ambiciosa, pero no tengo los lineamientos técnicos. Trato de adquirirlos, sobre todo en lo académico, asistí a seminarios sobre videos y cinematografía. También asistí a un curso sobre videos documentales. Con la idea de que me sirva para el cuento. Soy admirador de García Márquez, mi vicio es el cine y la literatura.

¿Qué lecturas influyeron en tu novela?

La novela surgió luego de varios experimentos, estuvo muy ligada a la poesía de Eielson y Oquendo de Amat. Me gusta ese tipo de poesía.

También la poesía y novela de Martín Adán. Además, el compromiso de escritor de José María Arguedas, eso de «escribir y morir escribiendo», él me deslumbró porque me dejó el misterio de su suicidio y su propuesta del *Zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Las últimas secuencias de *La muchacha de la sonrisa más bella* tienen secuencias cinematográficas. El lector atento, además del sub texto, tiene que estar recordando lo anterior y enlazarlo. Termina con una teoría literaria.

## Conversación con Rafael Gutarra

Ana Espejo

¿Actualmente, cómo transcurre tu labor docente y literaria en una ciudad como Piura, tan distinta a la sierra de Pampas?

Cuando viajé al Cuzco en 1997 conversé con Luis Nieto y me encantó su forma de trabajo, al margen de toda bohemia. Es un escritor muy disciplinado, yo también me considero igual, pero respeto la bohemia de mis amigos piuranos, Sigfredo Bumeo, Houdini Guerrero, Rigoberto Meza ya fallecido. De hecho en Piura hay bastante bohemia.

El año pasado me aislé demasiado y pagué las consecuencias. Esto lo reflejo en *La muchacha de la sonrisa más bella*, donde el protagonista Javier Larrea, se recluye en un cuarto y todo le parece un sin sentido.

Creo que el escritor debe ser organizado, disciplinado y cumplido, sobre todo con la literatura. Mi labor docente en la Universidad Nacional de Piura, la alterno con la dirección de un grupo, una generación de alumnos que escribe en *Garia*. Para ellos saqué un libro de *Lecturas literarias*. De esa manera, sigo escribiendo alejándome del ritmo de Piura, aislándome.

¿Has tenido dificultad para adaptarte a ese medio totalmente extraño, entendiendo que creciste y te formaste en la Sierra?

Yo salí de Pampas, un lugar donde subsistían las costumbres tradicionales. Recuerdo a unas familias antiguas como los Monge, familia ilustrada que coincide con las de Jauja. Horacio Monge era muy conversador, sentí que ese mundo de Pampas era muy especial.

En tus cuentos se nota cierta irreverencia respecto a los personajes principales, las autoridades que siempre ocupan cargos, cuando la oligarquía tenía el dominio sobre la comunidad. Muchos escritores indigenistas como Sócrates Zuzunaga se caracterizan porque sus personajes son irreverentes. En tus textos hay también se nota esa irreverencia.

Creo que los cuentos publicados en *Cuentos de otro mundo* y *Tiempo de fuego y alegría* fueron tratados ideológicamente, es mi aprendizaje de La Cantuta. Allí se daba este tipo de propuestas tanto entre los profesores como los alumnos. En mis cuentos hay un peso ideológico. Lo reconozco.

Existe un nuevo espíritu en la literatura, la presencia del mestizo que vive en conflicto entre la modernidad y lo tradicional, el campo y la ciudad, como se refleja en la novela de Laura Riesco con *Ximena de dos caminos*, la niña que se mueve en tres mundos o Rivera Martínez en *País de Jauja*. En qué medida algunos de los personajes de tus obras *Cuentos de otros mundos* y *Tiempos de fuego y alegría* está presente este nuevo personaje mestizo, que se mueve entre la ciudad y el campo que no está totalmente situado?

Me parece que es un problema llamado existencial. No asume una postura ideológica como niño y adolescente. Los cholos, los indios y los blancos. Yo pertenezco a un mundo donde había rezagos de la reforma agraria, que se dividió entre quienes eran los dueños de la tierra, sin embargo, yo recuerdo que mi abuelo tenía esa prepotencia terrateniente, incluso sin tener tierras, me parecía risible. Era terrateniente en Sicaya pero en Pampas no lo era, yo percibí eso de muy niño y lo reflejo en los cuentos. La irreverencia ya está encarnada en cada personaje.

¿Nuevas publicaciones?

Un libro de cuentos que consta de cinco relatos denominado *La fuga del ande*, que tiene que ver con el tema de la violencia ambientado en la zona central. Desde el punto de vista de un oficial que va a ser juzgado se trata de explicar lo que fue la violencia política en retrospectiva, desde el punto de vista subjetivo. Ya tengo culminada una novela que tiene que ver con la desaparición de los alumnos de La Cantuta, me imbuí de las crónicas de Rúa y Alvaro Vargas Llosa para este trabajo.

# Guseppi Di Milano

Feliciano Padilla



El teatro en Huancayo

## Grupo PERFORMANCE

En el mes de diciembre del año que acaba de concluir se hizo presente un nuevo grupo de teatro llamado Performance, para ofrecer una puesta en escena de cinco breves textos de autores nacionales y extranjeros, en el auditorio de la Municipalidad Provincial de Huancayo.

