

CIUDAD

LETRADA

(Ciudad
de Lima y otras
provincias: S/. 2.00)

Revista mensual de literatura y arte

S/. 1.00

Director: Manuel J. Baquerizo

Huancayo, 01 de julio del año 2001

N° 009

El mestizaje en la literatura peruana

Martha Cuba Cronkleton

En otro lugar hemos visto cómo a partir de los postulados de González Prada, la Generación del Novecientos y la Generación del Centenario se plantearon diferentes imágenes del Perú. El objetivo era encarar los grandes problemas del país. Así, mientras que a finales del Siglo XIX la imagen del Perú era la de un país hispanico, en las dos primeras décadas del Siglo XX, había mudado a la de un país eminentemente indígena.

Los aportes de estas generaciones son importantes por constituir un camino obligatorio para acercarse al problema de la nación peruana y su identidad, y también por haber tenido una fuerte influencia en la narrativa de entonces. Un ejemplo claro lo ofrece la escritora Clorinda Matto de Turner, cuya obra *Aves sin nido* es considerada como la primera novela indigenista del Perú. Y aunque para 1888 ella debía tener muy adelantada su novela, es evidente como lo señala Antonio Cornejo Polar, que «sintió el impacto del pensamiento de González Prada». Por otro lado, el escritor Mario Vargas Llosa, al igual que los representantes de la Generación del 900, considera incompatibles la existencia de una población indígena y la creación de una sociedad moderna. Su planteamiento es claro:

«Tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio, tal vez el ideal, es decir la preservación de las culturas primitivas de América, es una utopía incompatible con otra

meta más urgente: el establecimiento de sociedades modernas, en las que las diferencias sociales y económicas se reduzcan a proporciones razonables, humanas, en las que todos puedan alcanzar al menos, una vida libre y decente.»

Resumiendo, el autor advierte que la incorporación del elemento indígena en la sociedad peruana es indeseable. Para él, estos seres primitivos deben ser civilizados, por ser incompatibles con los objetivos de la modernidad. La integración de ambos universos culturales se nos presenta como una meta imposible.

Por otro lado, uno de los fenómenos sociales más importantes acontecidos en el Perú de las últimas décadas ha sido la migración masiva del campo a la ciudad. Esta migración cambió sustancialmente y de manera irreversible la fisonomía de la ciudad y el campo, dando origen a nuevos espacios sociales donde confluyen lo andino y lo criollo, constituyéndose en pruebas enfáticas de que la existencia de una población indígena es compatible con los postulados de la modernidad.

La narrativa no ha permanecido al margen de estos fenómenos. Muchos son los narradores que han escrito sobre el Ande y sus transformaciones, sobre todo aquellas relacionadas con el mestizaje y la identidad. Respecto a los mismos Antonio Cornejo Polar señala: «Es este un asunto que no sólo no ha perdido importancia sino que - bajo distintas formas - preside la construcción de varias de las más importantes no-



«Aliento del tiempo», collage en técnica mixta, 18 x 21 cts.

velas peruanas de los íntimo años». Concordamos con lo manifestado al reconocer la existencia de escritores que analizan la escisión o fragmentación del sujeto enfrentado a dos universos culturales disímiles y antagónicos. Nos atreveríamos a plantear que a lo largo del Siglo XX y en forma paulatina, el mestizaje se ha constituido en un tema de permanente asedio en la narrativa peruana.

Un hito importante es la incorporación del mestizo y del cholo a esta narrativa dentro del marco de los preceptos indigenistas. Si bien la narrativa indigenista tenía como objetivo plantear la reivindicación del indígena, basándose por lo general en una moral de tipo maniqueo, algunos autores indigenistas modificaron los parámetros establecidos incorporando en sus obras a personajes mestizos.

Numerosos son los escritores que se ocuparon del indígena, pero dos en particular se apartaron del molde tradicional y centraron su atención en el mestizo: *Ciro Alegría* y *José María Arguedas*. En la obra de *Alegría*, los protagonistas son mayormente mestizos o cholos. *La serpiente de oro*, novela que narra la lucha de los cholos contra las fuerzas del Marañón, es sin duda la que más exalta la figura de los mismos. *Cornejo Polar* considera que esta novela constituye una gesta del cholo, una revalorización del esquema opositivo civilización/barbarie. Sin embargo, señala el autor, el más grande y visible déficit de esta novela es el ocultamiento del proceso histórico, ya que el cholo vive en un paraíso, un mundo cerrado, sin vínculo alguno con el mundo exterior.

Los perros hambrientos y *El mundo es ancho y ajeno* ofrecen una imagen menos idealizada del cholo. La primera novela supera las deficiencias de la narrativa inicial optando por una perspectiva exterior que de «razón de un mundo que se percibe casi inmutable, cerrado a toda opción transformadora». En este mundo, el cholo constituye un figura borrosa incapaz de hacer frente a las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, en *El mundo es ancho y ajeno*, *Alegría* opta por una perspectiva diferente al narrar la lucha de una comunidad en el marco de los otros conflictos que conforman la realidad nacional. La figura de *Benito Castro* posibilita apreciar la transculturación del indio en mestizo: la transformación del indio en cholo.

El cholo o mestizo presentado por *Ciro Alegría* contrasta con el cholo de la primera narrativa arguediana. En el libro de cuentos *Agua* la figura del mestizo es inexistente como lo destaca *Cornejo Polar*: «Agua se caracteriza... por concebir el mundo andino como una realidad insular, casi por completo ajena a la sociedad nacional en su conjunto, y por comprenderlo como una entidad tajantemente dicotómica en la que contienden sólo dos grupos sociales; los indios y los terratenientes».

El vacío se corrige en la narrativa posterior. Tanto en *Yawar Fiesta*, en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, *Arguedas* nos presenta una realidad social diferente que refleja los cambios que acon-

tecián en la sociedad peruana. En *Yawar Fiesta* utiliza la celebración del *turupukllay* para mostrar el conflicto cultural que caracteriza a sus personajes: los piquianos residentes en Lima han sufrido un rápido proceso de aculturación, que no necesariamente implica romper con la tierra materna sino abondar los vínculos con ella. El resultado es la construcción de una nueva interpretación de la realidad. *Cornejo Polar* considera que *Yawar Fiesta* es la primera tentativa de *Arguedas* encaminada a otorgar a su obra una dimensión de conocimiento del mundo peruano en su peculiar, difícil y aterradora heterogeneidad.

En *Todas las sangres*, *Arguedas* se vale de la creación de un asentamiento minero en la sierra sur del Perú para revelar los cambios socio-económicos que están teniendo lugar en la hacienda feudal andina, y el consiguiente conflicto cultural que afrontan los personajes en tanto sufren un proceso de mestizaje y aculturación. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, *Arguedas* reflexiona sobre el fenómeno de la migración a la ciudad de Chimbote. Al elegir la metáfora de los zorros, nos presenta una manera particular de interpretar el fenómeno y al país en general, y desarrolla las conflictivas relaciones entre andinos y criollos, el difícil encuentro de estas vertientes culturales en un país múltiple y fragmentado.

La obra arguediana ha concitado la atención de más de un estudioso en sus diversas facetas. *Angel Rama* proclama que la obra arguediana desarrolla la gesta del mestizo: centra su interés en el sujeto escindido por el doloroso encuentro de dos mundos. *Cornejo Polar* amplía las opciones interpretativas: considera la narrativa arguediana como la gesta del indio, del mestizo y del migrante.

Mientras que el indigenismo se inspiraba en el mundo andino, el criollismo representaba la expresión literaria del mundo costeño. Dentro de esta vertiente destaca la figura de *José Diez Canseco*, autor de un breve relato *Susy*, una novela anti-burguesa *Duque* y un libro de cuentos cortos *Estampas mulatas*. *Diez Canseco* tiene el mérito de haber sido el primero en incorporar a la narrativa al hombre de la calle, ignorado hasta entonces por la literatura peruana. *Estampas mulatas* presenta al mestizo mulato de la costa del Perú, ese otro producto del mestizaje: personajes pobres, proletarios y marginados. Por tal motivo, *Tomás Escajadillo* lo considera un precursor no reconocido de los narradores de la llamada Generación del 50, al haber sido el primero en presentar a los habitantes populares, pobres y marginales de la Lima de los treinta y cuarenta.

Agotado el indigenismo tradicional, la narrativa peruana experimenta un cambio mayor: surgía la Generación del 50. El estudioso *Ricardo González Vigil* opina que con esta generación se funda la nueva narrativa en el Perú al producirse cambios sustantivos en los temas y su tratamiento formal. El interés de estos escritores se vuelca en los acontecimientos sociales del país: la migración masiva del campo a la ciudad y

la consecuente emergencia de nuevos actores y espacios sociales. Los cánones del indigenismo ceden paso a una narrativa que privilegia la exploración del hombre de la clase media en una diversidad de espacios, a menudo rurales. Son de particular interés, bajo esta nueva óptica, el mundo de las barriadas y la vida marginal de sus pobladores. Los escritores ofrecen, a diferencia de la narrativa anterior, una visión más integral del país, los matices de su diversidad étnica, y los conflictos del nuevo panorama social. Al mismo tiempo, influenciados por las obras de *James Joyce* y *William Faulkner* que empezaban a llegar a estas latitudes, los escritores se ejercitan en el uso de nuevas técnicas narrativas: los hechos no son presentados necesariamente en orden cronológico, la narración se desarrolla bajo diversos puntos de vista; el monólogo interior, los personajes ambiguos y los finales abiertos son la constante de la nueva literatura peruana.

Entre los escritores de esta generación que abordan la temática en estudio, destacan *Enrique Congrains Martín*, *Carlos Eduardo Zavaleta* y *Edgardo Rivera Martínez*. *Congrains Martín* es autor de dos colecciones de cuentos *Lima hora cero* y *Kikuyo*, así como de la novela *No una sino muchas muertes*. Las obras tratan de migrantes forzados a enfrentar diferentes universos socio-culturales.

En el prólogo a *No una sino muchas muertes*, *Mario Vargas Llosa* señala: *Congrains Martín* «irrumpió como un ventarrón en el ambiente literario limeño de los años cincuenta», pues ofrecía «una narrativa centrada en la descripción y denuncia de la ciudad, contrapuesta a la que había sido hasta entonces temática dominante del cuento y la novela en el Perú: el mundo campesino». La novela presentaba por primera vez en la historia de la narrativa peruana, la vida marginal de los migrantes provenientes del campo, sin más remedio que buscar refugio en las barriadas y realizar cualquier tipo de trabajo para sobrevivir. Si bien *Congrains Martín* no entra directamente en el tema del conflicto cultural, se trata de un autor cuyos relatos y novela ofrecen las primeras versiones del tema de la barriada.

Carlos Eduardo Zavaleta, otro autor de esta generación, es considerado el primer rostro narrativo de la Generación del 50. *Manuel J. Baquerizo* destaca sus innovaciones en el arte de narrar, tanto en el nivel temático, como en el nivel formal. Parte de su obra, considerada como neo-indigenista, reviste particular importancia para nuestro trabajo por haber profundizado en la mentalidad del mestizo como puede apreciarse en los cuentos «El peregrino», «La batalla» y «Juana la campa te vengará», como en sus novelas *Los aprendices* y *Retratos turbios*.

Edgardo Rivera Martínez es un caso especial dentro de la Generación del 50. El reconocimiento a su obra se consolida con la publicación de su novela *País de Jauja*, favorablemente recibida por la crítica. Como ninguna otra, esta obra considera al mestizaje resultado del feliz encuentro de dos universos culturales diferentes. La condición

mestiza no representa problema, sino opción; no obstáculo, sino posibilidad.

A fines de los sesenta surge un grupo de escritores que decidió involucrarse de manera activa en el proceso político del país: el Grupo Narración. Este grupo surgió en el marco de una serie de importantes eventos políticos, ideológicos y sociales. En el ámbito internacional se daba la ruptura del Partido Comunista de la Unión Soviética y del Partido Comunista Chino, así como la Revolución Cultural en la China Popular. Paralelamente, en el ámbito latinoamericano se vivía la euforia de la Revolución cubana. Estos eventos, como lo señala *Miguel Gutiérrez* «habían puesto en primer plano en los círculos intelectuales de Europa occidental y América Latina el tema del compromiso del escritor, del cual se venía ocupando *Jean Paul Sartre* desde la inmediata segunda postguerra». Para este grupo, el problema de fondo consistía en participar en el proceso social sin renunciar a la condición de narrador, en el caso peruano el desafío tenía un rostro particular.

Dos acontecimientos convergieron para la formación de este grupo: la experiencia guerrillera del 65/66; y el gobierno militar del General *Juan Velasco Alvarado*. El objetivo fundamental era predicar una literatura social-marxista para lo cual se hizo de un medio: la revista *Narración*. Pese a que el grupo contó con un gran número de integrantes y colaboradores en sus dos etapas, son tres los autores que desarrollan en forma preferente y constante el tema del mestizaje: *Miguel Gutiérrez*, *Gregorio Martínez* y *Antonio Gálvez Ronceros*.

El tema del mestizaje, o de la condición mestiza como la ha llamado *Peter Elmore*, ocupa un lugar importante en la obra de *Gutiérrez*. Sin lugar a dudas, *La violencia del tiempo* constituye la obra más ambiciosa de este autor. Mientras *James Higgins* la considera «una de las novelas más importantes de los últimos años», *Tomás Escajadillo* subraya que se trata de «la definitiva madurez de la novela regional - con intenciones de 'novela total' que arrasa con latitudes y cronologías en el Perú». *Nitschack* por su parte plantea que esta novela puede ser leída como una novela familiar de cuatro generaciones, una novela de adolescencia, una novela histórica y una novela total. Sin embargo, lo que más interesa de la misma, es la visión que presenta del mestizaje. A diferencia de *Rivera Martínez*, cuya obra es una celebración del mismo, *Gutiérrez* nos ofrece una imagen desoladora en tanto el protagonista de su novela es incapaz de hallar una síntesis o integración de las dos vertientes culturales que lo tensionan. El mestizaje es un estigma, no constituye una posibilidad ni siquiera remota para la nación peruana.

En *Poderes secretos*, *Gutiérrez* incide nuevamente en el tema del mestizaje, se muestra en desacuerdo con el discurso armónico, posible de integrar

diferentes mundos culturales y, al igual que en *La violencia del tiempo*, rechaza al sujeto mestizo como símbolo de la peruanidad.

Gregorio Martínez y Antonio Gálvez Ronceros ilustran casos especiales dentro del Grupo Narración ya que tienen en cuenta el aporte de la población negra en el Perú. Estos escritores exploran un mestizaje diferente: el mestizaje de la costa. De especial importancia para el tema que nos ocupa resulta la novela *Crónica de músicos y diablos*, considerada por Cornejo Polar, junto con *País de Jauja* como una «celebración del mestizaje». Roland Forgues destaca por su parte que esta

es el caso de Rosaura en *Las mellizas de Huaquil*.

Otra figura importante es la de Cronwell Jara, escritor que destaca ante todo como cuentista. Según González Vigil, su obra retrata la sierra de Piura, «con sus bandoleros y creencias andinas real-maravillosas, efectuando un valioso aporte a la corriente neo-indigenista», y «las barriadas limeñas, desnudándolas en toda su miseria y potencialidad social, como ningún otro escritor hasta ahora». Dos de sus obras se relacionan con el tema de este trabajo: el cuento «Montacerdos» y la novela *Patíbulo para un caballo*. Ambas tratan el tema de las barriadas surgidas en Lima a raíz de la migración andina, tema ya abordado por José María Arguedas en *El*

tos, una colección de nueve narraciones breves que recrean el ambiente urbano del Cusco a fines del Silo XX. En el relato «Cazador de gringas» Guevara nos presenta la figura del brichero, probablemente un excampesino, exindígena, un cholo en busca de una relación con una gringa; su objeto: vivienda, comida o dinero. Herramientas fundamentales en su «caza de gringas» constituyen el conocimiento del idioma inglés y del mundo indígena.

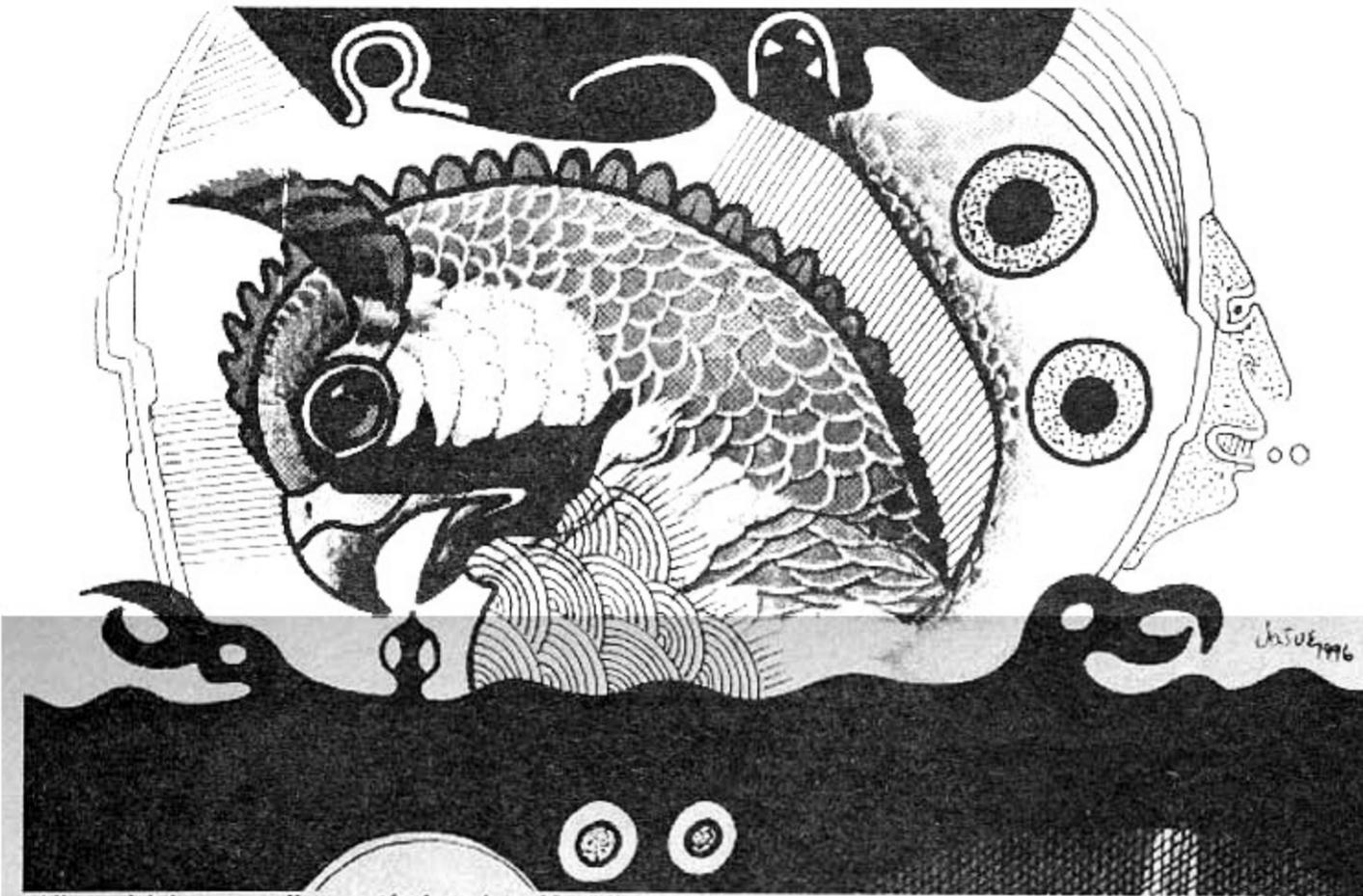
El narrador y crítico Eduardo González Viaña manifiesta que el brichero es «un cazador de gringas, un «Andean lover», un irresistible conquistador de extranjeras que «construye lazos perdurables entre el Perú de los Incas y las naciones gringas de éste y

es el caso de Rosaura en *Las mellizas de Huaquil*.