El grupo Performance se fundó en agosto de 2000. Lo integran Zhenia Espejo, Claudia Guerra, Daniel Lozano, Fredy Tapia y Heber Cuadros. Ellos son, en su mayoría, estudiantes universitarios (de las especialidades de pedagogía y arquitectura) y tienen alguna experiencia en la escena, porque han participado en talleres e, inclusive, actuaron en algunas piezas, como "Romeo y Julieta", obra montada por Manuel Rojas Vargas, Heber Cuadros, el director del grupo, estudió en la Universidad de San Marcos y teatro en la ENSAD.

Este nuevo elenco puso en escena "Baal" (una performance) de Bertolt Brecht; "El enamorado y la muerte", de Rafael Alberti; "Un cierto tic tac" de Sebastián Salazar Bondy; y "La autopsia" de Buenaventura, bajo la dirección de Fredy Tapia. El evento ha sido una especie de ensayo de confrontación con el público.

Todo grupo artístico que nace en la ciudad debe despertar simpatía e interés. Performance da la impresión de ser un grupo que está animado de gran entusiasmo y de mucha intrepidez. Ya anuncia, por ejemplo, el montaje de dos obras clásicas muy complejas: "Calígula" de Albert Camus y "La ópera de dos centavos" de Bertolt Brecht. Lo cual es halagador y encomiable. Pero, es necesario ser muy consciente que el teatro no es una *hobby* ni una afición de fin de semana. Como toda actividad artística, reclama bastante entrega y sacrificio, no siendo redituable a corto plazo.

Performance puede ocupar un espacio en la actividad teatral local, porque nunca está demás la emulación y la confrontación de tendencias y corrientes estéticas. Pero, para ello, tendrá que insistir más en la preparación actoral y direccional, mediante talleres de teatro, con profesionales de la localidad y de otros lugares. Naturalmente, les deseamos que salgan adelante en esta hermosa aventura.

-¿Don Guseppi! ¿Se encuentra bien señor Guseppi? Abra la puerta. ¡Por amor de Dios, abra la puerta! se escuchaba un coro de voces estridentes.

Una comisión de damas de la Santa Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, en compañía del fiscal de turno, tocó la puerta del bachiche Guseppi Di Milano, una y otra vez, de modo intermitente al principio y; con marcada violencia, después, hasta que el anciano despertó como de un sueño profundo, con fuerte dolor de cabeza y apestando a mil diablos. Había cogido una fuerte afección bronquial que lo mantuvo fuera de sí durante una semana. Una masa caliente y pegajosa le impedía quitarse el pijama, pero como no cesaban de tocar la puerta, tuvo que empujarse a duras penas e ir hacia allí que, en esos instantes, amenazaba verse sobre su humanidad.

Abrió la puerta, mas, tuvo la precaución de no hacer lo mismo con las rejas de seguridad. Fue entonces que la malhadada comisión se enfrentó a un espectro andante, ojoso y de canas desgreñadas.

-Estoy bene: grata, mucho grata- les contestó desde el otro lado de las rejas, como impidiendo que alguno pudiera ingresar a la casa y apoderarse de su fortuna, aprovechando su estado de salud.

-Se le nota muy mal. Quisiéramos ayudarlo y darle de beber algunas medicinas que le trajimos- Se lo pidió doña Caridad, casi empujando las rejas.

-Signora, mi encuentro bene - volvió a repetir.

En la cabeza del bachiche Di Milano ardían otras preocupaciones: su tesoro y el retorno a su lejana Italia. Eran dos ideas que formaban un muro inexpugnable ante cualquier otra decisión. La defraudada comitiva que lo visitara pensando en que don Guseppi había fallecido durante aquella semana en que no abrió la tienda, tuvo que verse obligada a retirarse y postergar la acción de custodia para otra oportunidad. Guseppi, a pesar de la senilidad, era consciente de lo que tramaban las damas de la Santa Hermandad. Lo intuía en aquellas miradas ansiosas, en aquellos rostros de mujeres excitadas por la posesión de su riqueza. Por eso, se dio maña para ensayar una mueca de risa burlona y se apresó a cerrar la puerta del bazar, en momentos en que resonó contra su rostro una furiosa exclamación:

- Esperaremos, viejo, aunque sea hasta el final de los siglos.

-El dinero y cuanto has atesorado en Abancay no saldrá de esta tierra y pasará a poder de la Santa Hermandad- aulló doña Caridad, agitando las manos, en señal de amenaza.

-¡Eco! Siga esperando- contestó don Guseppi desde el mostrador, con una voz tranquila que podía hacer perder los papeles a la persona más ecuanime.

Había cerrado la puerta por dentro con siete candados y fue a hacer religiosamente la misma acción que no se cansaba de efectuar hacía como veinte años: verificar las joyas, las monedas antiguas de oro y contar la ingente cantidad de dinero, acumulados en tantísimos años de trabajo. Fue directamente al lugar sin parpadear ni un solo instante. Sus pasos, conocedores del camino, lo condujeron inexorablemente al sitio preciso.