La complejidad y multiplicidad del tema abordado hacen imposible continuar con el discurso de comienzos del siglo XX, tanto para la sociedad peruana, como para su narrativa. En un principio, los escritores se concentraron en la descripción de eventos externos, fieles a la tradición de la narrativa realista decimonónica, para luego pasar al análisis del desgarramiento que genera el proceso migratorio en los personajes y sus historias. La primera narrativa arguediana presentaba sociedades duales y antagónicas, la narrativa actual explora la multiplicidad cultural de la sociedad peruana. Esto último revisite particular importancia por reconocer la heterogeneidad del Perú y por cuestionar lo que significa vivir entre realidades culturales diferentes.

Referencias bibliográficas:

- Alfaro, Alexander. *Hacia la modernización de la narrativa peruana: el grupo Palermo*. New York: P. Lang, 1992.
- Baquerizo, Manuel J. «Dos más por Charly». *Suceso*. *El Correo*, 26 de mayo de 1996.
- «Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta» *Aportes*. *Revista de Sociedad y Cultura*, 2 (1993): 51-58.
- La conciencia de la identidad en la literatura de costumbres de la sierra central*. Huancayo: Centro Cultural José María Arguedas, 1998.
- «Laura Riesco y la configuración narrativa del mundo infantil». *Ser mujer y tonar la palabra en América Latina*. Ed. Juan Andre and Roland Forgues, Université de Pau et des Pays y Universidad de Murcia, 1999.
- «Luis Nieto, el poeta de cuerpo entero», en Luis Nieto. *De cuerpo entero*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco (1997): 9-34.
- «Carlos Eduardo Zavaleta, novelista», en Zavaleta, *novelista y ensayista (Estudios Críticos)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 1998, pp. 9-31.
- Cornejo Polar, Antonio. «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas». *Revista de Crítica literaria latinoamericana* 42 (1995): 101-109.
- Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte, 1994.
- «La imagen del mundo en *La serpiente de oro*». *La novela peruana. Siete estudios*. Lima, Editorial Horizonte, 1977.
- Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980.
- «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas». *Apuntes*. *Revista Iberoamericana* 180 (1997): 341-344.
- «Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana en las últimas décadas». Kohut, Saravia and Rose, *Literatura peruana hoy* 23-24.
- Escajadillo, Tomas. *Cuatro estudios sobre José Diez Canseco*. Lima, Amaru editores, 1997.
- La narrativa indigenista peruana. Lima: Amaru editores, 1994.
- Forgues, Roland. «Gregorio Martínez: entre diablos y músicos, el vals de la historia (sobre minoría negra y zamba)». *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Karl Kohut, José Morales Saravia y Sonia Rose (eds.) Frankfurt/Main/Madrid: Americana Eysteltensia Verwuert, 1998.
- Higgins, James. «Mitos de los sectores emergentes en la narrativa peruana actual». Kohut, Saravia and Rose, eds. *Literatura Peruana hoy* 99-105.
- González Vigil, Ricardo. «Edgardo Rivera: La consagración del mito». Ferrer and Marquez, *De lo andino a lo universal* 121-123.
- El cuento peruano 1980-1989*. Lima: Ediciones copé, 1997.
- Gutiérrez, Miguel. *Los andes en la novela peruana actual*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
- «Sobre el Grupo Narración». Kohut, Saravia and Rose, eds. *Literatura peruana hoy* 447-57.
- Rama, Ángel. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: siglo XXI editores, 1974.
- Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XX editores, 1982.
- Monguió, Luis. *Poesía postmodernista peruana*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Rosas Paravicino. Enrique. «La novelística andina post-arguediana». *Sieteculebras* 11 (1997): 4-7.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Vizcarra, Ana Bertha. «El brichero: un personaje de la narrativa andina». *Sieteculebras* 14 (2000): 24-26.
- Zavaleta, Carlos Eduardo. «La narrativa peruana ante el año 2000». *Alma Mater* 11 (1996): 27-37.



«Aliento del tiempo», collage en técnica mixta, 10 x 15 cts.

novela «nos recuerda que el Perú actual es fruto de un largo y profundo proceso histórico de lucha, confrontación e interacción de varias etnias y culturas».

Antonio Gálvez Ronceros reúne veintitrés relatos breves en su libro de cuentos *Monólogo desde las tinieblas*. De acuerdo a González Vigil el mérito de esta obra reside en «retratar desde adentro al campesinado de la costa, con especial intervención de los negros, su lenguaje, su sensibilidad, su picardía, su sabiduría». Esta obra, al igual que la de Gregorio Martínez, enfatiza la presencia cultural africana en el Perú.

En la década de los ochenta varios fueron los acontecimientos de fondo sobre los que se desarrolló la narrativa peruana: la vuelta a la democracia, el inicio de la guerra popular desatada por Sendero Luminoso y la represión a cargo de las Fuerzas Armadas y policiales. González Vigil considera a los años 80 «los más convulsos y desestructuradores que haya padecido el Perú desde el trauma inicial de la conquista». Entre los escritores que abordan el encuentro de culturas destacan Mario Guevara Paredes, Cronwell Jara y Zein Zorrilla.

Mario Guevara Paredes publicó *Cazador de gringas y otros cuen-*

del otro lado del océano». Para Ana Bertha Vizcarra, la figura del brichero surge en la ciudad del Cusco, a raíz de «la falta de trabajo, el hambre y las inexistentes oportunidades de desarrollo real» y el «crecimiento del turismo internacional». Guevara Paredes no es el único escritor que ha escrito acerca del brichero y sus andanzas; lo han hecho Luis Nieto Degregori en el cuento «Buscando un inca» y Oswaldo Chánove en la novela *Inka trail*. Este hecho denota la importancia en la nueva narrativa andina de personajes puente entre dos culturas significativamente diferentes. El brichero vendría a ser una especie de mestizo moderno, surgido a raíz de los fenómenos económico-culturales que caracterizan al Perú de hoy.

Zein Zorrilla es otro autor de esta generación que aborda el tema del mestizaje y la identidad. Sus novelas destacan tanto por su temática como por su técnica narrativa. Sin embargo, el mensaje de Zorrilla es bastante desolador: el mestizo es un ser débil que fracasa en su intento por conciliar los universos en los que se mueve, y si tiene algún logro es a costa de renegar de sus raíces andinas. En el primer caso, el fracaso lo lleva a su propia destrucción como sucede en *Dos más por Charly*; o en el segundo caso, procura borrar todo vínculo con su pasado indígena;

zorro de arriba y el zorro de abajo, y antes por Enrique Congrains Martín en *No una sino muchas muertes*. Para Jara estos universos son una realidad muy próxima en tanto dicho autor cuenta con la experiencia vital que brinda el haber sido morador en un asentamiento humano.

La novela *Patíbulo para un caballo* narra la movilización de los desposeídos por la posesión de la tierra, la formación del asentamiento, atravesado todo ello por los mil conflictos humanos. James Higgins considera que esta novela y *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez constituyen «las dos novelas más importantes de los últimos años» y Tomás Escajadillo, por su parte, opina que Jara «ha alcanzado una verdadera maestría en el diseño de personajes lumpen de las barriadas limeñas. Y para Rosas Paravicino: «en la marginalidad de la barriada limeña se produce la gran hibridación cultural del Perú».

Como se ha podido ver, la literatura peruana de los últimos años ha incorporado gradualmente sujetos de diferente estrato social: gente humilde de la urbe, trabajadores del campo, migrantes de los Andes, invasores de arenas y fundadores de barriadas. Las obras mencionadas, son algunas de muchas otras vinculadas al fenómeno de mayor trascendencia en el Perú de los últimos años: la migración.

Drácula, antes y después de Stoker

Sandro Bossio Suárez

El príncipe Vlad Tepes de Valaquia, conocido por los turcos como «el empalador», por su sangrienta costumbre de atravesar a sus enemigos en unas estacas y dejarlos agonizar durante días, fue al parecer el germen del personaje literario más prolífico de la historia: el conde Drácula, quien ha inspirado una incontable cantidad de películas y no menos novelas, y ha sobrevivido como el héroe de ficción más célebre en el mundo entero.

Históricamente, el príncipe que enfrentó la ocupación otomana de Rumania en el siglo XV, y que inspiró a personaje tan pertinaz, fue el hijo del rey valaco Vlad Dracul, encargado apenas acabada la pubertad de enfrentar a los turcos. El príncipe, fiel a la promesa que le hizo al padre, demostró un temperamento radical en cuanto tuvo las tropas en sus manos. Las crónicas bélicas carpetovetónicas dan cuenta de la proclividad de Vlad al encarnizamiento: ordenaba empalar, desollar vivos a los prisioneros o hervirlos en aceite mientras él degustaba remolachas, cuyos rojos jugos dejaban en sus dientes el color de la sangre, costumbre que tal vez originó la leyenda del vampirismo, un tema, por demás, propio de esas regiones.

El renombre del cruel Vlad Tepes sobrevivió al tiempo, cruzó fronteras y, en 1897, llegó a manos del escritor Bram Stoker (Clontfard, Irlanda, 1847), quien lo inmortalizó en su novela *Drácula or The Undead* (literalmente «Drácula o el no muerto»).

Pero Stoker, pese a lo que el gran público cree, no fue el pionero en el tema, pues un buen número de escritores anteriores a él recogieron la gesta y la redondearon con ingredientes propios.

Así, John William Polidori (1796-1821), un siglo antes, fue al parecer el verdadero transformador de la leyenda de Vlad Dracul, y a él se debería la conversión del feroz guerrero en el misterioso aristócrata que se deleita con la sangre humana. Polidori, por un tiempo secretario de Lord Byron, confesó antes de su precoz muerte que había creado a su vampiro (un noble de apellido Ruthven) a imagen y semejanza de su jefe, quien le parecía «romántico, enigmático, frío, a la vez que elegante y apasionado». Pero Lord Ruthven, quizás el primer vampiro del mundo literario, inicialmente no fue plasmado en un libro: Polidori sólo le dio vida en unas cuantas veladas poéticas, en las que su creación fue elogiada, y se suicidó antes de escribir el libro que había prometido.

Sin embargo, inspirado en este inquietante personaje, en 1819, el inglés de ascendencia alemana Ernesto Berchtold escribió una novela titulada *El vampiro*, que fue publicada por la revista *New Monthly* con una condición: que apareciera firmada por Lord Byron, quien gozaba de una adecuada celebridad para atraer lectores. Así fue, y antes de que el inglés desmintiera su autoría, se vendió una impresionante cantidad de ejemplares. Data de esa época la anécdota que Goethe leyó la obra y la calificó como lo

mejor del poeta inglés. Larga vida y salud para el canallésco Lord Ruthven auguraron sus cada vez más gruesas legiones de lectores con la inmediata proliferación de sectas, estudios, obras teatrales y óperas que giraban en torno al personaje. El furor que produjo en Londres este vampiro humano fue realmente grande, al punto que la iglesia hizo escuchar una airada advertencia, a mediados del siglo, considerando perverso todo lo relacionado con el vampirismo, y amenazando a sus seguidores con excomulgarlos.

La euforia suscitada fue ideal para que el escocés James Malcolm Ryder publicara en 1847 una extensa novela de título: *Varney, el vampiro o la fiesta de la sangre*, otro éxito de librerías pese a sus excesos góticos y su mal diseñado personaje. Sobre el tema escribe Marco Rivera: «Su protagonista, Sir Francis Varney, tenía tal capacidad de resurrección (sobrevive incluso a la famosa estaca en el corazón) que aparecía ridículo y caricaturesco. Pero el ambiente gótico victoriano estaba demasiado inmerso en la moda vampíresca como para dejar de encontrar atractiva esta historia que, desde su publicación, se convirtió en un *best-seller*». Pero si algo debemos rescatar de esta olvidada novela, son los componentes tradicionales -como el temor del vampiro a la luz del sol, su vulnerabilidad ante las estacas de madera, su costumbre de dormir en un ataúd- que más adelante cobrarían inmortalidad.

Medio siglo después, tras varios años de investigación, llegó la novela de Bram Stoker, en realidad la obra cumbre del vampirismo. Poco se conoce de la gestación de este libro, pero se dice que Stoker fue inspirado por una de sus pesadillas, debido a un atracón de cangrejos, y que la redacción del libro se debió a una apuesta entre el autor y Enrique Irving, quien desdeñaba el talento del irlandés para componer una novela gótica.

Otra versión señala que fue el trotamundos húngaro Arminio Vamberry quien, en realidad, influyó sobre Stoker con sus tremebundas historias de vampiros del este europeo. Es probable que el propio autor no conociera bien la leyenda de Vlad Dracul de Valaquia, puesto que en muchas ocasiones afirmó haber sido inspirado también por un «conde que vivió en Transilvania y era especialmente cruel con sus enemigos de la aristocracia».

Como fuere, desde su aparición la novela ganó una inmensa audiencia, fue traducida a los más importantes idiomas, y múltiples compañías teatrales empezaron a disputarse sus derechos de autor (se dice que el más beneficiado en este aspecto fue Enrique Irving, quien maniobró empresarialmente para apoderarse de los derechos de la adaptación). La pericia de Stoker, que a la sazón contaba ya con la novela *El paso de la serpiente* (1890), se hizo patente con esta novela. «El texto combina múltiples narradores y distintos tipos de material narrativo: cartas, textos periodísticos, en-

tradadas de diarios, bitácoras y hasta transcripciones fonográficas. Asimismo, el ambiente gótico recreado es insuperable y encajó perfectamente con la moda oscura y de terror del Londres de aquel entonces», afirma Marco Rivera.

El personaje principal de la novela no es ya un lord, ni un barón, ni un duque, como en las historias predecesoras, sino un conde resurrecto de apellido Drácula (nótese el acercamiento al nombre del rey Vlad) que habita en un neblinoso castillo de Transilvania y vive de beber la sangre de sus víctimas. En contraposición a la imagen atildada de los vampiros anteriores, la del conde Drácula es decadente y repulsiva, y su entorno fantasmagórico, si bien ha sido ornado con los detalles de la mitología nórdica y los elementos ya descritos, se ha enriquecido hasta la galanura: Stoker dota de nuevas características a su vampiro, como su incapacidad para reflejarse en los espejos, su facultad de convertirse en murciélago, lobo o niebla, su vulnerabilidad no sólo ante las estacas y el sol sino también ante las rosas frescas, y su temible capacidad de hipnotizar a sus víctimas, peculiaridades que el cine, con la adaptación filmica de 1922 de Wilhelm Murnau, explotaría hasta el límite. Muchos críticos de arte descubrieron en la propuesta de Stoker subjetivas referencias sexuales, conductas enfermizas y hasta un sutil regodeo en el sadomasoquismo, que el irlandés, paradójicamente conservador, deploró de plano.

Aunque la novela fue bien recibida por la crítica y el público, tuvo detractores, sobre todo uno de mucha influencia, H. P. Lovecraft, quien cuestionó duramente el tratamiento del tema y aseguró que el verdadero autor de la novela no fue Stoker sino un escritor fantasma caído en la miseria que, a cambio de dinero, le entregó el manuscrito a aquél.

Bram Stoker murió en 1914 a causa de los estragos de la sífilis, pero su obra maestra, y más aun su inmortal personaje, le sobrevivieron largamente, tanto que a la actualidad se han escrito más de cien libros y rodado cerca de trescientas películas del género. Una de las más importantes novelas en los últimos años es *Entrevista con el vampiro* (1990) de Anne Rice, y una de las películas mejor logradas es *Drácula de Bram Stoker*, dirigida en 1992 por Francis Ford Coppola.

Pero el vampirismo no sólo fue tema de literatura de evasión; fue también abordado por escritores de pluma maestra como Petrescu, Sadoveanu, Iorga, Boksai, Benedet, Cankar, Cioran y sobre todo por el yugoslavo Ivo Andric, premio Nobel de literatura en 1961, quien supo acoger en su impresionante novela *Un puente sobre el Drina* elementos de la literatura oral de esas vastas regiones, detallando en los primeros capítulos el castigo del empalamiento, el enterramiento prematuro durante la construcción de los puentes, y el vampirismo desde la perspectiva campesina.

El inquieto fortachón

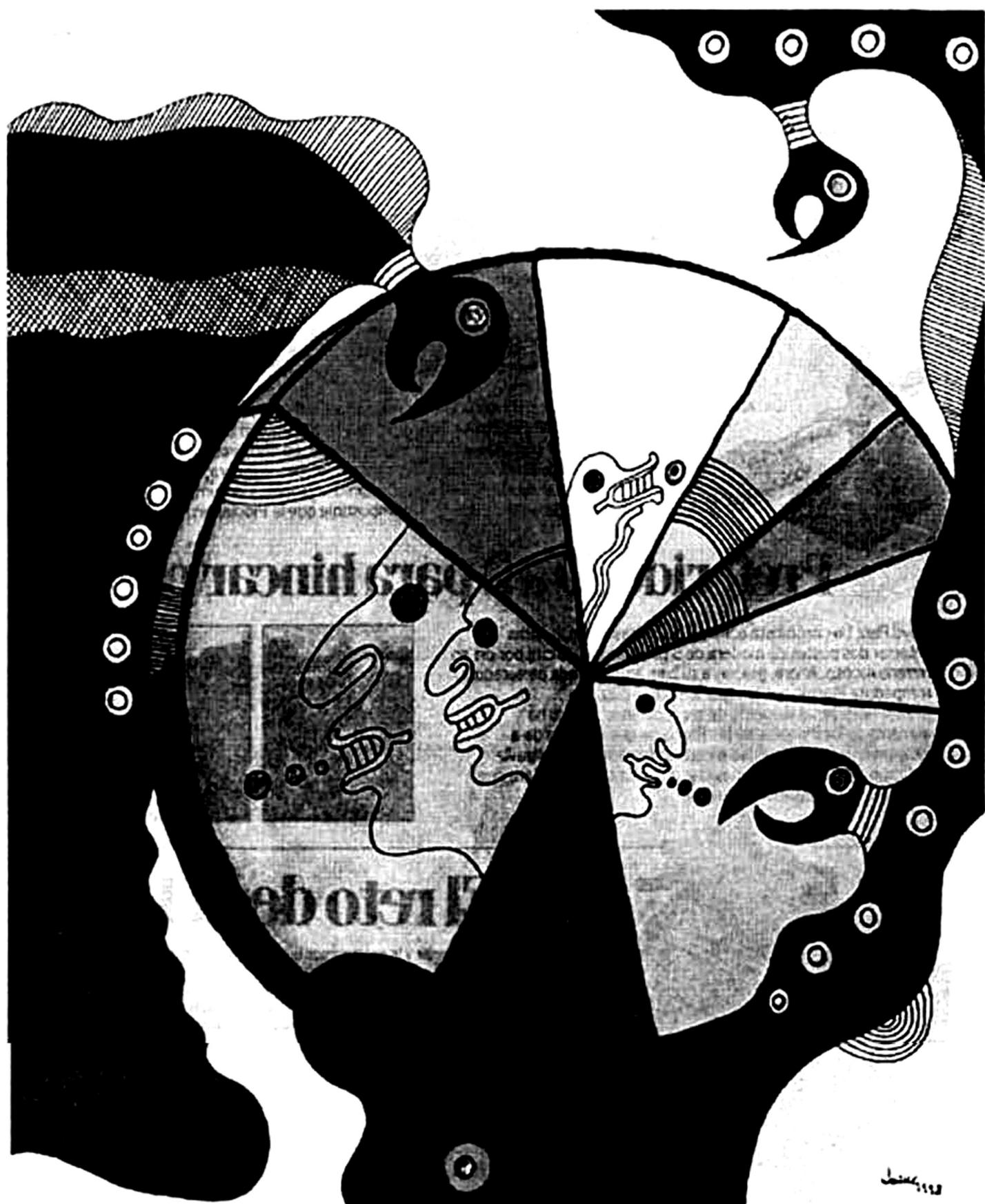
Abel Montes de Oca

Hoy que saboreo un exquisito pollo a la brasa, me acuerdo de una promesa que te hice. Claro, siempre tengo la buena intención; por eso será que me estimas y me tienes confianza; además, sé lo goloso que eres y cómo te encanta el pollo. Cuántas veces te habré ofrecido invitarte por el día de tu cumpleaños a una pollería y, hasta ahora, no he cumplido con esta expresión -desde luego- voluntaria. ¿Qué dirás de mí? Seguramente que soy un fanfarrón. Si al menos comprendieras que a veces las cosas no salen como uno quiere, como si por encima de todo primaran las reuniones, los amigos y el trabajo, donde uno tiene que laborar más de ocho horas para conservar el puesto y no descuidar a la familia. Falta tiempo y tú aún eres pequeño para entender estos aspectos.