Guseppi Di Milano, había sido en sus años mozos, un fascista sanguinario nacido en Milán en 1918. Luego de la rendición de Alemania y Japón ante los aliados en 1945, el joven Di Milano decidió viajar a América, a fin de escapar de la pena de muerte a la que le había sentenciado la III Internacional. Esperaba encontrar en el Perú la oportunidad de rehacer su vida lejos de odios y torvas represalias. Se hizo a la mar plétorico de ilusiones y el año 46 llegó a Buenos Aires, de donde pasó directamente a Lima. Por su propia seguridad no se instaló en aquella ciudad; tampoco en Arequipa. Decidió entonces radicar en algún lugar oculto de los Andes y viajó al Cusco; pero, pronto cayó en la cuenta de que esta ciudad era la más visitada del mundo y que estando allí, sería presa fácil de los cazadores de recompensa. Entonces decidió ir más allá donde nadie sospechase que se escondía un criminal de guerra. Le quedaban Quillabamba y Abancay. Al final eligió Abancay que por su clima más benigno y por las posibilidades de conexión que le ofrecía esta ciudad, con el Centro, Sur y la misma capital del país.

Asido fuertemente de las barandas de un camión destartado cruzó, embelesado, el profundo cañón del Apurímac y, sólo se detuvo muy cerca de ese otro cañón llamado Pachachaca. Allí lo esperaba aquella ciudad donde viviría acariciando ilusiones y tomando para sí el calor almirado de sus damitas melindrosas. Como provenía de una prestigiosa familia milanesa de destiladores, se sabía un perito excepcional en alambiques. La necesidad lo llevó a visitar los cañaverales de Patibamba, San Gabriel y Huanipaca, desgraciadamente, sin ningún resultado provechoso, hasta que por 1947 lo emplearon en la hacienda Matará, en calidad de técnico en destilación. Permaneció allí diez años y gracias a su obstinada dedicación, el aguardiente de caña de azúcar de Matará se

convirtió en uno de los mejores del Sur del Perú. El bachiche Guseppi se hizo rápidamente conocido y se decía a voces acerca de su capacidad. Visitaba Abancay frecuentemente, cada vez que tenía necesidad de echarse una canita al aire. Gracias a su reputación, los propietarios de las otras haciendas comenzaron a asediarlo para tenerlo de técnico en sus molindas, lo cual, no hizo más que subir su cotización. Matará tuvo que verse obligada a pagar mucho más para mantener su prestigio. Así, Di Milano pasó diez años, entre el amor impetuoso de las muchachas de aquel valle ardiente y una seguidilla de tercianas que casi lo despachan al otro mundo. Finalmente, comprendió que había acumulado lo suficiente y que debía retirarse de Matará para instalar su propio negocio. Y, así lo hizo. Adquirió una casa en la calle Lima No. 789, muy cerca del parque Ocampo y, allí instaló un bazar de telas y artefactos electrodomésticos, que más tarde sería conocido como la tienda del bachiche di Milano.

Por 1963, a los 45 años, decidió dejar esa vida de displicencias y francachelas desaforadas y desposó una muchacha de 22 años llamada Carmela, que solía visitar su establecimiento y adquirir vestidos y telas finas. Ella, cara redonda, lunareja y de cuerpo portentoso; él, robusto, de pelo ensortijado y con un hoyuelo en el mentón. Guseppi Di Milano y Carmela Barazorda formaban una pareja feliz. Se les veía siempre paseando por las noches por esa callejuela que va del Malecón al río Mariño o sentados sobre una alfombra de flores rojas debajo de un viejo y frondoso pisonay de la avenida Arenas. El bachiche era el hombre más feliz del mundo, bonachón y amigero.

-Guseppi, tienes que conocer bien este pueblo, que por ser mío, también es tuyo- le reprocha Carmela, una noche de noviembre, a raíz de un compadrazgo que habían hecho con un comerciante campesino. Tienes que conocer.

-Mama mía. Es celestiali, primaverai, mi bela Carmelina... amore mío.

-No me refiero a su paisaje, sino, a otra situación. Escucha bien lo que te digo. Ésta es una ciudad rodeada de haciendas. Sus propietarios tienen un grupo poderoso en Lima; están en el congreso y en el gobierno; por eso sacan y ponen a la autoridad política o judicial que les da la gana. La clase media abanquina formada por autoridades, profesionales y comerciantes es la que obedece a ese poder que está en Lima. Luego viene la cholada conformada por mestizos, indios y migrantes de provincias. Más debajo de todos están los indios de las haciendas.

-Carmelina, no me importa tu explicación- replica Guseppi Di Milano y concluye-. Yo soy felice, muy felice.

-Tiene que importarte. Tú haces amistad y compadrazgos sin reparar en estas divisiones. Te da lo mismo tomar con indios y mestizas en las chicherías de Wanupata o beber tragos finos con los señores del club.

-Per qué. La vida mía está bene así, Carmelina.

-Selecciona a tus amistades y no estés haciendo compadrazgos con la cholada.

Sin embargo, estas sugerencias de Carmela murieron aquella misma noche, en el fuego del amor y en medio de berridos que competían con el maravilloso concierto de grillos e insectos que les llegaba desde los jardines cercanos. Un fuego volcánico los atrapaba en sus llamadas el rumor fríbil que venía desde los huertos viñeros y cañaverales terminó por derrotar a la enardecida pareja. El tiempo pasó fugaz y desde hacía años había algo que le preocupaba sobremanera al bachiche: la falta de descendencia.

-Carmelina, quiero un bambino, muchos bambini que hagan bulla en tuta la casa.

-Yo también los quiero, Guseppi Di Milano.