Eres inquieto, cariñoso, fortachón y cada vez, estás más grande y sano, eso me hace feliz, hasta puedes empujarme a la pared. Bromista y juguetón como si para ello hubieras nacido y crecido, todo eso te comprendo. Cuántas veces por tu culpa llegué tarde a la oficina y, todo, por esconder mis zapatos. Pero no te guardo rencor, estoy convencido que no lo has hecho por venganza porque nunca te ofendí, ni te castigué; incluso cuando estás enfermo y triste, te atiendo con esmero, me preocupo, te compro tus medicamentos, me siento a tu lado y hasta te mimo. Te habré llamado severamente la atención porque a veces me colmas la paciencia, esto para corregir algunos errores y para que tengas un buen comportamiento; también te salvé de algunas palizas, sobre todo, la última vez, cuando destrozaste el zapato de Natalia, que luego, a escondidas tuve que llevarlo al zapatero para que disimule el daño que habías hecho. Felizmente, ese día no lo usó, no tuvo compromiso ni reuniones, porque sino, otra hubiera sido la historia.

Siempre me esperas en las noches y con qué pasión me recibes. Saltas, corres, brincas, giras como un trompo y mueves tu colita; no sabes cómo demostrar tu alegría. Tus patitas tiernas, siempre están frías y sucias; mira cómo dejas mi pantalón. Felizmente hoy es viernes.

Aun siendo pequeño, tienes un ladrido fuerte como si fueras alano. ¡Ay! *Goku*, eres bullicioso. Haces escándalo ¿Qué dirá la vecindad? Toma tus huesos y deja de molestar. Es demasiado tarde y necesito descansar.



«Aliento del tiempo», collage en técnica mixta, 10 x 15 cts.

sia, donde el espacio familiar, escolar y aldeano está muy presente. Por su sentimentalismo y espíritu desgarrado tienen cierta afinidad con la narrativa de Raymond Carver, Marcela Serrano y Ángela Mastreta. Pero, se alejan del erotismo y la sensualidad de las demás narradoras. De los nueve textos que componen el libro, seis son variaciones sobre el mismo tema: el problema de la pareja. Todos los relatos, salvo "Noche de poeta", tienen como protagonista a mujeres. La mayoría son mujeres que pasaron los cuarenta años de edad, que no trabajan por su cuenta, que dependen económicamente del marido y que tienen como única ocupación el hogar. Los hombres son empresarios de éxito con gran poder material. Lo cual indica que los hechos que se pintan en los relatos corresponden a una época, en cierto modo, superada por la sociedad actual, tal como lo vimos en los cuentos de Leyla Bartet y Viviana Mellet.

Giovanna Pollarolo describe, con persistencia y minuciosidad exasperantes, la profunda incomunicación, el vacío sentimental y la soledad espiritual de la mujer en el matrimonio. Se dirá que ésta es una visión catastrófica y deformada de la realidad, pero lo cierto es que la narradora no hace más que resaltar y poner en primer plano un problema que la literatura escrita por hombres rara vez toca.

"La mujer del arquitecto" podría ser el más ilustrativo. Trata de la confesión dolorosa de una mujer que ve deteriorarse su hogar sin poder hacer nada para impedirlo ("Eres indiferente, frío, siento que prefieres ocuparte de cualquier cosa antes que estar conmigo, hace meses que no salimos juntos", 60). Pero, para el hombre esto es lo más normal ("Las cosas son como son, nosotros somos una pareja que está junta desde hace muchos años, ya no tiene sentido corregir nada ni intentar un romance apasionado a estas alturas", 55). Como ellas son católicas y conservadoras, tienen que aceptar resignadamente esta situación.

Las Scherezadas

Cuentistas peruanas contemporáneas

(III)

Manuel J. Baquerizo

III. El realismo psicológico

I. Giovanna Pollarolo

Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952) es hija de italianos que emigraron al Perú en las primeras décadas del siglo XX. De la lectura de su poesía, se puede inferir que la autora tuvo una formación eminentemente religiosa y conservadora, en el marco de una ciudad pequeña y tradicional, como la que Gabriella de Ferrari (también tacneña) describe en su novela *Gingga latina* (1998). A los veinte años se trasladó a

Lima, habiendo estudiado literatura en la Universidad Católica. Actualmente, es profesora en la Universidad del Pacífico. Además, es una excelente guionista de cine. Ella publicó tres poemarios (*Huerto de olivos*, 1987; *Entre mujeres solas*, 1991; y *La ceremonia del adiós*, 1997). *Atado de nervios* (1999) es su primer libro de cuentos.

Toda la obra literaria de Giovanna Pollarolo gira en torno a unos pocos temas: el desamor, el desencanto y la soledad. Nadie como ella ha desidealizado y destomantizado el amor y el matrimonio. *Entre mujeres solas* es un libro que inicia en el Perú un nuevo estilo de poesía,

no solamente por los asuntos que aborda y por la forma de enfocarlos sino también por el lenguaje sencillo, sazónadamente coloquial, directo y objetivo, como ocurre también en su prosa de ficción.

El tema central de *Atado de nervios* es la imposibilidad de construir una unión permanente que esté basada en el amor y el sentimiento. "Pensamos - ha declarado la autora- en la utopía de completarnos con otro ser, pero la realidad indica que no siempre es así". En su generalidad, los cuentos están escritos en primera persona. Prácticamente no inciden en el mundo de la provincia, como su pro-

Para variar de perspectiva, en "Detrás de un hombre", la narradora utiliza el punto de vista del marido, dándole así al relato un tono irónico e irrisorio. A los quince años de matrimonio, él analiza y examina a su mujer, quien sufre de frecuentes dolencias. El cree haber cumplido con sus obligaciones de jefe de hogar ("A fin de mes le doy una cantidad de dinero suficiente para los gastos de la casa"; "No le he alzado la voz, nunca le he puesto la mano encima por más irritado que estuviera", 20). Sin embargo, no comprende por qué ella está mal. Final-

mente, veremos que su malestar no es de origen orgánico sino espiritual. El cuento, más que el desarrollo de una historia, es una reflexión que muestra cómo el hombre es incapaz de conocer las inquietudes de la mujer: su necesidad de comunicación, de atención y afecto. "Todo va mejor con Coca-Cola" expone un problema similar: la distancia espiritual y afectiva que separa a los esposos. Sin embargo, la narradora no está a favor de la soltería, menos del amor libre. Es cierto que la vida matrimonial puede ser dependiente y alicia, pero el celibato es mucho más desamparado, yermo y pobre. Es lo que insinúan "Las hermanas", un relato estructurado a base de diálogos. Tres mujeres solteras discuten sobre la suerte de la menor, quien es constantemente maltratada por el marido y con quien se reconcilia después fácilmente. Una de las hermanas dice que "ella sufre, sí, pero vive intensamente" (91), mientras las demás disfrutan de paz y tranquilidad, pero de "la paz de los sepulcros" (91). En otro lugar dirá: "La vida de a dos es más fácil que la soledad" (133). Sugiere pues que no hay alternativa: el matrimonio, con todos sus inconvenientes, es preferible a la soledad. Las mujeres de Pollarolo no se rebelan, aceptan callada y resignadamente su destino. Como lo dice una de ellas: "A las mujeres nos han educado así; no sabemos ser libres, no sabemos queremos a nosotras mismas" (63). Es el mismo asunto que plantea "El hijo pródigo". Ahora, es el marido quien sostiene: "A estas alturas no podemos hablar de amor, pero sí de afecto, de compañía" (140).

En "Los ángeles no tienen sexo", el tema es análogo: la falta de comunicación y ternura y la indiferencia del hombre ("Le parecía injusto -piensa la esposa- que se portara de esa manera con ella; por lo menos debería mostrarse amable, conversar un rato antes de darle la espalda. ¿Qué más quería? Ella no se hacía ningún problema. Toleraba sin quejarse de sus largas ausencias, lo dejaba hacer sin decir una sola palabra. ¿Acaso le prohibía algo o le hacía escenas?", 98).

Solamente en "La muchacha del pañuelo", "La refrigeradora de la señora Alejo" y "Noche del poeta" los temas son otros.

Los cuentos de Giovanna Pollarolo impresionan por esta visión crítica y desgarrada de la vida matrimonial, por su aguda penetración en el mundo interior de los personajes, por el sentimiento intensamente femenino y la fuerte carga dramática que ellos encierran. Es evidente que la narradora escribe no solamente por razones literarias sino también para dar testimonio de la experiencia de muchas mujeres peruanas. Se trata pues de una visión de alcance universal.

Literariamente, los cuentos de Giovanna Pollarolo se caracterizan por su prosa sobria y ágil, transparente y natural, que no deja notar el trabajo de pulimento. Las historias y las tramas son precisas y redondas. No tienen nada de patetismo ni melodrama; a veces son más bien irónicas y melancólicas.

IV. Realismo social y patología

1. Pilar Dughi

Pilar Dughi (Lima, 1956) estudió literatura en la Pontificia Universidad Católica. Es médico-psiquiatra, graduada en la Universidad Nacional de San Marcos, con post-grado en la Universidad de París. En 1995 ganó el primer premio en el concurso convocado por la Asociación Peruano Japonesa, con su libro *Palabra errante*, título primigenio de *Ave de la noche*; y, poco después, en el concurso nacional de novela corta del Banco Central de Reserva, con *Pañales escondidos* (1998). Publicó dos volúmenes de cuentos: *La premeditación y el azar* (1989) y *Ave de la noche* (1996). El primero es un libro misceláneo, bastante heterogéneo y disparate, tanto en los asuntos que aborda como en las técnicas que ensaya. Podría ser más bien un conjunto de experimentos narrativos. La autora no logra definir aún su estilo.

El defecto principal de estos relatos es que carecen de historia y de fuerza narrativa, a menudo constituyen simples digresiones y especulaciones científicas, como "La noche de Walpurgis", que versa sobre varios casos de psicosis. Para Pilar Dughi el cuento es una forma de conocimiento: no sólo se trata de contar una historia sino de desarrollar una idea o hacer meditar sobre algún aspecto de la realidad. Ella va más allá del mero entretenimiento, tal vez por una deformación profesional, tiende al análisis y a la reflexión. Algunos textos vienen a ser simples artículos ("Uno de los trece"), crónicas ("Como una estrella") y reflexiones ("Londres, setiembre de 1939"). Sería un abuso del lenguaje llamarlos cuentos. No obstante, hay algunos que son memorables, como "El desayuno", "Los días y las horas" y "El siguiente acto". El primero describe, en términos irritantes, la vida rutinaria y gris de una mujer que, después de quince años de convivencia, decide buscar un amante; el segundo muestra cómo la desigualdad y la miseria extremas pueden hacer que una joven se aliste en las filas de la subversión. Ella no tiene otra salida. La protagonista "sabe que nada nuevo le espera en esas calles de afuera, en esa ciudad que no escogió para nacer ni para vivir" (59). Es un cuento que retrata el mundo del lumpen-proletariado en forma descarnada. Pilar Dughi sostiene que los proyectos personales suelen chocar con las circunstancias sociales e históricas. Ese es el sentido del título del libro. En el tercero, expone, a manera de un juego de espejos, las desavenencias de una pareja de esposos, mientras asisten a una función de teatro, donde se representa un problema similar al que ellos están viviendo. Desde el punto de vista formal, el cuento viene a ser una fusión de los géneros dramático y narrativo.

Ave de la noche es una obra mucho más madura y rica en contenido, de prosa más elaborada, artística y fluida. A diferencia de la mayoría de sus coetáneos, Pilar Dughi en estos cuentos no incide casi en la condición femenina y en los problemas propios de la mujer: más aún, evita la subjetividad y el tono autobiográfico y rara vez emplea la primera personal gramatical. Pero, sí hurga

en la intimidad de sus personajes. Sus protagonistas pueden ser, indistintamente, hombres o mujeres y los temas de lo más variados. De ella no podría decirse que es una escritora feminista. Su horizonte narrativo es más amplio.

A la vista de este nuevo libro, podemos distinguir en los cuentos de Pilar Dughi tres líneas narrativas básicas: a) una de estilo realista y social que versa sobre la miseria, el desamparo y el infortunio de las familias; b) una narrativa de tipo clínico que aborda la locura, la obsesión, el suicidio y otros casos psicopatológicos; y c) una narrativa de carácter más intelectual, erudito, libresco y lúdico. El primer grupo lo conforman: "Familia", "El desayuno", "Travesía naif", "Los días y las horas", "El siguiente acto", "Conciliación", "Futuro prometido" y "Dime sí". En "Futuro prometido" describe, al estilo de Julio Ramón Ribeyro, la vida precaria y patética de una profesora abandonada por el marido que está a punto de ser desalojada de la casa donde vive. El bodeguero vecino le ofrece ayuda, pero con la oscura y malvada intención de hacer suya a la hija, en quien la profesora ha puesto todas sus esperanzas. El cuento tiene una historia lineal y redonda que impresiona por el áspero realismo y el hondo contenido social que encierra y que sitúa a su autora entre las mejores cuentistas contemporáneas del Perú.

En "Dime sí" una joven empleada sin porvenir decide probar suerte en el Correo del Corazón, entabla correspondencia con un extranjero y luego de ponerse de acuerdo con él se embarca para ir en su busca, pero no lo encuentra en el lugar de la cita. Los dos relatos sorprenden por su inusitado tono fatalista. En el mismo grupo también podría situarse "Las chicas de la yogurtería", una especie de crónica sobre los estragos (relajación de costumbres, sida y desconfianza) que produce la presencia de las fuerzas contrasubversivas en una comunidad tradicional, en este caso, la ciudad de Huamanga. Tiene cierta afinidad con los relatos que Luis Nieto Degregori dedicó a la misma ciudad.

Los dos únicos cuentos que versan sobre problemas conyugales son: "El siguiente acto", ya mencionado, y "Conciliación", donde una jueza de cincuenta años de edad, con treinta años de matrimonio y cuatro hijos, afronta la infidelidad del marido, al mismo tiempo que debe resolver el caso judicial de unos conyuges en parecidas dificultades (ella "se pregunta cómo podrá arreglar la vida de otras personas si no podía hacerlo con la suya", 39). El cuento está escrito en términos muy vívidos y realistas y con la misma técnica paralelística del anterior.

b) Los relatos sobre casos clínicos, obviamente, tienen que ver con la experiencia profesional de la narradora. En estos cuentos los personajes son artistas, sacerdotes y militares. Pertenecen a este rubro: "El mensaje", "Naranjos y limoneros", "Apúrense, por favor", "Ave de la noche" y "Tomando sol en el club". En el primero, no sabemos realmente quién es el que está trastornado: si el periodista o Teresa, la persona a quien va a visitar después de muchos años. El final es ambiguo y desconcertante. "Naranjos

y limoneros" pinta con mucha intensidad la crisis de conciencia que aqueja a un sacerdote, a quien le llegan misivas anónimas que le recuerdan la acción deshonesta que cometió en su juventud. "Apúrense, por favor" refiere un caso de locura y suicidio. Toda la acción se concentra en los esfuerzos que la madre del pintor hace para impedir la desgracia. La narradora no da mayores referencias sobre el origen de la tragedia, se limita a presentar el momento culminante del suceso. Hay un gran manejo de la intriga y el suspenso. "Ave de la noche", más que un cuento, es una discusión sobre los asesinatos en serie y la conducta de los psicópatas. El protagonista-narrador hace digresiones, como éstas: "Se trata -dice de una adicción. No a una sustancia, sino a una vivencia singular... una experiencia del mal" (112). Lo extraño es que él mismo parece ser también un asesino.

c) En este rubro entran los relatos que se inspiran en lecturas, personajes y hechos históricos y que analizan cuestiones éticas y teorías literarias. Son ficciones que se alejan de los cánones realistas, revelan cierta influencia de Borges, Cortázar y Navokov. A la autora le gusta discurrir intelectualmente y hacer pensar. Forman parte de este rubro: "Uno de los trece", "Londres, setiembre de 1939", "Parábola de Cervantes y Lope" y "Lector in fabula".

El más representativo de todos es el último. Aquí un hombre asiste a una conferencia que dicta el crítico Hans Robert Jauss en torno a la "teoría de la recepción". Antes de que termine la conferencia, el hombre se retira de la sala. Al día siguiente aparece muerto en un parque cercano. El empleado de la morgue encuentra en uno de sus bolsillos un manuscrito que pasará por las manos de muchas personas sin que ninguna se anime a leerlo.

Para captar el sentido último del cuento, el lector común tendría que saber quién es Hans Robert Jauss y qué tiene que ver su conferencia con la historia del cuento. Lady Rojas Tjemppe ha hecho un buen análisis del texto. Ella dice que es un cuento reflexivo, polémico y abierto, que busca "un lector que lo lea, le encuentre sentido y le dé vida" (45). Para esto, es necesario conocer la "teoría de la recepción", o sea, una teoría que plantea la participación del lector como factor importante para la realización de la obra literaria. "El estilo indirecto libre -dice Rojas Tjemppe- facilita penetrar en la conciencia de los personajes y examinar la actitud que tienen frente al cuaderno. Sin embargo, el narrador desliza y traza ciertos detalles de cómo se aborda la lectura, qué actitud tienen ante la literatura y los escritores y cómo es el cuaderno. En este sentido, el narrador se centra en la experiencia fenomenológica de los lectores" (43).

También hay dos relatos que tienen que ver con la violencia y la subversión, como "Tomando sol en el Club" y "El cazador", pero sin mayor relevancia.

2. Rocío Silva-Santisteban

Con Rocío Silva-Santisteban (Lima, 1963) la narrativa escrita por mujeres se traslada a otro campo diferente. Con

ella ingresa al relato lo perverso, lo macabro, el mal y el humor negro. Ya no encontramos en sus cuentos los temas que más apasionan a las escritoras de su generación. Son historias que se alejan totalmente del feminismo. Si bien los personajes son en su gran mayoría mujeres, las dificultades que encaran nada tienen que ver con los asuntos de pareja, de sujeción o de abandono. Les aquejan males de carácter psíquico y existencial que se traducen en situaciones de locura, violencia y horror. No son cuestiones sociales sino individuales. Por lo general, los personajes carecen de identidad. No sabemos a qué clase social pertenecen, podrían ser simples desclasados. Solamente el protagonista de "Aragato Bar" es un poeta y el de "Dulce amor mío" parece ser una intelectual. Tampoco tienen nombres propios, casi siempre se les designa con un pronombre: "él" o "ella". Los mismos contextos en que actúan resultan irreconocibles. Se trata pues de un mundo abstracto e irreal que, a veces, suele deslizarse, paradójicamente, hacia el más desasosado naturalismo.

Los temas que Rocío Silva desarrolla se relacionan con el odio, la violencia y la crueldad. La narradora penetra en los pliegues más ocultos de sus personajes, hurga en los intersticios de sus bajas pasiones y en el tenebroso mundo del mal. No tiene pudor ni turbación en exhibir situaciones escabrosas ni en desentrañar acciones secretas, para mostrarlas públicamente. En general, son historias negras que suscitan sensaciones de asombro e intriga.