Fue entonces que decidieron tomar los servicios de un médico y someterse a los análisis de costumbre. La respuesta que no tardó en llegar confirmó las sospechas de Carmela. Guseppi Di Milano estaba impedido de procrear. Esta desventurada noticia fue royendo el hogar y empujando a Carmela, poco a poco, a un comportamiento liberal. Carmela, que ya no era una muchacha de 22 años, se sintió conforme con la fidelidad que le tuvo a Guseppi durante diez años. Diez años de felicidad a su lado es suficiente, se dijo y; devota obesa del placer, se orientó hacia una vida casquivana y licenciosa. Andaba de fiesta en fiesta acompañada de militares, abogados e hijos de hacendados. La comidilla volaba a cien kilómetros por hora y cubría la pequeña ciudad en brevísimo tiempo. Así, de la noche a la mañana, Guseppi se convirtió en víctima de maledicencias y burlas insoportables. La gente malvada le pintaba en las paredes de su casa venados y astas de toros, aprovechando la soledad de las noches.

Al cumplir sesenta años, fue consciente de que así como le trataba el destino, no valía la pena vivir: sin hijos y con una mujer cada vez más esquive y mundana.

-Carmelina. Te doy el divorcio y gran capital para una vida sin preocupacioni. No me importa si seas una puta tuta la vida.

-¿Putá es la vida que estamos pasando! Esta puta vida es lo que debemos arreglar.

-Arreglo mío: Te doy gran capital para una vida sin preocupacioni.

-Ya conversé con mis abogados. Ellos arreglarán por mí y sabrán defenderme de tu ambición.

-¿Tus abogados? Tus maridos, puta desgraciati!

-exclamó de impotencia el pobre Guseppi di Milano.

-Nada de gran capitali, bachiche miserable. Soy tu esposa y tengo derecho a la mitad de todo lo que tienes en capital y bienes: o sea al 50%, ni más ni menos.

Guseppi di Milano caminó y caminó cerro arriba hasta la laguna Ampay; al día siguiente bajó del nevado Ampay y se dirigió al puente Pachachaca, para ver si en esos parajes podía encontrar la respuesta a sus problemas. Lo pensó muchas noches debajo de las palmeras de su huerto y, finalmente, cayó en la cuenta de que, a los sesenta años y en calidad de foráneo no estaba en condiciones de pelear contra la oferta de Carmela. El posterior divorcio convirtió a Carmelina -como solía llamarla Guseppi- en propietaria de una casa y huerto en el barrio de Condebamba, unos terrenos en Pachachaca y un gran capital para vivir bien por el resto de su vida. Guseppi se quedó con la tienda de la calle Lima 789, un huerto en villa Gloria y un capital consistente en circulantes y mercaderías.

Se separaron cada quien tomo su camino: Carmela, el de la vida fácil y bullanguera y; Guseppi, el de la resignación y tristeza indecible. Nada lo consolaba y parecía que había perdido la razón de existir, incluso, de radicar más tiempo en aquella ciudad. De pronto, una luz se hizo en su sendero: retornar a Milán, su añorada y recóndita Patria chica. Cada día que pasaba, esta idea lo iba consumiéndose hasta convertirse en una obsesión, en una meta compulsiva y patológica que iba corroyendo toda su existencia. Debía ahorrar lo más que se podía, convertir en dinero contante y en joyas todo cuanto poseía. Este deseo enfermizo, con el paso inexorable de los días, lo convirtió en un avaro pertinaz.

Guseppi sabía que las heridas de la guerra donde le tocara participar estaban restañadas; que no existía ya ningún problema para viajar a Europa; que los principales fascistas, entre ellos Piero Carcerbero, su jefe inmediato superior, habían sido juzgados. Entonces la idea de retornar a la tierra era absolutamente posible y; debía ser pronto, una grata realidad. Volver a la tierra donde había nacido aunque sea sólo para morir.

Motivado por esta obsesión, trabaja y ahorra durante veinte años y; aunque, ahora, es un anciano de setenta y nueve años, sigue firme en su decisión de marcharse. Retira sus cuentas de todos los bancos, vende sus propiedades y bienes y, ya no incrementa sus mercaderías desde hace dos años. Todo ese dinero lo va depositando en un misterioso cofre. Nada lo detiene, han quedado atrás sus días de francachelas; no come ni viste bien y; al final, ni puede dormir como antes pensando en el retorno.

Obstinado como estaba con la idea de viajar a Italia, no solamente es presa de la avaricia, sino de una mórbida desconfianza; ya no confía ni en sí mismo; por eso, ni siquiera abre la tienda, temeroso de que alguien pueda apoderarse de su enorme fortuna. Sólo la abre cuando alguna matrona le toca la puerta para comprar telas finas y la tierra nuevamente hasta que alguien, otra vez, golpee la puerta y quiera adquirir algo más de lo que le queda. La obsesión de amasar capital y retornar a Milán hace de que Guseppi, siempre esté verificando en aquel cofre la exactitud de su fortuna. Al principio, solamente por las noches; y después de algunos meses, a cualquier hora, permanentemente. "Alcanza para viajar y para vivir en trabajar", se consolaba después de cada inspección.

Esa mezquindad enfermiza, sin embargo, llega a su clímax. Y, como se encuentra poseído por el vicio de guardarlo todo para venderlo en algún momento, al final, lo obliga a salir a las calles a recoger todo tipo de objetos que pudieran ser vendidos a los compradores de chatarras. Así, en los últimos meses, se le veía recogiendo por las calles, ante la sorpresa de los vecinos, maderas y latones inservibles, latas de conserva y de leche evaporada y, desechos de cajones de madera y cartón. "Guardad para tener es la fórmula más efectiva de salir adelante", afirmaba para sus adentros, sin distinguir ya la noción de calidad de las cosas que guardaba.

Todos estos cachibaches los iba acomodando en pilas de trastos en el gigantesco patio de su casa, en los jardines, en el zaguán y en las otras habitaciones, donde podían verse rumbas de objetos oxidados debidamente organizados, con paciencia, y se diría, hasta con buen gusto. El pobre viejo vivía esperando al hombre que podía adquirirle aquellos desechos. Otras tar-

## Feliciano Padilla y la narración en Puno

Feliciano Padilla (Abancay, 1944) pertenece a la nueva generación de narradores puneños que se hizo presente en el escenario literario en el transcurso de los años '80. Fenómeno cultural de indudable importancia, después de la gran eclosión vanguardista (Oquendo de Amat, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta *et al*) que tuvo enorme auge en la década del '20. Así lo acreditan los nombres de Luis Gallegos, Jorge Flores Aybar, Zeledith Chávez y José Luis Ayala.

Feliciano Padilla es de origen apurimeño y, por lo mismo, debería ser ubicado al lado de José María Arguedas y, sobre todo, Manuel Robles Alarcón (1916-1988), abancaíno como él. Pero, Padilla se inició y se formó como escritor en el extremo sur del país, donde actualmente ejerce la docencia en la Universidad del Altiplano. Allí publicó todos sus libros: *La estepa calcinada* (1984); *Réquiem* (1986); *Surcando el Titicaca* (1988); *Dos narradores en busca del tiempo perdido* (1990), en coautoría con Jorge Flores Aybar; y *Polifonía de la piedra* (1998). Cuyos personajes, historias y ambientes corresponden a la región de Puno.

En cambio, con *Calicanto* (1999), su último libro de cuentos (editado en Bolivia), Padilla vuelve la mirada nostálgica a su tierra natal, a los lares originarios y al mundo familiar de su infancia apurimeña (década del '50). Esto hace que se asocie fácilmente su escritura de ficción con el universo narrativo de Arguedas. En efecto, po-

dría unirlos el mismo paisaje y escenario vital: la ciudad de Abancay, con el barrio de huanupata, las chicherías, el río sagrado, el puente Pachachaca, las calandrias, los pisonayes, el calor y la peste, temas imborrables de *Los ríos profundos* (1958). Asimismo, podría acercarlos las evocaciones entrañables de la niñez.

Pero, entre uno y otro, existen diferencias notables: el mundo de Feliciano Padilla es más actual y heteróclito: corresponde a una sociedad en proceso de disolución y desmembramiento cultural. Padilla incorpora en sus relatos nuevos personajes (el migrante de retorno, el pequeño propietario en decadencia, el escolar achorado), experiencias negativas de la vida urbana, valores éticos emergentes (la matonería, la violencia). Junto a las figuras tradicionales, como la abuela («La Mamagrande»), el pequeño hacendado arruinado («No te muera en el camino»), aparecen el migrante fracasado («A qué volviste Nazario»), el escolar pendenciero y bravucón («El Tuco Villegas») y el extranjero que se avecinda en la ciudad de provincia («Giuseppe Di Milano»). Los personajes se mueven entre dos patrones culturales en conflicto; y se expresan en lenguaje áspero, bronco y rudo, producto de la migración campo-ciudad, como puede advertirse en el vocabulario de resonancias quechuas (*jodederas, versachos, tornaderas, perturbaderas*) y en los giros propios del habla oral mestiza.

Padilla tiene el don de narrar: más allá de la mera descripción regionalista y costumbrista, va de frente al relato de un hecho o acontecimiento. No se regodea en la pintura de los escenarios ni en las especulaciones interiores hoy tan en boga. Puede usar la forma tradicional del cuento, o sea, el relato lineal (en «Giuseppe Di Milano»). Luego de presentar al personaje, reconstruye su infancia en Italia y su llegada al Perú, como experimentar con los diversos recursos de la narración moderna: apelar, por ejemplo, a la segunda persona gramatical, con interlocutor mudo y acotaciones en tercera persona («A qué volviste Nazario») o explotar el final inesperado y sorprendente, a la manera de Rulfo (como en «No te muera en el camino»).

La mayoría de estos relatos tienen un carácter evocativo, sobre todo, «Pilón de cal y canto» y «Mamagrande»: en ellos se recuerda la vida del hogar, las calles del pueblo y los paisajes, con irresistible sentimiento y lirismo.

Feliciano Padilla, como tantos otros narradores que escriben en provincias o sobre las provincias (Samuel Cárlich y Andrés Cloud, en Huánuco; Enrique Rosas Paravicino y Mario Guevara, en Cuzco; Macedonio Villafán, en Huaraz; Zein Zorrilla, en Huancavelica) muestra pues el nuevo rostro del Perú: el de los mestizos de la sierra andina. Los personajes, su imaginario y su lenguaje corresponden a un mundo en ebullición que todavía está por descubrirse y revelarse. Padilla sería uno de sus más expresivos intérpretes. M.J.B.

## Muñequita linda: buena antología

Docente universitario y laureado cuentista, Jorge Ninapayta de la rosa (Nasca, 1957) ha pasado los últimos diez años acumulando premios literarios y corrigiendo incesantemente sus textos. Fruto de ese trabajo, recientemente ha publicado «Muñequita Linda» (Jaime campodónico editor, 2000), su primer volumen de cuentos, que, a decir de varios críticos, ha sido el mejor del año pasado.