Rocío Silva-Santisteban estudió literatura y derecho. Ejerce la docencia en la Universidad de Lima y la crítica literaria en *El Comercio* y diversas revistas. Ha publicado tres libros de poesía: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987) y *Mariposa negra* (1993). *Me perturba* (1994) es su único libro en prosa de ficción: contiene once cuentos que parecen salir de los abismos de la locura y la pesadilla. En "Aura"

una mujer anciana instruye a una joven sobre la forma de matar a un ser desconocido. Empieza así: "Para matarlo tienes que emborracharlo primero" (11). Lo intrigante es que no sabemos a quién debe asesinar ni por qué motivo. El narrador no explica ni interviene para nada en lo que narra. A pesar de todo, logra crear un clima de horror, fríamente siniestro y macabro. En el relato que da nombre al libro, una mujer madura cuenta, en primera persona gramatical, la forma en que atrapó a un joven hasta tenerlo en sus manos. Primero, lo lesionará con un dardo, luego con la misma arma se inferirá una herida en el brazo, para juntar después ambos su sangre. De hecho, es una relación de amor sado-masoquista. La protagonista dice: "A todo lo que siento no sé si llamarlo dolor o sosiego o deseo. Aunque no es nada de esto... Es sólo algo que me perturba" (17).

En "Dulce amor mío" describe el juego erótico, sórdido y perverso, de dos amantes que parecen buscar algo imposible, tal vez, el amor absoluto, y terminan irremisiblemente en el suicidio y la muerte. El cuento es una suma escalofriante de desenfreno, abyección y sadomasoquismo. Aquí cabría citar una reflexión de René Girard en torno al tema: "El masoquismo -escribe- revela plenamente la contradicción que sustenta el deseo metafísico. El apasionado busca lo divino a través del obstáculo infranqueable; a través de lo que, por definición, no se deja atravesar".¹⁰ El tema es recurrente. Lo hallamos también en "Del mismo lado", donde se narra el fugaz encuentro amoroso de dos jóvenes que de manera repentina se transforma en odio y aversión; y en "Vete de mí", otro extraño relato, que tiene como único escenario un camastro, donde los amantes se insultan y se pelean, antes y después de hacer el amor. Todo ello, contado sin el menor asombro y con una pertinaz objetividad. Pareciera que la patología de estos personajes constituyese no sólo una preferencia casual de la narradora sino una situación impuesta por la misma realidad.¹¹

Desde el punto de vista social, estos cuentos podrían ser tomados como el reflejo de la situación del país. Edmund Wilson dice que la vuelta y la añoranza por los cuentos de horror tienen que ver con la añoranza de místicas experiencias que siempre parecen manifestarse durante períodos de confusión social y cuando el progreso político está bloqueado. "Tan pronto como sentimos que nuestro mundo propio nos ha fallado -escribe- tratamos de encontrar evidencias por otros mundos" (148). Y también tendría que ver, según el mismo autor, con el "instinto de inocularnos contra el pánico de los horrores reales desatados en la tierra (genocidio, asesinato de mujeres, desapariciones, etc.) por medio de inyecciones de horror imaginario" (148). Sin embargo, no puede descartarse también la influencia de Bukowski, Eston Ellis, Douglas Coplan y otros narradores de moda.

Los demás cuentos abundan en historias similares. En "Esas cosas que piensan las mujeres", una dama madura y soltera tiene un encuentro eventual con un hombre, quien le promete volverse a reunir con ella. Mientras tanto la protagonista vivirá en la más absoluta soledad y aburrimiento, apelando solamente a los recuerdos de su juventud. En "Déjame" una señora, estimulada por la memoria que le suscita una palta rellena durante el almuerzo y el perfume que su hija derrama en la sala, evoca su parto doloroso, formulándose preguntas delirantes sobre la presunta muerte de su hija: "Pasó como una ráfaga por mi mente una pregunta: ¿no era yo quizás una mala madre? ¿no era tal vez una persona que por mi omisión y por ignorancia presenciaba paralizada la crueldad de su propio acto?" (74).

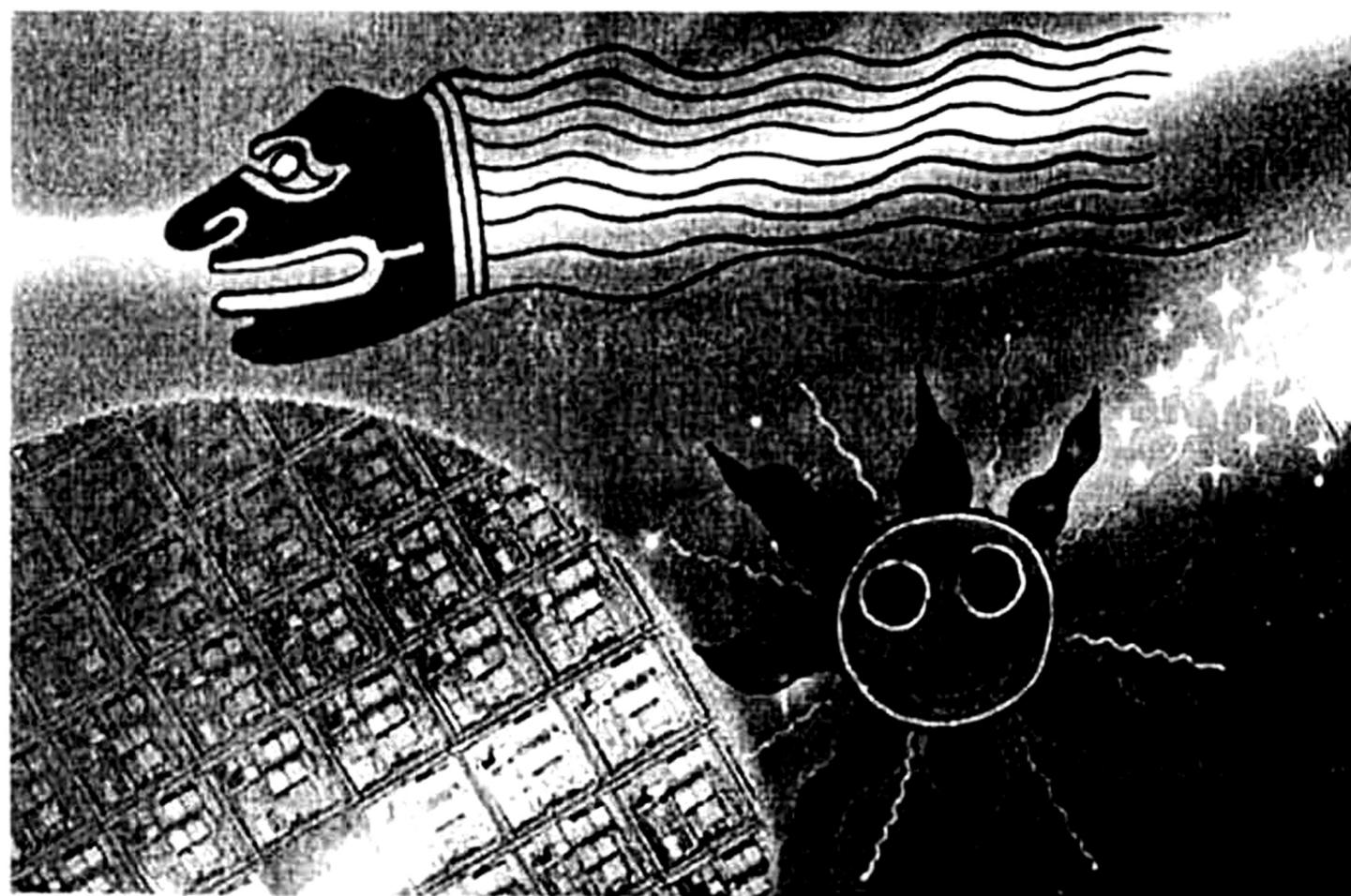
En otros textos se acentúan aún más los problemas de la locura, del suicidio y del crimen. En "La sustituta" una niña siente de pronto el temor de que puedan reemplazar a su madre, a quien espera que regrese del trabajo. Piensa que "ellos la van a cambiar" y no sabemos quienes

son ellos (¿tal vez, el padre? ¿tal vez, la abuela?). "Rara avis" se zambulle en lo fantástico y enigmático: un hombre de edad lee una novela insulsa, durante la noche, e inesperadamente ve aparecer un extraño ser con alas (que parece ser de sexo femenino), con el que se resignará a convivir.

El cuento más significativo, por la visión pesimista, podría ser "Aragato Bar", donde el personaje central es un poeta. La narradora describe, con sarcasmo y humor negro, el suicidio de éste, ante la mirada indiferente de los parroquianos del bar. Después que el poeta se dispara una bala, uno de los contertulios de mesa exclama: "Huevón, nos cagaste la noche" (49). Todo esto, contado en el tono más distante, frío e impasible, sin comentarios ni acotaciones. La autoeliminación del poeta podría significar la muerte sin pena ni gloria de un autor mediocre (que no tiene ni siquiera nombre propio), un incidente más de la vida cotidiana que a nadie interesa.

Finalmente, en "El limpiador" narra la historia sórdida de la contratación de un sicario para matar al hombre que violó y asesinó a la hija del fletador. Se inspira, según lo reconoce la propia autora, en "El campeón de la muerte", de Enrique López Albújar. Aquí también todos los pasos de la operación criminal están descritos con la misma implacable objetividad de los anteriores.

Los cuentos de Rocío Silva-Santisteban poseen una enorme densidad y una gran riqueza de connotaciones que es necesario desentrañar. Y, casi siempre, están cargados de una atmósfera turbia y de una extraña fascinación por la muerte. Y, como contraparte, exhiben una prosa fúlgida, elaborada con mucho arte, que oscila entre la alucinación y la racionalidad.



«Aliento del tiempo», collage en técnica mixta, 10 x 15 cts.

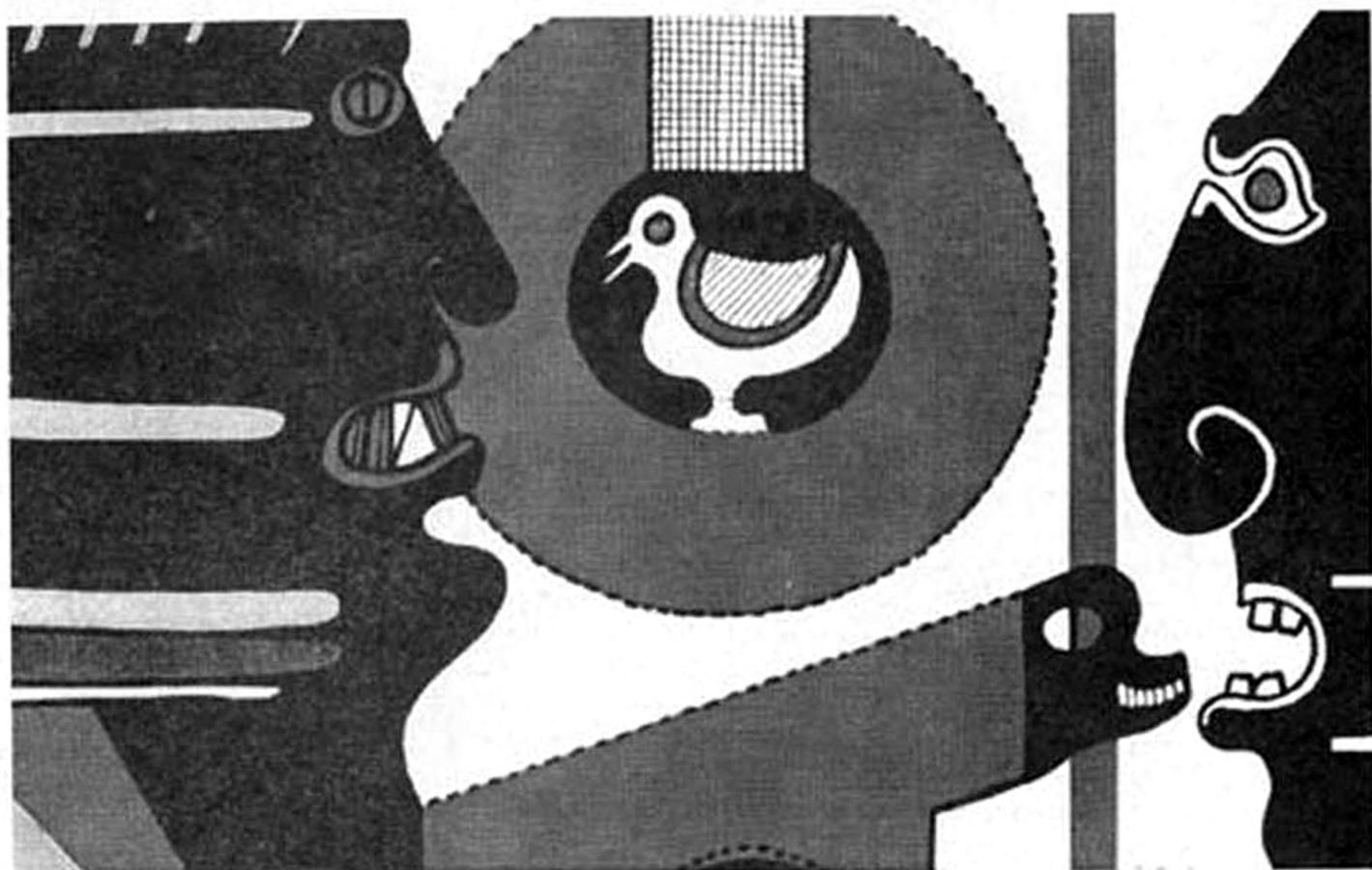
⁸ *Cambio*, 12 de diciembre de 1999.

⁹ Lady Rojas Trempe, *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*, arteidea editores, Lima, 1999, pp. 40-45.

¹⁰ René Girard, "Masoquismo y sadismo", en *Mentira romántica y verdad novelesca*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1985, pp. 160-174.

¹¹ Ver, al respecto, Leo Kofler, "El problema de lo normal en la literatura de la sociedad burguesa", en *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barral editores, Barcelona, 1972, pp. 59-79.

¹² Edmund Wilson, "Un tratado sobre cuentos de horror", en *Crónica literaria*, Barral editores, Barcelona, 1978, pp. 147-157.



«Aliento del Tiempo», collage en técnica mixta, 10 x 15 cts.

Poemas

Ana Bertha Vizcarra

TIEMPO CYAM

cabalgando el sol boca arriba
 un temblor dorado atravesó su espalda
 el pájaro copuló en magenta
 salvajes crines aprisionan violentos naranjas
 regresivo espacio de haces infrarrojos
 sus ojos espuman estrellas azules
 línea vertical gris plata trepa el río
 fractálicas neoformaciones musicales
 esponjan el paisaje verde infinito
 mágicos redobles de negruras azabache
 conquistan el mar de luna flotando en silencio
 criogenia atisbando acantilados
 convergen en preludios violeta
 sentir clónico cae
 corola esquemática: sueño escarlata
 tormentas siena llovidas en amor
 libélula fosforescente desdibujada de niebla
 goteando carmín en convulsiones sociosídicas
 sus manos quebraron los vientos del índigo al fuesia
 en huracanadas furias de celestes remolinos
 vaho amarillo contamina
 el rayo herido con las fauces entreabiertas
 desgarrar el ámbar café del otorongo
 ecogalácticos granates rosas lilas respiran
 sus pies construyendo caminos ígneos de blanco dolor
 luz creciendo al resplandor de azucenas en flor
 eclosiona en canto la vida

BRICHERO

Me enamoraste
 con ese aire a putas
 que llamea tu mirar brichero

Febriil vibrando
 tu cuerpo entero
 desgajando eróticos ecos
 e inundando mis playas

Centellean los cielos
 al filo del silencio
 bordean las sombras
 obsesivas diosas gozan
 sed + uva + flor + deseo

Lluvia
 y
 fuego quemando el alma
 fractálica pasión

Me enamoraste
 con ese aire a putas
 que llamea tu mirar brichero

UN PAR DE HORAS

Realizando tu cuerpo
 rozando tu imagen con los ojos
 latiendo mi voz en ti
 salvaje crepitante
 descubriendo el fuego
 más abajo
 devorando la sed
 más arriba
 te hice mío y fui tuya
 en celestes orgasmos
 amando lo imposible
 te quise
 un par de horas

2.2

seduciendo tu vientre
 palpito en tus carnes
 te hice hombre
 coitando con los celos
 gozando por los dos
 te hice hombre
 blancas azucenas
 gladiolos rojos
 te hice hombre

3.1

Masticada de sarcasmos
errumbando tumbos
plena de frenéticas tardes
en solitarios silencios
soy mujer
idea deseo acción
vagina ardiente soy
trasnochando penumbras
amanecen las horas
tú hombre yo mujer
empezamos a caminar

MACHUPICCHU

I

Ciudad cóndor devorando infinito
granítica plata en palpitantes metafí-
[sicas
alucinar de feláticas orquídeas
convergen espacios hanan – urin

II

Orgasmo de piedra estremeciendo al
[viento
lomos violadores de cumbres
constelaron wancas de orfebrería
jadeando lítico arco iris

III

Techumbre de sueños
preñaron la garganta de Wilcamayo
paucar waman quispe copuladores
siderales
aprisionaron lumbr solar
ardiente fuego sangriento
tajamar de luna cósmico diseño

IV

Horizonte de atalayas
ángulos pétreos del amanecer
coítica ternura – vibrante ma-
[nancial
palabras en piedra
Machupicchu
constructor milenario

BATALLAS ANDINAS

Granos escarlata incendian el tiempo
quintu de coca – chicha dorada
cubren líticos senos
andenes en pétalos frutecen
agua en acústicas cristalinas
granítico escalar
libraron en milenarias batallas andinas
guerreros del maíz papa quiwicha
aguadores del espacio
caminaron caminan caminarán
guerreando los confines del hambre
sinfonías cautivas en la mirada
recordando manos domesticadoras
de ojos de llama
genitales alpaca
latidos vicuña ternura illa

TAMBO

Crespuras lujuriantes emergen
puertas calcinando sombras
sol goteando fálicos planos
semidesnudos constructores
tensan músculos antropométricos
rostros que vuelven
fuerza talando aire azul
fornican reflejos afrodisiacos
pumas dantescos pulsan la noche
abismando distancias de miedo
ecos en vigilancia acechan
guardián de cinco ojos
fosforeces sobre hierba
quemando deseo

FRUTA PERMITIDA

Me gustan los duraznos
como los hombres
a veces
tiernos maduros
los tomo a placer
dorados rojizos pardos

Me gustan los hombres
como los duraznos
que destilan delicioso almibar
en fuego de entrega

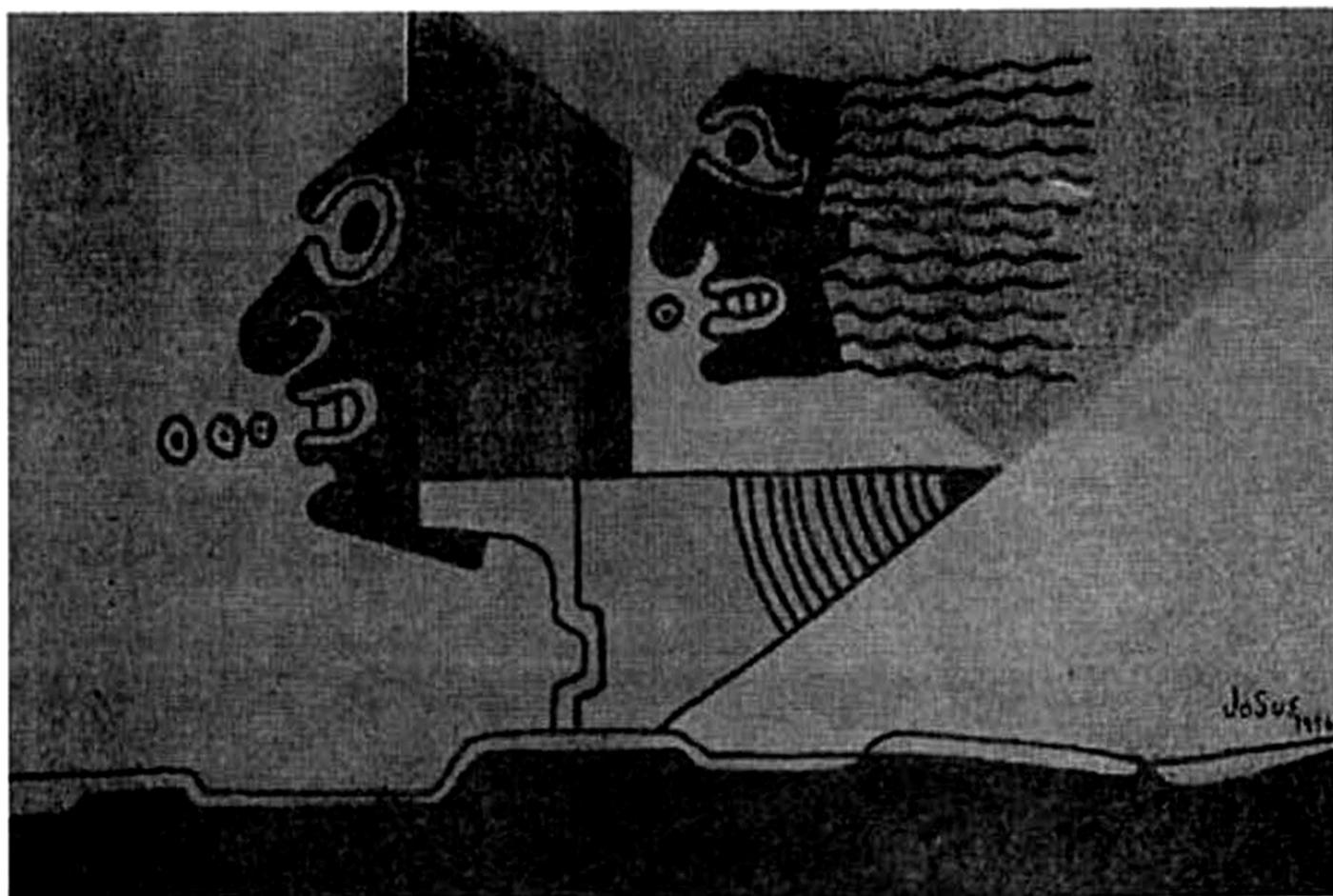
Me gustan los duraznos
como los hombres
en jugosos mordiscos
de aterciopeladas formas
devoro
excitantes sensaciones frutales

SUICIDA

Loco de amor suicidó su sombra
y anduvo largos días
comiendo buches de palomas
hasta encontrar
el dulce corazón de la amada
y engullirlo con fruición

A veces en ternuras miel
se introducía en el corazón de la tarde
y era pájaro de fuego
pez ígneo

En las noches
su corazón trotaba la
piel tatuada en sueños
y en modorra fermentada
temblaba su imagen
el cálido vino
en exilio de amor



«Aliento del Tiempo», collage en técnica mixta, 10 x 15 cts.