Pues bien, el estilo depurado, la prosa pulida, el conocimiento de las técnicas, la adecuada estructuración de los diez relatos que incluyen el volumen (cinco de los cuales han obtenido diversos premios), convierten a esta lectura en una verdadera lección literaria.

En «Muñequita Linda» (Premio internacional Juan Rulfo, 1998), el autor aborda el tema del amor platónico, de la necesidad de cariño de la sociedad, de la ingenuidad senil; es una sórdida alegoría a la condición humana, que se conforma hasta con una muñeca inflable para llenar sus vacíos existenciales.

«El paraíso» (Premio Julio Ramón Ribeyro, 1998), es un relato que rezuma el estilo riberia-

no y que, por su anatomía, merece destacarse tanto como el primero. La narración plural, desde dos diferentes puntos de vista (adulto-infantil), es de una sorprendente maestría.

«Regreso a casa», es uno de los relatos menos logrados del conjunto: recrea la vida del litoral y se nutre de la prosa y la temática de Abraham Valdelomar; incluso sus personajes y su constitución se acercan a los del amor de «El vuelo de los cóndores». En este relato predominan el universo propio (San Damián), que era un ámbito terrenal inconfundible, desbordándose a otros cuentos (como en el caso de Faulkner con Yoknapatau ha y de García Márquez con Macondo).

«Canción» destaca por su lirismo, por la belleza de su prosa y por el trabajo psicológico de los personajes, en quienes el narrador cala profundamente.

Por su lado, el cuento «Las Cartas» (finalista del Premio Copé, 1996) permanece en la memoria del lector por la conveniente disposición del material fictivo y la prolijidad de los subtemas y el «elegante fraseo» como ha reconocido Gustavo Faverrón.

des se le vía deambulando por el barrio Olivo y recogiendo no solamente latas de todo tamaño, cajones y trastos diversos, sino, palos, llantas viejas y basura, que los iba acomodando con riguroso orden, en su vieja casaca donde ya no cabía, realmente, ni un alfiler.

En cambio el dinero y las joyas acumulados en tantos años de vida, los guardaba en un cofre de madera repujada que años atrás adquiriera en la cárcel de varones. En aquel entonces lo compró sólo llevado por sus sentimientos de solidaridad con los presos y jamás se imaginó la utilidad que ahora le estaba dando. Hasta que se separó de Carmela, el cofre se encontraba botado en el desván como objeto inservible. Por lo teso y grande para ser joyero, ni Guseppi ni Carmela le habían dado uso jamás, desde que lo tuvieron. Y sólo empezó a tener importancia para Guseppi desde el momento en que la idea del retorno a Milán lo poseyó para siempre. Se sospechaba de que el anciano guardaba un tesoro importante y este rumor viajó rápidamente de huerto en huerto y de calle en calle, por todo Abancay, motivando la ambición de la gente y los descos de la Santa Hermandad de Nuestra Señora del Rosario para que dicha fortuna pase a su poder.

Cierto día, los vecinos, especialmente las damas que están siempre atentas a estas circunstancias, notaron que la tienda no se abría hacia como siete días seguidos. Pensaron que el anciano había fallecido, finalmente y; que era hora de poner a derecho la fortuna del difunto. Por eso. Aquella mañana, las hermanas de la congregación, acompañadas por el fiscal de turno, tocaron la puerta insistentemente. Cuando estuvieron por tirarla abajo, salió el viejo tembloroso, esquelético y con las canas revueltas de siete días de fiebre, para decirles que estaba bien, que no se preocuparan de su salud.

«Mi encuentro bene, señoras. Cuando la delegación abandonó el local vociferando contra Guseppi, éste pensó inmediatamente

en su cofre y; sus pasos lo condujeron directamente al lugar; sin embargo, en instantes que iba al sitio casi de memoria, la imagen angustiosa de las viejas queriendo ingresar a su vivienda, lo distrajo una pizca de instante, nada más. Luego siguió caminando como autómata hacia aquel lugar conocido sólo por él; pero, en el preciso momento en que creía haber llegado al sitio se le esfumó la seguridad como por arte de magia. Casi sin pensarlo fue a su dormitorio y buscó el tesoro debajo de la cama y no dio con él, atisbó el colchón y tampoco lo encontró; después, fue al cuarto de huéspedes, lleno de basura en aquel momento y sus pesquisas fueron vanas: se dirigió a la cocina y su búsqueda, también, fue infructuosa. Se desesperó y pensó en un ladrón. Fue a examinar los altos muros que circundaban la casa y se convenció de que era imposible que ingresaran los delincuentes. Se encaminó a la única puerta de ingreso: la puerta de la tienda y, comprobó que estaba cerrada con siete candados como siempre lo había hecho, incluso antes de que la fiebre aquella lo tirara a la cama durando siete días. Entonces fue a su cama. Se tendió sobre ella tan flaco y desvalido como estaba. Se dijo a sí mismo: «Está por acá, en algún lugar; lo encontraré dentro de poco». empezó a recordar todos los lugares posibles. Como eran tantos no podía dar con el único lugar en que probablemente estuviera.

Se quedó dormido, extenuado de tanto esfuerzo que hacía para recordar. Despertó al día siguiente sintió que su cuerpo estaba de lo mejor y, la salud recuperada, como nunca en los últimos años. La obsesión del tesoro y del viaje a Milán lo llevaron otra vez debajo de la cama, al zaguán, a los rincones del patio, a la cocina, a los cuartos de huéspedes y a los escondrijos de la tienda, pero no encontró el misterioso cofre con todo su dinero, sus antiguas monedas de oro y sus joyas tan apreciadas. No daba con él por más esfuerzos que hacía. Ya no podía dormir, ni comer, ni pensar, ni vivir tranquilamente. Todo

Pero, sin ninguna duda, lo mejor del libro es «García Márquez y yo» (premio El cuento de las 1000 palabras, 1994), un breve y bellísimo relato cuyo personaje principal, un grisáceo corrector de pruebas, agrega a la obra capital el nobel colombiano un signo de puntuación que lo llenará de orgullo durante toda su vida. El acierto del cuento —sin omitir la prosa, la armonía, la limpieza de la narración— radica en la frase final, que resulta redonda, entrañablemente burlesca, una síntesis de la idealista y melancólica personalidad del protagonista iluso.

«La esencia del libro puede ser la búsqueda por el narrador de puntos de vista desde los cuales abordar las escenas de gente pobre, sana y medianamente ilusa, que sueña despierta, y cuyo mayor trabajo consiste en enhebrar la realidad con la evocación o los deseos, a fin de soportar la vida», escribió Carlos E. Zavaleta de la antología.

Nosotros podemos agregar que también es destacable la disposición del autor por buscar finales efectistas, remates rotundos, característica que le ha valido muchos elogios y que reconocemos.

Sandro Bossio

esquelético y más ojoso aún que aquella vez que lo visitara la comisión de damas, no hacía más que buscar aquel ignoto lugar como su última esperanza para reencontrarse con su amada Italia. Escribió una carta como alternativa final, resumiendo toda su vida desastrosa, año por año, por acontecimiento acontecimiento, pensando que al hacer esa confesión escrita pudiera venirle, de un momento a otro, la luz del recuerdo.

En efecto lo recordó todo, absolutamente todo cuanto vivió; menos, el lugar del tesoro. Finalmente la muerte lo recogió por piedad cuando se encontraba removiendo el último centímetro cuadrado de la casa. Luego de diez días, un olor fétido que salía de la casaca, generó fundadas sospechas en la vecindad; entonces aquella comisión de damas de la Santa Hermandad de Nuestra Señora del Rosario y las autoridades ingresaron a la vivienda de grado o fuerza. El cadáver del Guseppi se encontraba en vertiginosa descomposición y toda la casa era un caos y parecía que había sido bombardeada por tanques, a decir de los huecos y zanjas, el catre volteado, los andamios tirados por aquí y por allá, los muebles viejos despatarrados y los colchones despanzurrados. Guseppi despedía un hedor irresistible y todavía así fuertemente un azadón cerca de una pequeña zanja donde había tratado de encontrar su última ilusión. Las damas y las autoridades buscaron el tesoro que estaban seguros que existía y, que ahora, se confirmaba con la carta escrita por Guseppi; pero, no dieron con él, ni en aquellos días, ni en los últimos dos años que se buscó con ayuda de obreros y albañiles diligentes.

En un acto súbito de expiación, todos los gastos del sepelio, incluido el de la lápida, fueron solventados por Carmela, su ex-esposa, quien, además, le mandó esculpir un hermoso epitafio que hasta ahora puede leerse en su tumba: «Aquí descansan los restos de Guseppi Di Milano y el secreto de la inmensa fortuna que dejó para la posteridad».

### DIRECTOR

Manuel J. Baquerizo

### EDITOR

Abel Montes de Oca P.

### ARTE Y DISEÑO

Carlos Ortiz Gaspar

### COLABORADORES

Flor de María Ayala

Sandro Bossio

Ana Espejo

Carolina Ocampo

Nicolás Matayoshi

Ricardo Soto

Zein Zorrilla

María Teresa Zúñiga

### AUSPICIA

Centro de Capacitación

«J.M. Arguedianos»

### CORRESPONDENCIA

ccjmahyo@qnet.com.pe

### IMPRESIÓN

Editorial EDIMUL S.A.

Jr. Moquegua, N° 286, Tel. 211299

Huancayo - Perú

### Noticia de los autores

MIGUEL GUTIÉRREZ (Piura, 1940). Es autor de las novelas *El viejo saurio se retira* (1969), *Hombres de caminos* (1988), *La violencia del tiempo* (1991) y de los libros de ensayos *Celebración de la novela* (1996), *Los andes en la novela peruana actual* (1999), además de otros sobre Kafka, Faulkner, Borges y Ribeyro.

RAÚL R. ROMERO (Lima, 195). Sociólogo y etnomusicólogo, con estudios de postgrado en las universidades de Columbia y de Harvard, EE.UU., y de pregrado en la Universidad Católica del Perú. Actualmente, dirige el Centro de Etnomusicología Andina de la mencionada Universidad.

JULIÁN PÉREZ (Ayacucho, 1954). Acaba de publicar el libro de cuentos *Papel de viento* (2000). Anteriormente, editó *Transeúntes* (1984; seg. ed., 1990), *Tikanka* (1989) y la novela *Fuego y ocaso* (1998). En la presente edición, damos a conocer un capítulo de su novela inédita *Turbias bajan las aguas*.