El mundo es ancho y ajeno: una novela universal

Carlos Villanes Cairo

A casi sesenta años de su primera salida, y a treinta de la muerte de su autor, *El mundo es ancho y ajeno*, ha superado los límites del indigenismo y es, sin duda, la mayor novela peruana de todos los tiempos. En un país fabuloso, pero desgarrado por la miseria, el abuso y la corrupción, los motivos esenciales que inspiraron esta obra a Ciro Alegría no han desaparecido y confirman que su calidad literaria mantiene fresca y vigencia, aun en contra de quienes auguraban que la pretendida orientación regional, pasatista y reivindicativa, la convertiría en una reliquia.

El terco apasionamiento de los críticos decimonónicos o de los deslumbrados por la modernidad, algunas veces cegados por razones de bastardo orden personal y politiquero, no permitieron, en su momento, ver con claridad los valores de *El mundo es ancho y ajeno*. Ahora, la criba de los años ha orientado mejor la pasión de los primeros momentos y se presentan nuevas luces para considerarla como la fundadora de la realidad peruana (Losada), escrita con técnicas modernas (González Vigil y Escajadillo), apegada a los moldes socialistas (Urdanivia), renovadora y totalizante de la realidad peruana (Del Hoyo), histórica, de evolución de conciencia, sin descuidar el arte (Comejo Polar), primera novela clásica del Perú (Vargas Llosa), pero también como una obra de arte que crece con los años y que se ha convertido en el paradigma de una realidad peruana latente y sufrida, que permanece allí como una herida abierta.

La gran novela de Alegría, premiada en el concurso internacional de la Farrar & Rinehart, de Nueva York en 1941, que seleccionó en riguroso concurso a un representante de cada país hispanoamericano, para luego, entre las ganadoras, dirimir el veredicto final en Estados Unidos, escrita en el exilio, en momentos de gran penuria económica y la salud seriamente deteriorada de su autor, se ha convertido en un símbolo de la lucha del hombre americano por la tierra, su reivindicación como persona y reclamo de respeto a su cultura. Es una epopeya que pese a su gran contenido social, se desarrolla dentro de una admirable poética que convierte al indio en sustancia literaria, se universaliza y crea personajes arquetípicos válidos para cualquier parte. *El mundo es ancho y ajeno* continúa siendo hasta hoy día uno de los libros más traducidos de un narrador peruano, y es, sin duda, una de las obras clásicas de las letras hispanoamericanas.

Además, estamos frente a la novela más importante de las letras peruanas de todos los tiempos, cuya alta calidad literaria constituye, de por sí, el reconocimiento internacional a la gran narrativa que vendría después en la patria desconcertante, siempre amada y entrañable de César Vallejo.

1. LA ÉPOCA

Pocas novelas se han identificado tanto con el drama de un país como *El mundo es ancho y ajeno*. Su consolidación en el marco de una comunidad

Alegría centra la acción de su novela en una comunidad arquetípica: Rumi. A partir de ella y gracias a la emigración de sus miembros, ante el abusivo despojo de sus tierras por los gamonales, es posible auscultar las diferentes realidades del Perú, país multirracial, multiétnico, multilingüe, con una impresionante geografía dispar que tiene ocho regiones naturales perfectamente delimitadas. Steve Stern en *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*, (Madrid, Alianza Editorial, 1986) utiliza como

güistas, antropólogos, sociólogos, historiadores, etnólogos, legisladores y políticos, se acercan a ella como a una fuente acreditada para el conocimiento del Perú) y por esta razón importa un rápido repaso de la realidad social, política y económica que ha creado una sociedad tan peculiar como la peruana y tan *sui generis*, por lo original y milenaria, como la andina.

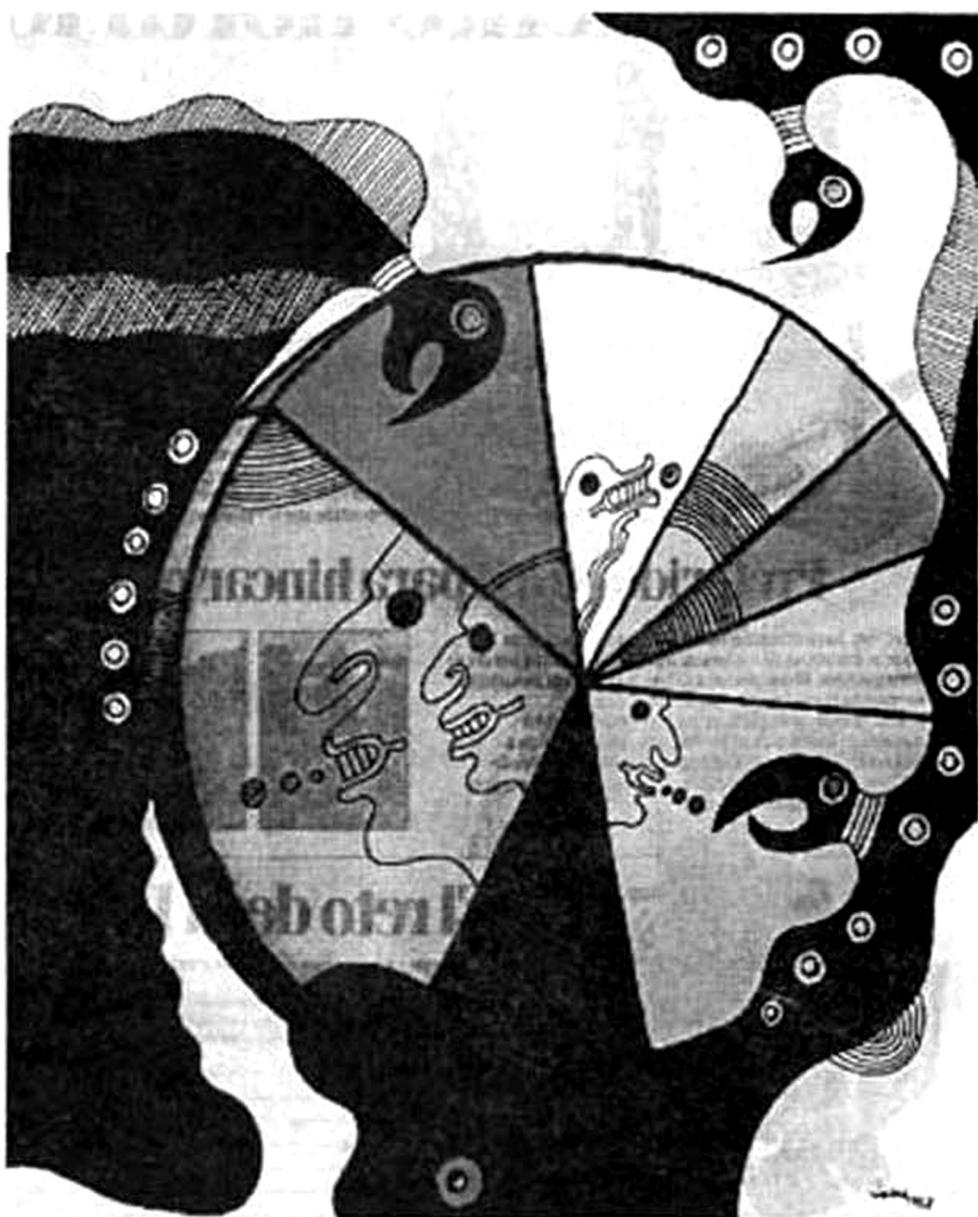
2. ESTRUCTURA Y RECURSOS

Una relectura de Alegría en las puertas del siglo XXI, cuando los achaques de la novela del boom de fines de la década de los 60, tan llena de búsquedas y experimentalismos, ya ha pasado y se vuelve al camino llano, resulta una interesante aventura para medir hasta qué punto los jóvenes iconoclastas de aquellos momentos, y hoy ya sesentones, dispararon tratando de matar a los mayores. Sin quitar los méritos de éstos, que también tienen lo suyo, es justo reconocer el trabajo de novelistas como Alegría, entonces fundadores y ahora clásicos.

Parricida, como todo novelista famoso antes de los 30 años, Mario Vargas Llosa, escribió, *in illo tempore*, un artículo muy comentado sobre el lenguaje de Ciro Alegría, donde denostaba la manera peculiar de los recursos expresivos de los personajes del novelista. Ciro estaba en la madurez de su vida y le contestó sin aspereza pero con rotundidad: sus indios no hablaban quechua. En los escenarios de su novela, en el norte del Perú, este maravilloso lenguaje de los incas casi había desaparecido mientras que permanecía vigoroso en el sur, de donde provenían los indios de Arguedas, el otro gran maestro peruano, que consiguió con su acercamiento al mundo aborigen, su pasaporte para la eternidad.

Multiétnico, plurilingüe y, por lo mismo escenario y asentamiento de diversas culturas, el Perú es un país en el que coexisten al menos unas 59 lenguas, tres de gran arraigo en su territorio, el quechua y el aymara de origen vernáculo y el español que vino allende los mares. Existen al menos 56 variedades lingüísticas en la Amazonía. Entre esta variedad, el quechua, *runa simi*, lengua imperial de los incas, tiene al menos ocho variantes dialectales, pero tampoco el español es homogéneo y presenta diversos registros según la región, la cultura y la intención de sus hablantes. Algo menos de un tercio de peruanos habla las lenguas aborígenes, pero más de un 95 por ciento habla el español, lo que supone un notable porcentaje de bilingües.

A propósito del entredicho con Vargas Llosa escribió Ciro Alegría: «Los indios y cholos que aparecen en *El mun-*



«Aliento del Tiempo», collage en técnica mixta, 18 x 21 cts.

indígena expoliada y la movilidad de sus habitantes en la diáspora, que permite auscultar otras realidades nacionales, la convierte en un gran mural, con personajes arquetípicos, entre los que se puede palpar la tragedia cotidiana de una nación que desde principios del siglo XVI no ha conseguido integrarse de nuevo y que soporta, además de los grandes problemas económicos y sociales internos, un elevado índice de racismo, que margina a los hombres por las diferencias de la piel de la cultura, y hasta por el lugar de residencia dentro de una misma población.

espacio de análisis a las comunidades tradicionales del sur peruano para señalar cómo en el siglo siguiente de la llegada de los españoles al Perú se creó una nueva sociedad colonial en los Andes sobre la base de los viejos ayllus, que, sin perder sus raíces, asimilaron algunos elementos de la nueva cultura.

El mundo es ancho y ajeno, nos acerca a la entraña del gran infortunio de la patria de Ciro Alegría (cuya obra capital es, ante todo, una novela realista y ha merecido la atención literaria de especialistas en casi una treintena de lenguas a las que está traducida, pero también lin-

do es ancho y ajeno y en todas mis novelas, hablan en la vida real en español. Son norteños y de una extensa región, excepción hecha del callejón de Huaylas y la pampa de Cajamarca, no se habla quechua más. Sólo uno de mis personajes, Benito Castro, cruza andariegammente el callejón y oye el viejo idioma. En general, todo el pueblo que pulula en mis libros, sólo mecha con cierto número de sobrevivientes palabras quechuas su habitual español tartajoso, y frecuentemente, arcaico. Cerros adentro, en tierras norteñas, podemos escuchar palabras como velay, maguer, ansina, y giros de prosapia clásica, entre un torrente de neologismos y barbarismos, sin que las contadas voces quechuas dejen de sufrir cambios. Por ejemplo: en el lugar de minka se dice minga, castellanización del tipo de inga, que se usa allá tanto para designar a los incas como a cierto tipo de carneros.»

Muchas veces, Henry Bonneville, por escrito y oralmente, ha dicho que una de las cosas deslumbrantes de la narrativa de Ciro Alegría era su «lenguaje hechicero». Es que, efectivamente, el universo lingüístico del narrador deslumbra por la gran belleza y cromatismo que otorga a sus páginas. Sin llegar al barroquismo finisecular, ni a la prosa demasiado acicalada, «literaria», cosa que también lo separa de quienes le han pretendido dieciochesco, articulando con casi deslumbrante sencillez el lenguaje, construye su edificio narrativo apelando a diferentes niveles y registros del habla, a un ingente caudal léxico, llegando en algunos casos a crear palabras o inventarse otras, porque al parecer latían entre los recuerdos de su subconsciente lexicológico. Términos oídos alguna vez y puestos en letra de imprenta porque eso o aquello, dicho así, precisamente, le sonaba bien.

Alegría no tiene una estructura quechua en su lenguaje vaciada del español como Arguedas, pero, como éste, no se detiene ante las particularidades que tiene el español en el Perú. Un país, como ya hemos señalado, multilingüe, multiétnico y con muchos matices y particularidades culturales: algunos nativos, como cuanto dejó el quechua, el aymara y las lenguas de la amazonía, y otros venidos del otro lado del mar, de Europa, de África y de Asia.

Existen, al menos, siete planos lingüísticos en la novela:

1. El discurso literario narrativo, como universo lingüístico que utiliza Alegría a lo largo de toda la obra, algo cargadas las tintas hacia el mundo campesino, comunero, casi bucólico en los primeros capítulos, pero inmediatamente más socializado y vindicativo.

2. El relato interpolado del narrador. Ya hemos hablado del gran acopio de relatos que Alegría intercala en su novela; sin embargo, el lenguaje de Alegría-narrador es diferente al del personaje-narrador. Cuando «cuenta» un relato dentro de su libro, lo hace generalmente en cabeza de un personaje, pero no es el personaje el que habla. Tanto su sintaxis como la presentación de los hechos mantienen un nivel más acorde del que utiliza como autor. La diferencia es clara y se detecta de inmediato.

3. Relato oral de un personaje,

que en algunos textos aparece con gran soltura y belleza como en el caso *ayaymama*, en el que sin duda el novelista «pega más el oído a la tierra».

4. Particularidades idiolectales de los personajes, expuestas para mostrar la manera peculiar del hablante comunero, del campesino de la costa, del de la sierra o del de la selva, la forma expresiva del ciudadano limeño o, simplemente, para mostrar la evolución del lenguaje que tenía Benito Castro antes de salir de Rumi hasta el que utiliza cuando retorna a la comunidad nativa, después de un largo peregrinaje por el Perú.

5. Textos de corriente de conciencia, perfectamente delimitados por el personaje cuyo libre fluir expresivo es mucho más natural y espontáneo, lindante con la introspección y el sentimiento, aun cuando, como en el caso de Valencio, se trata de un hombre hermético frente a la palabra pero no frente al discurrir de su mundo interno.

6. Intromisiones y planos ideológicos-discursivos. Calificamos de *intromisiones* a los textos en que Alegría se mete como una persona ajena al relator y, en tono confidencial con el lector, le comenta o anticipa hechos y que, al parecer, se convierte en una suerte de lastre para su prosa; y el discurso ideológico partidario planteado por personajes como Pajuelo, Alemparte, Lorenzo Medina y un poco Benito Castro del final de la epopeya, y finalmente:

7. La inclusión de textos periodísticos, técnica que, como señala González Vigil, ya era utilizada por Doss Passos y que, coincidentemente, resultó ser uno de los tres miembros del jurado que falló a favor de Alegría en el célebre Premio Internacional de Novela Hispanoamericana, en Nueva York.

Al autor no le interesa reconstruir lenguajes regionales en *El mundo es ancho y ajeno*, como sí trató de hacerlo en *La serpiente de oro* y *Los perros hambrientos*, estableciendo, como lo ha detectado Alberto Escobar, toda la plasmación de un «dialecto calemarino», de Calemar, escenario de los cholos balseros del Marañón de su primera novela. Aquí no hay un dialecto de Rumi, tampoco deja en sus páginas la marca indeleble de la inflexión de los lenguajes de la selva, la puna, el valle interandino o la costa. A lo más, apela a ciertos giros y topónimos, algún hipocorístico y la descripción de los ambientes que por fuerza se mueven dentro de una terminología lugareña.

En cuanto al lenguaje de los personajes hay propiedad y mesura. No se acude al desborde, ni al ensayo lingüístico exagerado que pierde a muchas novelas de la tierra; se prefiere una especie de lenguaje estándar. Sin embargo, el trabajo lexicográfico del novelista es impresionante.

La diversidad de planos lingüísticos, más tarde utilizados hasta casi el abuso, es otra cualidad de la modernidad de la novela de Alegría, en contra de cuanto puedan decir detractores a ultranza como Rodríguez Monegal o Donoso.

Al parecer, la división de la novela en tres grandes bloques temáticos, pero con el problema de la tierra como columna vertebral, fue el resultado de un plan pre-

concebido por el novelista, como alguna vez nos lo dijo. Salta a la vista el arquetipo clásico, pero también deja al descubierto algunos desajustes. Más que desestructura, hay prisa por levantar el edificio novelístico. Alegría era muy consciente del tono épico, de gran epopeya, que constituía su novela. Y en este sentido hay que remarcar que no se trata de una obra romántico-naturalista, como ha escrito algún crítico de gran audiencia pero algo apresurado. Difícilmente podría una novela tan abarcadora como ésta, orientarse hacia el tono lírico, como todo lo que en América signifique epopeya y gesta del pueblo («Ciro Alegría construyó una novela que tiene un alcance épico y un tamaño humano no igualados hasta ahora en las letras hispánicas, de aquí y allá», ha escrito Arturo del Hoyo, en el prólogo de las *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1968, p. 32). Era un político perseguido, un revolucionario en fuga, consciente de que el hombre andino tenía delante un cúmulo de reivindicaciones, y por lo mismo quiso otorgar a su libro no sólo el contenido relevante sino hasta la división clásica de los 24 capítulos, parodiando el mismo número de cantos de los poemas épicos de la antigüedad clásica.

Todo el corpus novelístico fue agrupado en tres partes de ocho capítulos cada una, y de acuerdo al correlato interno abarcan bloques narrativos diferenciados por el tema que desarrollan, de la siguiente manera: 1. del primero al octavo, relata la vida de la comunidad desde su sentido arcádico y de memoria colectiva hasta el momento en que el veredicto judicial, contrario a los intereses de Rumi, por las artimañas y leguleyadas que permitía la judicatura peruana, arroja a los comuneros de su lar nativo; 2. del noveno al decimosexto, se da cuenta de la diáspora, las historias particulares de los emigrados, la creciente, la creciente desesperanza y saudade de quienes fuera de la comunidad eran simplemente unos parias o morían en el intento por cambiar de vida hasta que, finalmente, Rosendo Maquí es encarcelado y prácticamente inmolado en la cárcel y, por último, 3. entre el decimoséptimo y el vigesimocuarto, se narra la residencia, la lucha y el aniquilamiento de la comunidad, en capítulos de gran fuerza pero contruidos con prisa y el afán apenas disimulado de querer alargar la historia.

Cuando muchos años después Alegría se planteó hacer otra novela de gran envergadura que se llamaría *Lázaro*, igualmente planificó, meticulosamente, la gran historia en tres partes, tal vez un poco recordando esta fórmula que le había dado un buen resultado en *El mundo es ancho y ajeno*, pero, como se sabe, la obra quedó inconclusa.

3. PROBLEMAS DE LA NOVELA

El problema de *El mundo es ancho y ajeno* radicó, principalmente, en la gran rapidez con que el novelista quiso escribirla, de mediados de agosto a primeros de noviembre, en una desesperada lucha contra el tiempo. «En cuatro meses terminé la novela y no lo digo con el tono de quien cuenta una hazaña. Escribí con tal prisa obligado por las circunstancias. Bien hubiera querido tener años para componer un libro que es parte fun-

damental de mi vida misma». Contó con la generosidad de los amigos y especialmente con el apoyo de Enrique Espinoza, Alone, que hasta cosió de su propia mano los originales de la novela el mismo día que se había vencido la convocatoria, entregándola unas horas después de finalizado el plazo. La primera parte es densa, ocupa un 50 por ciento de la novela, se desenvuelve como una gran sinfonía andina; la segunda parte, más bien sirve para explorar espacios ajenos, consume un 35 por ciento de la novela; y la parte final, también de ocho capítulos, se siente como si de pronto el carácter reivindicativo del libro librara la batalla final, con el adoctrinamiento de Benito Castro un poco en manos de Lorenzo Medina (cap. XVII). La muerte velada por el misterio del Fiero Vásquez, en un capítulo 18 que apenas alcanza las cuatro páginas, en comparación con el capítulo XIX, «El nuevo encuentro», tal vez demasiado largo y tremendamente descriptivo del ecosistema de una hacienda, como si se quisiera demostrar que «La nueva tierra» es la tierra prometida bíblica, para concluir de una manera agónica y conformista. De narrador a personaje, al parecer Ciro se adentra en el capítulo XX para realizar abiertamente un planteamiento doctrinal y social. Los últimos capítulos, también breves, resultan vigorosos porque además del planteamiento definitivo, la novela termina conmovedora y estimulante por el trágico desenlace de la misma. Tantas cosas se han querido decir en este último bloque de capítulos que la racha mala de la prisa ha puesto su cuota de nubarrones. Sin duda, desde el mismo escritor hasta cualquier lector lamentaremos siempre esta prisa, que actuaba en dos direcciones: por un lado, un notable esfuerzo por «hacer crecer» la novela, y por el otro, terminarla cuanto antes porque el plazo del concurso finalizaba. Sin embargo, nadie sabe si de no mediar estas prisas, y de no meterse dentro del arrollador turbión de los recuerdos del escritor en momentos de penurias económicas, exilio y ganas de dejar su palabra empeñada en favor del indio, la novela podría haberse quedado inconclusa, como todos los grandes proyectos novelísticos que emprendió Alegría a partir de 1941 y que nunca pudo terminar.



Carmen Ollé (Lima, 1947) es una de las más notables representantes de la literatura peruana contemporánea. Autora de libros como *Noches de adrenalina*, *Todo orgullo humea la noche*, *¿Por qué hacen tanto ruido?* y *Las dos caras del deseo*, Ollé brilló con luz propia en el Coloquio sobre poesía realizado en días pasados en Huancayo y se dio tiempo para conversar con nuestra revista.

- Carmen, empecemos con el tema de la literatura femenina, tan de moda en nuestros tiempos. Alberto Fuguet, el novelista chileno ha dicho que las mujeres «han caído en el vicio retórico de mirarse al espejo». ¿Qué piensas?

- Que hay una suerte de jerarquización que no le hace bien a la poesía, ni de hombres ni de mujeres. Todo esto desemboca en teorías y tesis como las del «cánon occidental» que defiende el crítico más tradicionalista, Harold Bloom, para quien el punto eje que generalmente determina qué vale y qué no vale en literatura occidental es Shakespeare y no tiene para nada en cuenta la literatura oriental, tampoco considera a García Márquez porque le parece un autor repetitivo. El mismo llama a las escritoras de los últimos tiempos «escuela de resentidas».

- Ante esta disyuntiva, hablar de la poesía escrita por mujeres como algo aislado, ¿es positivo como ideal feminista?

- Pues puede que sea así, pero creo que esto debe tener un plazo, no puede ser permanentemente separada de su tradición universal. Creo que, en el fondo, no existe una literatura propiamente femenina, sino una literatura universal con una variante: la femenina, que no es otra cosa que ver las cosas de diferente modo. Y en este campo, sostengo, existe una confrontación de dos poéticas muy claramente definidas: una de contexto confesional y vitalista, y la otra más bien abstracta, densa y de contención.

- ¿Quieres decir que la crítica es la responsable, por un lado, de separar la literatura femenina de la universal y, por otro, de categorizar los textos de las escritoras?

- La crítica ha creado peligrosas categorías, sí, como la literatura confesional, biográfica, erótica, *light*, programática, para darnos una visión generalmente sesgada sobre la producción literaria de las escritoras. En una mujer se ve siempre más lo privado, lo personal, lo subjetivo, y se confunde generalmente a la narradora con la autora, no se las emparenta con los escritores ni se las ubica en la tradición nacional, sino en un *ghetto* llamado feminismo. Cuando la crítica es paternalista, repara en lo anecdótico y no en la calidad literaria, y eso es peligroso.

- ¿A quién crees que se dirige la literatura escrita por mujeres?

- Ya lo dije, en realidad, a todos porque la literatura debe ser universal. Yo, personalmente, escribo para todos, desde una perspectiva femenina,

Diálogo con Carmen Ollé

«No existe literatura femenina, sino literatura universal»



«Aliento del Tiempo», collage en técnica mixta, 10 x 15 cms.

por supuesto, pero para hombres y mujeres.

- ¿Entonces consideras sexista, algo contra lo que luchan las propias mujeres, hacer literatura estrictamente para mujeres?

- Desde el punto de vista literario no es aceptable, claro, es exclusivo, porque priva a la propia mujer del placer de la lectura libre. Sin embargo, desde el punto de vista social probablemente es justo, por el espíritu de compensación, de revancha, de reivindicación, que tiene la mujer, cuyos textos han sido rechazados, desvalorados, apartados durante siglos. Eso, aunque no lo comparta, es entendible.

- Susana Reisz, estudiosa de este fenómeno, dice que la literatura femenina tiene como característica estar escrita sólo por mujeres, para mujeres, y que es defensora de la ideología feminista. ¿No crees posible la existencia de un «escritor» que puede escribir en estas mismas condiciones?

- Mira, tu pregunta es muy interesante y hay que responderla con cuidado. Yo soy una atenta lectora de novelas y poesía de todos los géneros, desde muy pequeña, y han habido momentos en mi vida que he leído a escritores hombres que han escrito sobre mujeres y me he dicho «ahí está, esa es una literatura que debe difundirse más entre las mujeres». Tenemos ejemplos clásicos que vienen desde Flaubert o Tolstói y alcanzan a Navokov y García Márquez. Pero hay algo saltante: un hombre no tiene la percepción, las emo-

ciones, las sensaciones hormonales que tenemos las mujeres para poder escribir sobre temas que o bien fueron segregados a través del tiempo o escritos con buena intención pero erradamente. Desde el principio, el cuerpo está muy ligado a la escritura de mujeres, un tema muchas veces satanizado por la crítica, y la literatura de hombres casi no tiene ese registro. Y eso es justamente por las emociones que nos diferencian a los hombres y las mujeres.

- ¿Traduzco esto como que los hombres carecemos de emociones?

- No, desde luego; he dicho que las emociones de los hombres y las mujeres son completamente distintas.

- ¿Y no es verdad que la literatura femenina apunta demasiado a lo autobiográfico, a lo anecdótico y hasta al melodrama?

- Otra vez la crítica, ella le ha restado valor, el poder de la palabra, a la literatura de mujeres. Dice que éstas no tienen trabajo fictivo; pero ignoran que muchas veces la autobiografía es una empresa testimonial, denunciadora de los abusos e injusticias, rescatando las experiencias más privadas del relato, convirtiéndolo en un género subversivo y cuestionador. Es el caso de *Mi vida de negro* del norteamericano Richard Wright o la resistencia mediante la palabra de los escritores árabes contemporáneos, que desafían el *statu quo* quebrando la reserva de los poetas clásicos.

- En tu caso, ¿por qué el erotismo y no la voz social?

- En primer lugar, debo decir que yo no escribo poesía erótica. Ese tipo

de lírica la encontramos quizás en San Juan de la Cruz, en Sor Juana Inés de la Cruz, en *El Cantar de los Cantares*, pero no en lo mío; lo que yo hago es una poesía existencial a partir del cuerpo. En cuanto a la dicotomía erótico-social, debo aclarar que en esta época lo privado y lo público casi no tienen fronteras, de manera que en mi poesía refracto lo social a través del cuerpo y el erotismo; la forma de amar de las personas es social, política; el modo cómo se ha negado a través de los tiempos el placer a la mujer es política pura, viene desde la era judeocristiana con la intención de reprimir su sexualidad, ni qué decir del mundo islámico donde hasta ahora se mutila el clitoris de la mujer. Por ello, creo que lo político, lo social, lo económico, lo erótico en este mundo globalizado está totalmente integrado.

- Muchos ven en tu primer libro un revanchismo, una provocación, hasta un ataque.

- Cuando escribí *Noches de adrenalina* no sentí que fuera provocador, no sentí que estaba rompiendo nada. Para mí fue lo más natural hablar de esas cosas.

- ¿Podemos referirnos a tus influencias?

- De eso prefiero no hablar. Eso se lo dije a los críticos.

- Eres poeta, pero te desempeñas también como narradora. ¿En qué campo te quedas?

- Creo que uno de los defectos que la crítica más promueve en el lector, es pensar que en la literatura hay compartimientos estancos. El artista tiene toda la libertad para expresarse de mil maneras: Eielson es una muestra de ello, pues no sólo escribe poesía, sino que escribe novela y pinta. Así como él, creo que yo apunto a ser una escritora de amplio registro y dentro de mi poética, de mi obra, no cabe sólo la novela, sino también el ensayo, la novela larga. Enrique Verástegui dijo una vez, medio en serio y medio en broma, que también sueña con hacer ópera. A mí, la verdad, me atormenta que la crítica me trate como autora de un solo libro. Yo tengo tres novelas y me voy por la cuarta, pero no es que me haya pasado de la poesía a la novela, sino que tengo varios registros literarios en mi subconsciente y puedo requerir de ellos cuando lo creo oportuno.

- Finalmente, Carmen, ¿qué opinión tienes de la literatura actual?

- Mira, en este nuevo milenio, la literatura se expende por paquetes: juvenil para los menores de veinte años, étnica para los inmigrantes asiáticos, islámica para los islámicos, literatura de mujeres para mujeres y creo que también ha surgido un nuevo género, el de la literatura homosexual, que generalmente alimenta el escándalo como un excelente ingrediente para los comerciantes de libros. De ese modo asistimos a la muerte del lector ideal, que por estas razones se ha convertido en una especie de fetiche que explotan las grandes firmas comerciales; comercio puro. (Sandro Bossio Suárez).

Eguren, Martín Adán y la vanguardia

Sandro Chiri Jaime

Los líderes de la vanguardia peruana

La vanguardia literaria peruana tiene en Eguren y Mariátegui a sus dos líderes innatos. El primero como prototipo del artista puro; el segundo como difusor de las nuevas estéticas. Ambos han sido venerados por los poetas vanguardistas del Perú. Abundantes testimonios dan fe de ello. Hasta se podría afirmar que José María Eguren (1874-1942) fue una especie de *líder ideal y espiritual* de la generación del 20 por constituirse como paradigma del artista puro, que edificó su obra alejado de los "envenenados corrillos literarios", según proféticas palabras de Basadre. José Carlos Mariátegui (1894-1930), en cambio, representaba la reflexión y la acción; fue para el mismo grupo una suerte de líder real. A través de sus ensayos y su revista *Amauta* ejerció una influencia directa y decisiva: fue un auténtico orientador y guía. "Para mí, Mariátegui fue un ser heroico. Era un maestro auténtico, un hombre sonriente y carismático, que recibía a los jóvenes con bondad y con ánimo de serles útil en sus inquietudes" (1), confesó Magda Portal, la solitaria voz femenina de la vanguardia peruana.

José María Eguren

Volviendo a Eguren, cabría preguntarnos lo siguiente: ¿Qué encontraron en su obra los escritores vanguardistas que ameritara la lectura, el elogio y el aplauso? Creo que dos cosas: originalidad y honestidad. Podríamos señalar a su obra como original y sugestiva. No son los grandes asuntos los que le incumben. Eguren, el mago de la sugerencia y el color, decide asumir la creación artística con toda la pasión de su modestia. La música de su poesía no es el estruendo de su coetáneo Chocano, nada más lejos de aquel ensordecedor ritmo. Comparándola con la música, Mariátegui llama a la obra lírica de Eguren "poesía de cámara". A Eguren nadie lo apura. A los 37 años de edad recién publica su primer poemario: *Simbólicas* (1911); contradiciendo la falsa fórmula *poesía=juventud*, que no siempre se cumple. Libro clave de la poesía peruana del siglo XX, considerado por Alberto Escobar como fundador de la lírica moderna del Perú. Poesía depurada y concentrada, poesía construida con versos de arte menor, poesía inocente y honesta a toda prueba, con abundantes referencias marinas y apropiada atmósfera fantasmal. Poesía de la sugerencia y el color, señalada por la crítica académica como fundadora de la lírica peruana contemporánea. Existen testimonios y variados gestos de los más importantes poetas de nuestra vanguardia que demuestran haber tomado a Eguren y a su obra como paradigmas. Sin duda que él es un precursor, un "abridor de caminos" como lo llamó Stefan Baciu.

A su manera Eguren fue guía y maestro, aunque no hiciera el menor esfuerzo para parecerlo ni demostrarlo. Ya en 1916, el grupo Colónida, que editó la revista de homónimo nombre, le dedicó una de sus ediciones, figurando en la carátula el retrato a carbón que le hiciera Abraham Valdelomar. Lejos del mundanal ruido, Eguren marcó su vida y su obra a la generación vanguardista del Perú. Incluso, un escritor como Jorge Luis Borges (1899-1986) tan reacio a mencionar a sus colegas latinoamericanos, lo evoca en "El Perú", poema consignado en *La moneda de hierro* (1976), con el verso "unas líneas de Eguren que pasan levemente". No se equivoca Borges porque la poesía de Eguren es así, leve y salubre como la brisa costeña. César Vallejo (1892-1938), por su parte, en el ejemplar de *Los heraldos negros* (1918) que le envía al poeta barranquino, suscribe la siguiente dedicatoria: "Para José María Eguren, el más original de los líricos castellanos y grande amigo mío" (2). La originalidad que el poeta de Santiago de Chuco le atribuye a Eguren es una muestra de afecto, sí, pero también una afirmación sincera en la medida que no existía por entonces otro poeta de similar tono y obra.

Pero acaso la muestra más racionalmente afectiva que existe como homenaje al poeta limeño la configuren los ensayos, notas, prosas y poemas que escribe un puñado de jóvenes (Basadre, Abril, Sánchez) que reúnen sus trabajos en la edición especial de la revista *Amauta* (Nº 21, 1929) (3), donde aparecen las firmas —entre otros— de escritores provincianos ligados a inquietudes vanguardistas cuyas obras tienden o bien a lo nativo o bien a lo social, tales como Gamaliel Churata o Julián Petrovick. En esa edición aparece también el poema "El ángel y la rosa", del puneño Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), vinculado a los vanguardistas del Grupo Orkopata, quien añade al título lo siguiente: "A José María Eguren, claro y sencillo". Eso veían: Claridad y sencillez en medio de una atmósfera cargada de falso oropel.

Homenaje de Martín Adán

Martín Adán durante su juventud participó de la débil actividad cultural limeña de aquellos años formativos. Su contacto con Eguren va a significar para él una experiencia particularmente grata. Es Eguren quien lleva a Adán y a Estuardo Núñez a la casa de Mariátegui, porque creía y tenía fe en ellos. El mismo Núñez rememora aquel tiempo en los siguientes términos: "Nosotros siempre habíamos visto a un caballero que caminaba con paso rápido. Era bajito, delgadito, que prácticamente no caminaba sino que volaba. Me acuerdo que Martín Adán averiguó que este personaje apellidaba Eguren y que era poeta. Entonces nos dedicamos

a buscar textos de él en revistas; así hicimos una recopilación de sus poemas, una especie de antología (...). Nosotros estábamos embelesados con la literatura de Eguren (...). Un buen día Eguren nos dijo: 'Quiero llevarlos a conocer a José Carlos Mariátegui, él quiere conocer a los jóvenes, yo le he hablado mucho de ustedes; me ha insistido para que los lleve'" (4).

El resto de la historia es conocido: Mariátegui invitaría luego a estos muchachos, que mostraban inquietud por las letras, a participar en las páginas de su revista. No es extraño entonces que algunas obras claves de la vanguardia peruana hayan aparecido primero y parcialmente en *Amauta*, tal el caso por ejemplo de *La casa de cartón* (1928).

En 1929, con un libro a cuestas, Martín Adán no escribe ningún ensayo ni ningún testimonio ni nada que se le pareciera en el ya citado homenaje a Eguren. En cambio, publica el poema "Romance del verano inculto" en la mencionada edición de *Amauta* (Núm. 21). Además, el autor dedica el texto al conocido narrador José Diez Canseco, a la sazón amigo de Eguren. ¿Qué de particular tiene el poema de Martín Adán que aparece en una revista que rinde homenaje a Eguren y en donde el discípulo aparentemente no participa de dicha celebración? Acaso encontremos alguna respuesta en clave. "Romance de verano inculto" utiliza, como es de suponer, el verso octosílabo y —en este caso— rima asonante. La trivialidad de una estación del año aludida en el título del poema, nos enfrenta al mismo paisaje marino tan caro en la poesía egureniana. Si bien es cierto que a lo largo del texto se alude permanentemente al Góngora de los romanceros, no es menos cierto señalar que también detectamos algunas coincidencias con el universo de "El Duque" de Eguren. Cito apenas unos versos de Adán:

Se van a casar los novios,
Favio él, ella Amarinda,
Él pastor, pastora ella,
Pastores de olas estivas.