ENRIQUE ORTIZ PALACIOS (La Merced, Chanchamayo, 1972). Es egresado de la UNCP. Actualmente estudia el Post-Grado en la Universidad Católica. Ha publicado un libro de poesía *Constructor de sueños* (1997). Está por editar *Detrás del espejo*.

SANDRO BOSSIO (Huancayo, 1970). Ver el primer número de esta revista.

ZOILA GONZÁLEZ (San Jerónimo de Tunán, 1944). Publicó el relato *Sonqo Rumi* (Huancayo, 1999). Los textos que aquí aparecen forman parte de un nuevo libro de poesía que la autora publicará en el curso de este año.

ADOLFO RAMOS (La Oroya, 1969). Acaba de ofrecer una exposición de pintura en la Galería Guillermo Guzmán Manzaneda. Las reproducciones pictóricas de esta edición corresponden a dicha muestra.



# Adolfo Ramos:

## un pintor en busca de identidad

Manuel J. Baquerizo

**A**dolfo Ramos es uno de los artistas plásticos más jóvenes de nuestra región. Él nació en La Oroya (1969), ciudad fabril que últimamente viene entregando muchos pintores y escultores que culminaron estudios en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y en la Facultad de Arte de la Universidad Católica, tales como Félix Espinoza (1955), Federico Esquerre (1960), Juan Adrián Reyes (1962) y Marco Martínez Rojas (1962). Y también prominentes escritores, como la narradora Laura Riccio, autora de una de las mejores novelas escritas en el Perú de los últimos tiempos: *Ximena de dos caminos* (1994).

Ramos estudió en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes (1987-1992). Sus maestros fueron Joel Meneses y José Aldana, en dibujo y pintura, respectivamente. El pertenece a la novísima generación de artistas de la región, una de las más numerosas, modernas y promisorias (que integran, entre otros, Miquel Rivera Santiviáñez, Soledad Sánchez, Aldo Bonilla y Ana Terrazos). Esta generación ha remontado largamente las corrientes pictóricas que preva-

lecan hasta hace poco en la sierra central. Es decir, la de los artistas fundadores que insurgieron en los años '20 (Wenceslao Hinostroza, Guillermo Guzmán Manzaneda e Ismael Pozo), adscritos en su mayoría a la estética indigenista; y los de las generaciones intermedias que aparecen en los años '50 (Hugo Orellana, Jesús Lindo y Carlos Galarza) y '70 (Josué Sánchez, Carlos Pomalaza, Ernesto Gutiérrez y Margarita Caballero), algunos de los cuales siguen practicando el figurativismo mientras otros incursionan audazmente en la expresión mítica, en la abstracción, el *collage* y la escultura moderna.

Cuando Adolfo Ramos retornó a Huancayo, luego de concluir los estudios superiores, traía una pintura bastante novedosa para el medio, en la medida en que sus telas no hacían concesiones al figurativismo convencional. Sus cuadros -generalmente, composiciones de superficies amplias y de planos superpuestos que parecen sobresalir de las telas- daban la impresión de construcciones arquitectónicas muy precisas, con una inclinación hacia el uso de los volúmenes, los espacios y las formas geométricas. José Aldana dice que las pinturas de Ramos poseen «un estricto

estudio de planos contruados y superpuestos que se integran con los demás elementos gráficos, en un espacio que denota el dominio de muchas dimensiones». Los colores, por su marcada luminosidad, podría decirse que son de factura electrónica. El artista sabe combinar el sentimiento y la racionalidad, desde una perspectiva actual y cosmopolita. Su obra tiene cierto parecido a la creación plástica de Oswaldo Sagástegui, el pintor huancayo que radica en México. En los trabajos de ambos puede observarse el mismo afán por la composición, el volumen y la visión geométrica, en tercera dimensión -si así puede llamarse- que los lleva a trascender la tela y la superficie plana. Lo mismo podría decirse de los colores intensamente fosforescentes.

Adolfo Ramos es un artista que no cesa de explorar y experimentar con las formas y los colores. De hecho, él está dotado de una rica imaginación y de una acendrada sensibilidad para operar con el pincel. Pinta sobre todo con acrílico y recurre al *collage* y a las técnicas mixtas, cuando así lo requiere. La muestra individual que ofreció en los meses de diciembre y enero últimos, en la galería Guillermo Guzmán Manzaneda,

permitió tener una imagen bastante amplia de su obra.

Ahora, en un giro paradójico, Ramos ha pasado a combinar la abstracción con el realismo más puntual -diríamos mejor, con el hiperrealismo. En sus lienzos, vemos destacar, sobre fondos de trazos geométricos, objetos delineados con minucioso detalle. En un principio, solían ser figuras estilizadas de aves, tomadas de la cerámica y de los tejidos prehispánicos. Luego, serán objetos más concretos y actuales (ollas, mates burilados, tinajas, máscaras) y los propios instrumentos de trabajo (paleas, chisquetes, pinceles). Esta fusión de estilos tan disímiles no puede ser más atrevida e inusual. Se diría que el autor está buscando darle a su pintura un tinte nativista y un color local. ¿No será ésta una propuesta neo-indigenista? Eso lo dirá el desarrollo posterior de su obra.

El arte -bien lo sabemos- es un hecho fundamentalmente inventivo, dinámico y creador. Adolfo Ramos no se sustrae a este precepto. Por lo mismo, conviene seguir atentamente la evolución estética de este joven pintor, uno de los más prometedores de la nueva generación.