Acá el "Duque Nuez" aparece como Favio; mientras que "la hija de Clavo de Olor", como Amarinda. Los personajes de Adán son "pastores de olas", mientras que los de Eguren confites para el paladar de Paquita. El texto del discípulo dialoga con el del maestro.

Joyce en Barranco

Nuevamente Estuardo Núñez, coetáneo de los poetas vanguardistas y creador de relatos de ficción en las páginas de *Amauta* (5), ha sido un atento y fiel estudiante de la obra literaria de Eguren, tal como lo muestra su temprana tesis universitaria que luego se convertiría en libro el mismo año de sustentada, en 1932 (6). ¿Estaba Eguren al corriente de la nueva estética? ¿Qué sabía él, por ejemplo,

de Joyce, autor tan mentado en aquellos años? Al respecto, Núñez ha escrito: "Coincidía el conocimiento de Joyce con el contacto del espíritu sensible del gran poeta José María Eguren. Un domingo en la tarde, del verano de 1926, decidimos visitar, Martín Adán y yo, a José María Eguren en su casa de la Plazuela de San Francisco, en Barranco. Como de costumbre Eguren nos recibió con la peculiar fineza y cortesía que lo caracterizaba, pero esta vez notamos además una nota de entusiasta euforia en su rostro. Al poco rato nos explicamos su contento, al mostrarnos emocionado un ejemplar del *Ulysses* de Joyce que acababa de enviarnos desde Europa un dilecto amigo suyo —que sospecho fuese Pablo Abril—. Era un grueso volumen del sello editorial de Shakespeare & Com. de París, en el cual destacaba en blanco el nombre del autor y el título. Se trataba de un precioso ejemplar de las primeras impresiones parisienses de *Ulysses*, considerada por los bibliófilos como una de las más primorosas ediciones príncipes que jamás hayan sido editadas" (7).

Aludiendo al mismo contexto, el escritor Xavier Abril lo llama el poeta "más amado por mi generación: maestro mayor de nuestra lírica", para luego referirse a las tertulias que Eguren organizaba en su casa de la Plaza San Francisco, de Barranco: "Durante varios años —continúa Abril—, los días domingos fueron algo así como 'los *mardis*' de Mallarmé. Allí disfrutando del amable trato, de la espléndida gentileza del poeta, he escuchado —como en un rito— su palabra precisa, encantadora, y aprendido las enseñanzas de sobriedad y ascetismo verbal de su espíritu. Eguren significó entonces para un pequeño grupo de jóvenes que lo frecuentaba —Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, Estuardo Núñez y el autor de esta obra—, la única escuela de universidad posible en un medio favorable en demasía al pronunciamiento metafórico, al estruendo del tambor y a los excesos volcánicos" (8). Eguren se constituía, entonces, como un espíritu de renovación y de recepción a las corrientes de las estéticas modernas, que se expresaron a través de los "ismos" europeos. Eguren, tanto para Abril como para sus contemporáneos, es la palabra precisa y encantadora, la sobriedad y el ascetismo verbal.

De todo lo expuesto, podemos concluir que el poeta peruano José María Eguren fue un paradigma moral y artístico para los escritores de la vanguardia peruana, tanto por su vida silenciosa y recatada como por su singular obra. Su sugerente poesía, más cerca al misterio y al enigma que al sonoro verso de José Santos Chocano (su amigo, *verbi gracia*), sedujo a nuestros jóvenes poetas de los años veinte. Núñez confiesa su "embeleso" por la obra egureniana: mientras que

Abril, con asombrosa honestidad, señala que el poeta Eguren fue "el más amado" por su generación.

Eguren, por consiguiente, no fue ajeno a las novedades literarias llegadas de Europa. La presencia de *Ulysses* en su mesa de lectura, el año 1926 y en versión inglesa, ya era señal de su interés por andar al compás de las nuevas inquietudes estéticas. La edad espiritual y su innata curiosidad ponían al autor de *La canción de las figuras* en diálogo permanente y horizontal con los integrantes de la nueva generación.

Mientras que los jóvenes rindieron permanentemente homenaje al simbolista peruano, paradójicamente habría que señalar que la obra de Eguren no fue del todo "entendida" por los miembros de su generación. Basadre ha escrito que "José María Eguren es contemporáneo del modernismo pero no está enrolado en sus filas". No le falta razón al historiador tacneño habida cuenta que "es Eguren - continúa- quien inicia la separación radical entre el público. La burguesía intelectual empieza a sentir un sentimiento inédito, el malestar de la incompreensión y desde entonces aprende a mofarse y a lamentarse porque se escribe "en difícil" (9). El mismo José de la Riva Agüero, hombre culto y sensible, no lo entiende. La sensibilidad hispanizante del autor de *Paisajes peruanos* no le es suficiente para entender la mágica poesía egureniana. En su calidad de presidente de la Academia Peruana de la Lengua, Riva Agüero -frente al féretro de Eguren- leyó un discurso obligado y de compromiso donde llama al difunto "simbolista vasco-limeño (...) de alma franciscana y seráfica" (10).

Notas

¹Cf. "Una joven romántica" [Entrevista a Magda Portal]. En: Ampuero, Fernando, *El gato encerrado*. Lima: Peisa, 1998, pp. 145-149.

²Dedicatoria del ejemplar de José María Eguren que se encuentra en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú.

³Cf. *Amauta*, N° 21. Lima: febrero-marzo de 1929. Ahí, además de algunos textos inéditos, acuarelas y fotografías del homenajeado, aparecen artículos, semblanzas y estudios de Jorge Basadre (probablemente, el trabajo más brillante del conjunto), José Carlos Mariátegui, Xavier Abril, Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez, María Wiese, Gamaliel Churata, Julián Petrovick, Julio del Prado y Carlos Oquendo de Amat.

⁴Cf. Sandro Chiri Jaime, "Pertenezco a una generación clausurada (Entrevista con Estuardo Núñez)". En: *La casa de cartón de Oxy*. II Época, N° 7. Lima: invierno-primavera de 1995; pp. 31-39.

⁵Ver los relatos de E. Núñez: "Madrugada" (*Amauta* N° 10, p. 50), "La esquina" (*Amauta* N° 11, p. 8), "Los cinco" (*Amauta* N° 12, p. 15), "El malecón" (*Amauta*, N° 13, p. 21) y "Puntos" (*Amauta* N° 15, p. 280).

⁶NÚÑEZ, Estuardo, *La poesía de Eguren*. Lima: Ediciones Perú Actual, Cía. de Impresiones y Publicidad 1932.

⁷Cf. Núñez, Estuardo, "Joyce y mi generación". En: *El observador*. Lima: 10 de marzo de 1982, p. 15.

⁸ABRIL, Xavier "Prólogo". En: *Eguren, el oscuro (El simbolismo en América)*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba, Dirección General de Publicaciones, 1970, pp. 9-10.

⁹Cf. BASADRE, Jorge, *Peruanos del siglo XX*. Lima: Ediciones Rieckhay Perú, 1981.

¹⁰Cf. RIVA AGÜERO, José de la, "Elogio de Don José María Eguren". En: *De Gracilaso a Eguren*. Lima: PUC, 1962, pp. 573-576.

El guitarrista Pancho Pacoricona, el zurdo de oro

Luis Gallegos.

Francisco Pacoricona Villasante, de profesión ingeniero civil, es un eximio guitarrista, virtuoso y consagrado en el arte de la guitarra. Sus admiradores le dicen: El Zurdo de Oro. Pancho, es zurdo y solista. Cuando coge la guitarra, hace brotar del instrumento una música que es fulgor y llanto. Fulgor porque es emotividad y alegría, regocijo y expansión espiritual. Es como los campos andinos sembrados de flores en los días de carnaval, en que nuestro pueblo baila y canta en las llanuras andinas, Pancho expresa la dulzura y el encanto de las mozas que bailan en las fiestas patronales de los poblachos andinos. Y es llanto porque es triste, cargada de honda saudade, de mil recuerdos vividos en horas aciagas. Es como el llanto del pucuy pucuy, ave que llora de soledad en medio de los pajonales de las punas, donde el viento modula extrañas melodías.

La guitarra llegó de España, la trajo un conquistador envuelta en su gastada capa, cual una bella sultana. Más tarde, en América esta guitarra cantó en los pueblos nacientes, en los campamentos mineros y en los caminos abruptos y desolados de todo el continente. El llanero venezolano la llevó a la guerra de la independencia americana, para cantar en los vivaques, en las noches tibias del trópico, a la luz de las estrellas y la luna plateada, en las heroicas hazañas del pueblo venezolano.

El gaucho argentino la hizo su compañera inseparable. Con ella y el caballo brioso atravesó las pampas dilatadas en busca de aventuras amorosas, lances y pendencias en los pagos.

En el Perú, la guitarra cantó las rebeldías y angustias y las esperanzas del pueblo oprimido. Con este instrumento, los más destacados bardos, Felipe Pinglo Alva, Pablo Casas, Augusto Polo Campos, Raúl García Zárate, Oscar Avilés, Luis Abanto Morales y muchos otros interpretaron lo mejor de su música.

La guitarra arribó al Altiplano, envuelta en el poncho cálido y amoroso del recio cholo puneño. En cambio, el arpa se quedó en el valle, para cantar en las huertas de frutales. "El pupa" Dávila la convirtió en requinto, con temple diablo o baulín, para cantarle a la muerte y burlarse con gallardía, en los cementerios de los pueblos abandonados y en los caminos desolados, cambiando "el disfraz por la mortaja". El recio abigeo cordillerano la redujo aún más, en chillador y en el quirquincho, para sus hazañas amorosas y delictivas.

Pancho Pacoricona ha hecho de la guitarra su compañera inseparable, la lleva para sus conquistas amorosas. Con su guitarra estuvo en el poblacho andino de Laraqueri, de cuya permanencia, llena de vivencias, surgió su inmortal huayno "Recuerdos de Laraqueri", que es una bella en-

decha de amor que expresa mil recuerdos vividos en las oscuras cantinas, cavernas de alcohol en esos villorrios perdidos en los repliegues de la cordillera andina. "Recuerdos de Laraqueri" es un huayno que conmueve el alma, es como cuando uno escucha el lamento del viento en los pajonales de la Altipampa.

Otra de sus creaciones es "Toro challay". Es un himno al toro que también vino de España. Este animal bravo y jugador en las tardes taurinas del Viejo Mundo, cuando subió al altiplano se puso manso, dócil, porque el indio aimara le enseñó a trabajar, a labrar la tierra para la buena siembra. Y el toro español terminó siendo comunero, y un miembro más del aillu andino.

El alfarero de la comunidad de Cheqapupuja modeló al toro en arcilla andina, para convertirlo en deidad que propicia la fecundidad del ganado y la buena cosecha. A este toro Pancho Pacoricona le dedica su canto heroico: "Toro Challay".

"Cruces de mi calvario", es otra incomparable creación de Pancho. Es un huayno profundamente triste, que parte el alma. ¿Quién no tiene calvarios en su vida? El músico ha colocado seguramente muchas cruces en el calvario de su vida agitada y aventurera. El arte expresa esas vivencias. Cuando escuché por primera vez "Cruces de mi calvario", terminé llorando. Hasta hoy no me explico, por qué la música invita a muchos expansiones del alma.

Ascensorofobia

Cecilia Bustamante

TENGO miedo a los ascensores, prefiero las escaleras aunque llegue con el corazón en la boca. Estoy apurada. Quiero que la escena: *-El marido es mío, déjalo en paz-*, termine pronto. Debo vencer mi miedo a este aparato, atreverme -pensé-, y subo sintiendo que realizo una proeza. No me pasará nada, sólo serán unos instantes, llegaré al piso 10 donde podré enfrentar a Ivón que no se cansa de llamar y decir que me aleje de Frank, que lo olvide porque ellos se entienden. Estoy un poco tarde, escoger el vestido color melón que me da aspecto de señora guapa y decidida y arreglarme con esmero, me han demorado más de la cuenta. El ascensor se ha parado de golpe. No debo asustarme. Imagino la perfección de su maquinaria, los hilos y sogas ahora invisibles que me sostienen. Durante un rato observo cada detalle de mi celda, busco sin hallar, algún lugar de escape. Mis ojos recorren las letras que dan indicaciones para manejarlo en caso de emergencia. No usarlo durante incendios, no usarlo si se es menor de edad. No dice nada de las señoras con pánico, de las que sienten ese terrible vacío en la boca del estómago, la lengua seca pegada al paladar acartonándose de tanto conmoción. Veo el botón rojo de auxilio y lo pulso con energía. Entonces se va la luz como si yo la hubiese apagado. Me doy cuenta de que estoy empapada, sudando. Creo que estoy gritando. Quiero que alguien me auxilie pero las palabras se me quedan atracasadas, anudadas como un amasijo de pelos en el delgado desagüe de un lavatorio.

Pienso estúpidamente que pesaré menos si consigo mantenerme quieta y que, así, los hilos invisibles seguirán sujetándose, no caeré hasta el fondo del infierno, como ese cuento terrible que leí en mi infancia. Creo que es Ivón la que me ha encerrado en el ascensor oscuro. Primero el motor, luego la luz. Tuvo que ser ella, para tormentarme, para hacerme sufrir, tal vez para matarme. Frank podría haberle contado lo de mi pánico, desde aquel día en el que ese chico quiso matarse en París. Fui yo la que apreté el botón y él se lanzó hacia la caja del ascensor que bajaba a toda velocidad decidido a guillotinarlo, el instinto de conservación lo hizo retirarse y logró salvar la cabeza, sólo se rompió la mandíbula y los dientes, pobre chico, y los bomberos le aspiraron la boca para sacarse los vidrios, el muchacho lloraba y con los dedos daba el número de teléfono de sus padres para que viniesen a ayudarlo. Es increíble, nadie quiere morir aunque lo que viva sea inhumano. Aunque Ivón jamás podría haber previsto que justo hoy me atrevería a subir a esta máquina maligna obedeciendo a mi deseo de no agitarme en las escaleras, cuidar mi peinado, conservar el maquillaje que tapa mis arrugas, que esconde mi temor a que me abandone Frank, que ella sea la que venza, que se quede con él como trofeo, que me dejen solo porque nuestros hijos ya están grandes y no les importo lo suficiente.

Me invade un deseo irresistible de sacarme los zapatos, sentarme en el suelo, echarme a llorar, pero me limito a buscar a tientas una de las esquinas y me resbalo hasta sentir el cuerpo pegado al piso. Arrimo mi oreja a una de las paredes, escucho voces, quejidos, un llanto de mujer. ¿Seré yo misma? No tengo nada con qué alumbrar, cómo ver cuántos minutos han transcurrido. Pienso en el tiempo que podrá soportar mi corazón sin desbordarse, sin que explote y la sangre manche todo mi vestido de melón, dejándome casi muerta. Las paredes están heladas. Empiezo a distinguir distintos tonos negros en la oscuridad. Me concentro en mi respiración. Inhalo, exhalo. Trato de pensar en otra cosa. Sin advertirlo, empiezo a rascar el piso, busco las pequeñas ranuras, pienso en cicatrices, en heridas, sigo llorando. Quiero dormir, soñar. Tengo la boca seca. En voz alta, como para que me escuchan digo: *Tengo sed*.

Pienso en Frank. ¿Desde cuándo lo odiaré? Es absurdo vivir con quien se odia. ¿Por qué temo perderlo? ¿Por qué me defiendo y luchó para que se quede conmigo? Es el padre de mis hijos, mi compañero, mi marido, tenemos una historia común y corriente, pero también sólo mía, la mía. Somos extraños, distintos, se burlarían, la humillación...

Al apretar las manos me clavo las uñas. No logro despegar la mandíbula. Quisiera perdonarlo, que me perdone porque lo odio. *Perdónalo, porque no sabe lo que sufro*.

¿Cuánto rato habrá pasado, una hora, hora y media? Regresaba la luz y me vuelve el alma al cuerpo, me levanto con un solo movimiento pero el ascensor sigue detenido.

-Auxilio, acá en el ascensor, ayúdennme.

Busco un espejo en mi cartera. ¿Soy esa mujer horrenda de ojos hinchados, el maquillaje corrido, los labios secos? Hago un rictus con la boca. Vuelvo a gritar. Trato de abrir la puerta, meter los dedos por la juntura, empujo un lado con todas mis fuerzas buscando que entre un poco de aire. Veo una polilla dando vueltas en el techo alrededor de la lámpara de luz. ¿Habrá estado conmigo todo este tiempo? Siento pena por ella, se que está tan asustada como yo, pero me molesta su inquietud y consigo matarla.

-¿Hay alguien ahí?, -escucho. Mi propia voz se esconde otra vez, se me queda adentro, ahogándose. El aparato se mueve, baja despacio, como si lo estuviesen jalando. Tengo miedo.

La voz está cerca. Al alcance de mis dedos.

-Listo, -dice el tipo que ha conseguido abrir la puerta.

-Lo siento señora, -habla el héroe- *¿desea un vaso de agua? Venga, siéntese*. Yo me sujeto a él, lo abrazo, siento un frío interno. Llora.

Mucha gente observa la escena. Hay voces sueltas que se mezclan con mi propia voz que dicta una sentencia.

-Pobre señora, se quedó más de una hora, justo cuando el portero había salido, estaba en el piso 10 donde sólo vive la señorita Ivón.

Frank aparece entre los espectadores. Su mirada es fría. Me pego a él buscando consuelo y él me sujeta, pero sólo por un instante. No necesita decirme nada. He comprendido, pronto sabré oficialmente que Ivón me ha vendido.

LIBROS

El cuento peruano, 1990-2000

Los aportes más valiosos que realiza la empresa estatal Petróleos del Perú (PETROPERU) en el campo de la cultura, son sin duda los concursos de cuento y poesía y la publicación de libros.

El concurso bial del cuento que promueve desde 1979, por ejemplo, es el factor más estimulante para la creación literaria. En el último concurso -donde resultó ganador un autor inédito, José de Piérola- se presentaron más de mil quinientos trabajos, cantidad que de por sí revela la enorme importancia que este certamen tiene.

En forma paralela a los concursos, PETROPERU ha venido publicando periódicamente una antología del cuento que comprende desde los tiempos más remotos hasta el año 2000. La selección, prólogo y notas están a cargo del crítico Ricardo González Vigil. La antología abarca ocho gruesos tomos. El tomo que acaba de salir corresponde al período de 1990-2000, el más voluminoso de todos, contiene 846 páginas. Signo indicador del notable crecimiento que ha tenido el género narrativo corto en los últimos años.

Lo más saltante de esta compilación es la incorporación de la narrativa oral, lo cual significa reconocer los varios sistemas literarios que rigen en el Perú. El tomo que recogió la producción narrativa desde los orígenes hasta 1919 había dedicado una buena parte de su espacio a la tradición oral en quechua o etnoliteratura (mitos, leyendas, fábulas y otros relatos), tomados de los cronistas Garcilaso, Cieza de León, Juan de Betanzos, Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Sarmiento de Gamboa y Cristóbal de Molina, entre otros), así como la llamada «literatura ancilar» (crónicas, artículos de costumbres, estampas y tradiciones), transcritos, a su vez, de los cronistas, viajeros, sermonarios, hagiografías y periódicos de la época republicana. Materiales que, en verdad, constituyen vagos y remotos antecedentes del arte de narrar, pero que no son propiamente cuentos, género que alcanzará su plena configuración solamente a principios del siglo XX, con Valdelomar, Clemente Palma y Manuel Beingolea.

El tomo que ahora comentamos también incluye en su sección de literatura oral relatos en quechua, compilados por César Itier, Carmen Escalante y Ricardo Valderrama y la narrativa amazónica, recogida y recreada por Luis Urteaga Cabrera, entre otros.

En el apartado de ficción reúne la producción de los autores que publicaron libros en dicho lapso y que van desde Carlos Zavaleta, y Oswaldo Reinoso hasta los más jóvenes, como Sergio Galarza, Iván Thays y José de Piérola, pasando por Miguel Gutiérrez, Laura Riesco, Enrique Rosas Paravicino, Giovanna Pollarolo, Leyla Bartet, Pilar Dughi y Luis Nieto Degregori, entre muchos más.

El antologador anota que en esta década aún sigue persistiendo el interés por la recopilación de la literatura oral y el cultivo de variados estilos y tendencias: el «realismo maravilloso», el «nuevo realismo» (y su variante el «realismo sucio»), la «literatura fantástica» y el «relato histórico».

Como es de rigor, González Vigil indica las fuentes de donde tomó los textos e incluye una bibliografía básica de las antologías publicadas en la década y de los estudios aparecidos en libros y revistas, así como un índice onomástico de los autores antologados en los ocho tomos.

Esta última entrega revela que la producción cuentística ha crecido enormemente en los últimos años. Y que uno de los fenómenos literarios más saltantes es la presencia creciente de la mujer. Y eso que en la antología no figuran todas las narradoras que publicaron libros en esta última década, según se puede advertir

en los artículos que aparecen en esta misma revista.

El libro, que duda cabe, es una valiosa contribución al conocimiento integral de la literatura narrativa en el Perú.

El cuento peruano, 1990-2000. Sel., pról. y notas de Ricardo González Vigil. Ediciones COPE. PETROPERU. Lima, 2001. 846 pp.

Las Obras completas de Valdelomar

La publicación de las obras completas de nuestros principales escritores es una tarea que todavía está por hacerse. Y lo es más aún, la edición crítica y filológicamente depurada de sus obras. PETROPERU es la empresa que más ha contribuido en esta labor. No hace mucho editó las *Obras completas* de Manuel González Prada, ahora nos entrega las de Abraham Valdelomar.

Valdelomar es un escritor que murió muy joven. En vida publicó solamente tres libros: *La mariscala* (1915), *El caballero Carmelo* (1918) y *Belmonte el trágico* (1918). La primera vez que se intentó dar una visión antológica de sus escritos fue en 1947, con la edición de *Obras escogidas*, por la editorial Hora del Hombre. Es la edición que muchos hemos manejado. En 1958, Javier Cheesman reunió por primera vez toda la poesía del autor. Cheesman debió ser el más grande especialista en Valdelomar (su tesis de grado, en la Universidad Católica donde estudiamos, versó sobre «La poesía de Valdelomar: del modernismo al post-modernismo», 1959), pero lo ganó la misión sacerdotal y la docencia. En 1973 todavía llegó a publicar un riguroso estudio sobre la presencia de Valdelomar en Piura. Luego, vendrían otros intentos por reunir la obra valdelomariana: primero la compilación de Willy Pinto Gamboa, en 1979, un volumen cercano a las mil páginas; y la edición de EDUBANCO, en dos tomos (1988), a cargo de Ismael Pinto.

Estos son los antecedentes de las *Obras completas* que ahora nos entrega PETROPERU, en cuatro voluminosos tomos. El autor de la compilación, prólogo, notas, cronología e iconografía es Ricardo Silva Santisteban.

El primer tomo contiene las crónicas, conferencias y trabajos históricos, como *La mariscala* y los dramas; el segundo, los cuentos; el tercero, los artículos periodísticos, reportajes y crónicas; y el cuarto, los ensayos. La ordenación de estos materiales combina los criterios de género, temas y cronología. Los textos no siempre se basan en manuscritos o publicaciones originales. Solamente cuando ha sido posible -dice el compilador- ha recurrido a los materiales disponibles. Y, como él mismo lo reconoce (t. I, 37), muchas de las páginas reunidas son provisionales y seguramente quedan todavía muchos textos por exhumar y publicar.

Sea como fuere, la magnífica edición que PETROPERU nos entrega, en cuatro tomos, es la más completa que se ha hecho hasta ahora. Lo que debemos reconocer y agradecer.

Abraham Valdelomar, Obras completas, edición, prólogo, iconografía y notas de Ricardo Silva Santisteban, Ediciones Copé, Lima, 2001, cuatro tomos

El costumbrismo en el Perú

La misma empresa nos ofrece una antología de la literatura costumbrista, preparada por Jorge Cornejo Polar, quien viene ocupándose del tema desde hace mucho tiempo. La antología está precedida de una breve reseña, donde se examina los antecedentes y las circunstancias (la independencia del país) en que nace este género literario, y pasa revista a sus principales representantes.

El costumbrismo ha sido visto generalmente como un esfuerzo por reconocer y describir la realidad del país, después de creadas las repúblicas hispanoamericanas. Indudablemente, es algo más. En realidad, es el primer intento de autoidentificación regional y nacional. «Se podría decir que esta literatura es la expresión de la naciente burguesía rural y urbana, el testimonio de su esfuerzo por compren-

der su entorno cultural»¹. O, como anota Carlos Mansivaís, es el «molde imprescindible para averiguar nuestra identidad»². Más que por su valor literario, interesa por su significación histórica y social.

Los autores antologados son Felipe Pardo, Manuel Ascencio Segura, Ramón Rojas y Cañas, Manuel Atanasio Fuentes y Abelardo Gamarra. Se considera, además, a los posibles predecesores: Alonso Carrión de la Vándera y José Joaquín de Larrión y a los autores colindantes: Flora Tristán y Ricardo Palma. El libro incluye solamente los cuadros y artículos de costumbres, prescindiendo del teatro, la poesía y la narrativa.

Este género puede parecer hoy en día la expresión arcaica de una nación incipiente, ya definitivamente superada, pero no por eso deja de ser un capítulo representativo -y culturalmente valioso- de nuestra literatura, aún no bien estudiado. Por lo mismo, habría sido deseable poder contar con una edición de toda la obra de los escritores costumbristas (incluyendo el teatro, la poesía y el relato) -e incluso la reproducción de las obras los artistas plásticos, como Pancho Fierro - para tener una comprensión cabal de esta corriente cultural en el país. Ojalá que la misma empresa que auspició la publicación de este libro pueda emprender esta tarea, en corto tiempo.

Jorge Cornejo Polar, El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de los cuadros de costumbres. Ediciones COPE. PETROPERU, Lima, 2001, 411 pp.

¹Manuel J. Baquerizo, *La conciencia de la identidad en la literatura de costumbres de la sierra central*, Centro Cultural «José María Arguedas», Huancayo, 1998.

²Carlos Monsiváis *Atres de familia, cultura y sociedad en América Latina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

Dramaturgia nacional. 2000

Con encomiable puntualidad, Ruth Escudero, Directora del Teatro Nacional, nos hace llegar el volumen *Dramaturgia Nacional 2000*, correspondiente a los concursos «Enrique Solari Swayne» y «Hacia una dramaturgia joven», realizados ambos el año pasado, proyectos que ella viene animando en forma tesonera, y que están contribuyendo enormemente a la consolidación de la dramaturgia peruana. Lo cual se repotencia más con la publicación de las obras premiadas. En 1999 nos había ofrecido *Siete obras de dramaturgia* y, al año siguiente, *Voces del interior, nueva dramaturgia peruana*, de las que ya dimos cuenta.

En el volumen que ahora nos entrega presenta las obras premiadas en el concurso «Enrique Solari Swayne»: «Lleno de ruido y de furia» de Sergio Arrau, uno de los grandes directores que ha tenido el Perú en la segunda mitad del siglo XX, y «La cabeza de Lope de Aguirre» de César Vega Herrera, conocido autor de teatro y relatos, merecedores del primero y segundo lugar, respectivamente. Y las obras ganadoras del concurso «Hacia una dramaturgia joven»: «Función Velorio» de Aldo Miyashiro Ribeiro (Primer lugar), «Otoño» de Gerardo Ruiz Miñán (Segundo lugar), «Sr. Nubes» de Javier Fuentes León (Tercer lugar); «No amarás» de Aldo Miyashiro Ribeiro, «Carta a un joven dramaturgo» de Napoleón Verástegui Ravines y «Te espero en El olivar» de Pedro José Llosa (Menciones honoríficas). Naturalmente, la gran mayoría de los autores son jóvenes de 24 a 32 años, y totalmente inéditos. La excepción es Napoleón Verástegui Ravines que frisa los 78 años.

Este nuevo aporte a la dramaturgia merece un comentario detenido. Esperamos poder hacerlo en una próxima edición de esta revista. Por ahora, solamente queremos dar noticia de la aparición de tan importante publicación.

Dramaturgia nacional 2000, Teatro Nacional, INC-Banco Central de Reserva, Lima, 2001, 316 pp.

CIUDAD LETRADA

Revista mensual de arte y literatura

Huancayo, 1º de julio de 2001, 009

DIRECTOR

Manuel J. Baquerizo

EDITOR

Abel A. Montes de Oca P.

ARTE Y DISEÑO

Carlos Terreros Lazo

COLABORADORES

Flor de María Ayala

Sandro Bossio

Ana Espejo

Nicolás Matayoshi

Carolina Ocampo

Ricardo Soto

Zein Zorrilla

María Teresa Zúñiga

AUSPICIA

Centro de Capacitación

«J.M. Arguedanos»

CORRESPONDENCIA

ciudadletrada@qnet.com.pe

IMPRESIÓN

Editorial EDIMUL S.A.

Jr. Moquegua, N° 286, Tel. 211299

Huancayo - Perú

De los autores

MARTHA CUBA CRONKLETON (Lima). Doctora en Filosofía. Ejerce la docencia en la Universidad de Florida (EE.UU.). Su tesis de doctorado versa sobre el mestizaje en las novelas contemporáneas del Perú. La autora ha tenido la gentileza de permitirnos la reproducción de algunos de capítulos, antes de su edición en libro. En este número ofrecemos un capítulo preliminar bastante resumido que sirve de contexto histórico-literario a los ensayos que publicaremos sobre Laura Riesco, Edgardo Rivera Martínez y Zein Zorrilla, en las próximas ediciones de esta revista.

CARLOS VILLANES CAIRO (Yauli, 1943). Ha publicado varias novelas y libros de cuentos. Es autor del prólogo y notas de una reciente edición de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría.

SANDRO CHIRI (Lima, 1960). Profesor de Literatura en la Universidad Nacional de San Marcos. Dirige la revista *Casa de Cartón*.

SANDRO BOSSIO. Ver números anteriores.

ANA BERTHA VIZCARRA (Cuzco, 1950). Es una de las poetas más representativas de la generación del '70. Damos aquí un adelanto del libro de poesía que está por publicar.

LUIS GALLEGOS. Ver números anteriores.

CECILIA BUSTAMANTE (Nació por casualidad en EE.UU., a mediados de los '40). Ha publicado cuentos para niños. El relato que difundimos pertenece a su libro *Escenas privadas* que pronto publicará Jaime Campodónico editor.

ABEL MONTES DE OCA. Ver números anteriores.

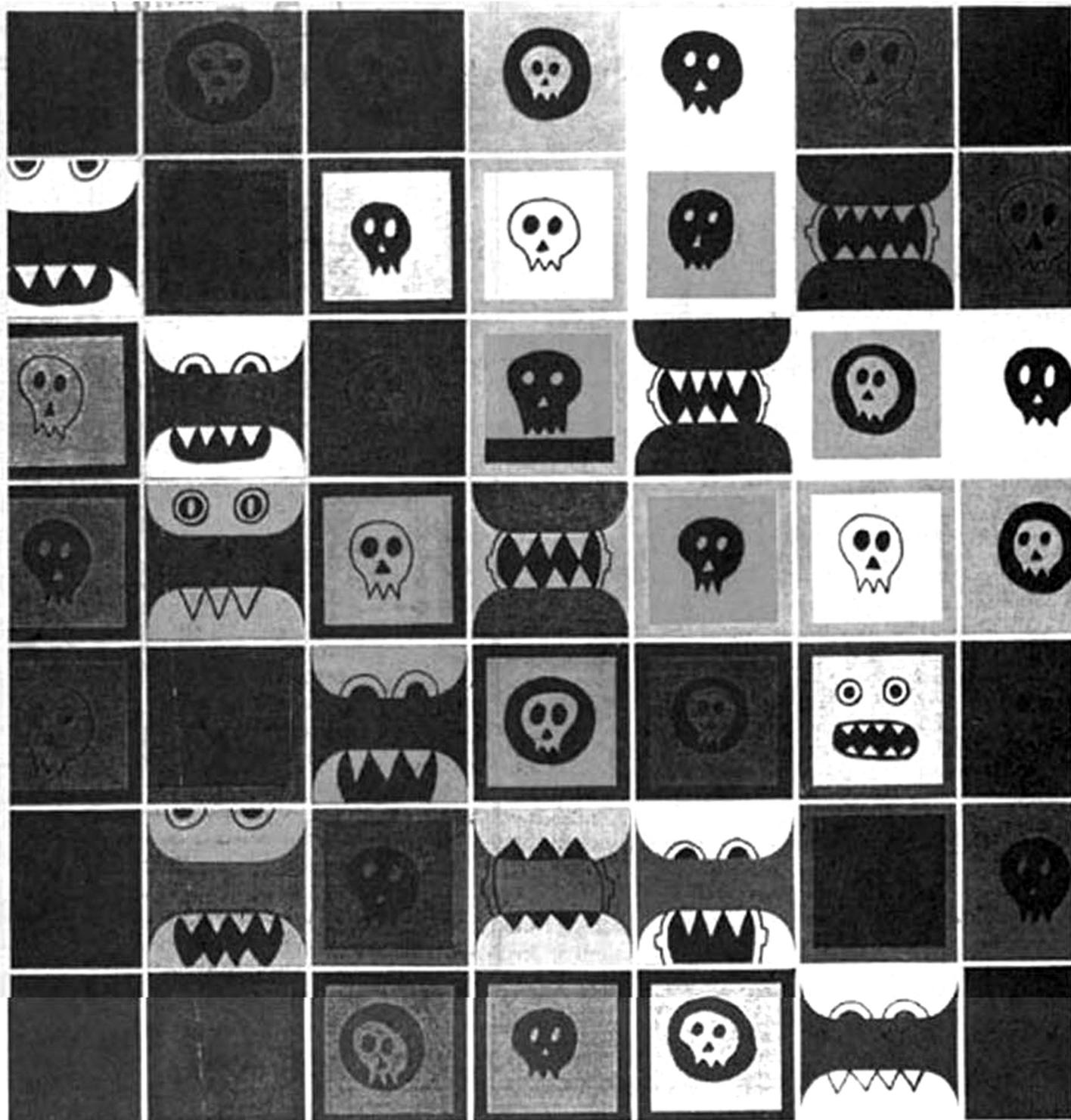
Josué Sánchez (Huancayo, 1945) es uno de los pintores más representativos de la sierra central del Perú. En las creaciones de Josué Sánchez podemos distinguir hasta cuatro fuentes nutricias: a) la vida comunitaria campesina; b) el legado cultural pre-hispánico (en particular, mochica, nazca y tiahuanacoide); las expresiones del arte popular (*id est*, los mates burilados, los tejidos y la cerámica); y d) la tradición cristiana y bíblica.

El pintor se nutre de las emociones de la vida agrícola y comunitaria del valle del Mantaro y de las regiones de sur andino. El campesino y su horizonte ideológico aparecen en sus lienzos en estado casi virginal, no contaminados aún por las influencias de la urbe y la civilización occidental. Podría decirse que son una celebración lírica de la naturaleza y de la vida elemental, donde los hombres desenvuelven su existencia en relación permanente con las plantas, los animales y el paisaje siempre inalterable e infinito. El artista exalta la vida colectiva, el trabajo, el juego y las fiestas rituales. Por eso, su pintura tiene un entrañable sentido eglógico y un delicado toque de ternura. Sus primeros trabajos solían captar solamente el lado amable y festivo de la vida campesina, sin caer por ello en el

bucolismo. Con un imaginario plástico más rico y variado que el de los indigenistas, su pintura daba la impresión de ser una visión muy benévola y raramente patética. Pero, en los últimos años, se ha acentuado en sus obras el sentimiento de la muerte y la violencia, según es de apreciarse, por ejemplo, en los lienzos titulados «Ayacucho» y «Selva trágica». Y, sobre todo, en los que ahora reproducimos, donde se alegoriza las matanzas, el genocidio y los entierros clandestinos. La pirámide en uno de los cuadros es una especie de monumento a los miles de campesinos asesinados. En otros cuadros podemos ver a los cuervos —los heraldos de la muerte— acechando a sus presas. Todo esto, expresado, naturalmente en el marco de una visión mítico-realista.

La vieja tradición andina está presente en las imágenes y los motivos estilizados tomados de los tejidos y esculturas (como las serpientes y otras figuras zoomorfas) los que le dan esa peculiar atmósfera mítica y fabulosa. En sus cuadros no es difícil descubrir la iconografía de algún tejido nazca o mochica, reelaborado —claro, es— por una sensibilidad de nuestros días.

La influencia más decisiva, en lo estético y formal, es la que proviene del arte popular. Josué Sánchez se apoya fundamentalmente en la técnica de los artesanos. Las líneas, los diseños y los colores encendidos y contrastantes de sus primeras pinturas están tomadas de las mantas y «pullukatas» que todavía suelen por-



«Aliento del tiempo», collage en técnica mixta, 18 x 21 cms.

Josué Sánchez

Manuel J. Baquerizo

tar las campesinas en la espalda. Trabajados en acrílico sobre tela y cartulina, sus colores preferidos (siempre bañados de una intensa luz solar, a la manera de Gauguin) son el violeta, el amarillo, el rojo y el azul. El uso del espacio esférico, la composición totalizadora, la secuencia narrativa y figurativa, la yuxtaposición —engañosamente barroca— de temas, personajes y escenas, se inspiran evidentemente en los mates burilados, según lo ha admitido el propio autor, influencia que también se puede encontrar en la pintura de Hugo Orellana. Finalmente, los diseños de las viviendas se inspiran en la arquitectura rural.

El repertorio cristiano tiene que ver con la formación religiosa que el autor recibiera de su padre (pastor evangélico con quien vivió un tiempo en una iglesia protestante de Warivilca), y también de las circunstancias de su trabajo (la pintura de murales en las iglesias). Los motivos de inspiración bíblica se hacen visibles sobre todo a partir del fresco que

pintara en Chongos Alto (1973). Lo más notable en estas obras es la transfiguración ideológica que se produce en los temas: la escena del juicio final en el mural de Morococha, por ejemplo, es una transposición mítico-religiosa de la explotación de los obreros mineros y de su esperanza en la redención social. Todo lo cual le da a su pintura una cierta tonalidad mística.

Los murales de las iglesias de Chongos Alto (1973) y Morococha (1982), del Convento de Ocopa (1993), de la iglesia del Espíritu Santo y del Santuario de MISSIO en Aachen (Alemania, 1983) tienen la misma forma de composición y el mismo estilo de sus cuadros de caballete. El más importante de todos es el mural del Convento de Ocopa, tanto por sus dimensiones (mide 400 m²) como por su valor intrínseco. Los sacerdotes franciscanos querían tener en su recinto una reseña plástica de la obra misionera que realizaron durante la Colonia en la sierra y en la selva.

Josué Sánchez, siguiendo el ejemplo de los artistas del Renacimiento, aceptó la tarea, pero, al mismo tiempo que cumplía su cometido, dio rienda suelta a su inmensa capacidad inventiva y poética. Llegando así a forjar el mural más soberbio e imponente que pueda haberse hecho en el país sobre el mundo nativo de la selva.

La materia narrativa no lo es todo, desde luego. Lo más importante, desde el punto de vista artístico es que para configurar este desgarrado universo (donde se confrontan las concepciones del mundo nativo y occidental), el autor tuvo el gran acierto de transponer al arte culto y erudito el lenguaje y la forma del arte popular: la composición totalizadora, los planos superpuestos, las secuencias narrativas, la frontalidad y el uso mínimo de la perspectiva que caracterizan a los mates burilados; el colorido de los tejidos y la profusa imaginación de los bordados —talqueados, amalgmando así valores locales y universales.