

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 agosto del año 2001

Nº 010

Aves sin nido: Aproximaciones críticas

Giovanna Pollarolo

Una revisión de los juicios y comentarios elaborados desde la publicación de *Aves sin nido* permite dar cuenta de las concepciones teóricas acerca de la literatura en general y de la literatura peruana como construcción propia, específica y diferente dentro del conjunto de la llamada literatura universal. Como se sabe, *Aves sin nido* fue publicada en 1889 y desde entonces ha sido objeto de elogios y diatribas tanto como de elocuentes silencios reveladores. Nos proponemos analizar y discutir algunos de los acercamientos críticos más significativos a esta novela bajo la premisa inicial: es decir, conocer las diferentes perspectivas críticas manejadas por los estudios literarios de este siglo en el Perú.



«Capilla de Huancaní», óleo, 46 x 55,5 cms.

Foto: Cornelio Aguayo.

Con riesgo de simplificar, señalaré tres maneras de aproximación: una primera que privilegia aspectos valorativos de acuerdo con los cánones señalados por las teorías generales pensadas en función de categorías europeas que funcionan como modelos ecuménicos a los que toda producción debe adaptarse para integrarse y ser considerada literaria. El problema general de la orientación de estos estudios es que su universalismo, como lo señala Raúl Bueno, les impide atender la particularidad del fenómeno de la literatura hispanoamericana así como ampliar el corpus de estudio considerando la existencia de

una producción que no se adecua a los cánones. Así, quedan relegadas por nuestros discursos teóricos producciones populares, orales, étnicas, marginales, masivas que hoy se conocen como sistemas literarios alternos (BUENO, pág. 88). Si bien *Aves sin nido* no ha sido discutida como inscrita en un sistema alterno, si ha sido vista como una novela fallida en términos estéticos en tanto que carece de los valores que esta crítica le atribuye a la novela romántica o realista producida en Europa. En esta línea podemos citar los comentarios de José de la Riva Agüero y de Ventura García Calderón como los más

representativos. Y en cierta medida algunos de los juicios de Antonio Cornejo Polar y de Francisco Carrillo. En cercana relación con estas aproximaciones encontramos los estudios cuyo eje gira alrededor de su presunto o auténtico indigenismo. Tomás Escayadillo y Antonio Cornejo Polar han incidido en esta dirección. Y una tercera línea corresponde a estudios contemporáneos marcados por lecturas que van más allá del texto. Se trata de estudios cuya tendencia tiene que ver con el texto y sus contextos, con la literatura y la realidad que la produce y la inscribe y no meramente con la inmanencia textual «y otros

aislamientos teóricos y críticos de orden estetizante y torremarfilista» (Ibid, 94). Ubico en esta línea el último estudio de Cornejo Polar, la aproximación de Francesca Denegri y el estudio interdisciplinario de Nelson Manrique.

Perspectivas universales

José de la Riva Agüero en su tesis *Carácter de la literatura del Perú independiente* señala: «Estas dos últimas novelas son de tesis (se refiere a *Aves sin nido* e *Indole*). Tratan de probar cuán insufrible es la tiranía de los párrocos en el interior de la República, los cuales, en convivencia con los gobernadores y subprefectos, maltratan y vejaban de mil modos a los indígenas y con su corrupción llevan la deshonra y la desdicha a muchas familias.

A decir verdad, si aprobamos el fin docente, el levantado propósito educador que anima las novelas de la señora Matto, su estilo y la disposición de la intriga están muy lejos de satisfacer. Tal vez si nuestra compatriota hubiera continuado ensayándose en el difícil arte del novelista, si se hubiera dedicado a él asiduamente, habría llegado a adueñarse de sus secretos y habría podido entonces escribir la novela de la Sierra, la novela regional, y ser algo así como un Pereda en pequeño. Pero las que hasta ahora ha publicado no pasan de tentativas» (pág. 256)

Riva Agüero lee *Aves sin nido* exigiéndole el modelo de la novela realista entonces en boga en Europa. Si Balzac había elaborado el gran cuadro de la Francia burguesa, Clorinda debía escribir la novela de la sierra. Queda claro que *Aves sin nido* no está a la altura de las obras maestras consagradas por el canon europeo.

Francisco Carrillo también le reprocha el no haber seguido los modelos de la novela realista. Luego de señalar que idealiza los personajes que presenta con rasgos positivos y enfatiza los negativos de aquellos a quienes ataca, sin penetrar en la psicología ni intentar comprenderlos, señala «Y es que, en el fondo Clorinda no pudo desprenderse de su carácter romántico, que la hacía ver todo con pesimismo; su sentimentalismo se desbordaba en cada página, su ingenuidad la hace simplificar la condición humana del indio y de su enemigo; sus alardes naturalistas no son sino cuadros que se ajustan más al costumbrismo pero a un costumbrismo sentimental y pesimista» (CARRILLO, pág. 50).

Aunque no lo menciona de una manera explícita, en las alusiones al sentimentalismo y sentido melodramático de Clorinda, Carrillo parece estar cerca de José Tamayo Herrera, quien sin ninguna duda asigna tales tendencias a la condición femenina de la autora. «La Matto es, no hay que olvidarlo, una escritora de temas de provincia, excepto en *Herencia*, y es ante todo una mujer. De modo que lo que ella percibe y transmite es una realidad emocional y los matices de la psique cuzqueña» (TAMAYO, pág. 154). Y más adelante, refiriéndose a las declaraciones de Clorinda sobre su amor profundo a la raza indígena: «No olvidemos que es una mujer y que por eso exagera sus sentimientos» (Ibid., pág. 155). El sentimentalismo está ciertamente señalado como una marca negativa que desautoriza las opiniones y percepciones de la autora justamente por su género frente a la «objetividad» «neutralidad», en última instancia, sentido de la realidad atribuidos al género masculino.

En el marco ideológico de la novela realista se inscribe la crítica a la estructura de la novela ya apuntada por Riva Agüero y seguida más o menos en los mismos términos por críticos posteriores. «En ninguna de sus novelas pudo Clorinda sintetizar lo esencial; más bien agrega siempre episodios que en nada ayudan a la acción o comprensión del todo» (CARRILLO, pág. 51). Y añade al pie de página: «En *Aves sin nido* sobran el descarrilamiento del tren, la historia del nuevo prefecto y el asedio de Teoco» (Ibid.). Señala Carrillo que técnicamente la segunda parte de la novela es una añadidura que quiebra la continuidad de la primera. «*Aves sin nido* debió concluir en la primera parte, por entonces, el cura Pascual, el principal promotor del atentado contra los esposos Marín, cae arremetido; el gobernador, también arremetido, abandona la posición desde la cual hacía tanto mal; las hijas de las víctimas han quedado amparadas bajo la protección de los esposos Marín; éstos han logrado desmenzascar una injusticia; nace un nuevo amor entre los jóvenes Mameel y Margarita; y, como conclusión, se menciona que los dos «aves sin nido» son los buerifanos; cuyo porvenir está asegurado; nada más hay, pues, que desear, todo ha concluido bien, todo es feliz. Pero el sentido melodramático de Clorinda no puede detenerse ante un fin simple y claro y... escribe la segunda parte» (Ibid., pág. 52). El estudio de Cornejo Polar sobre la novela peruana (CORNEJO, 1977) si bien aborda *Aves sin nido* desde perspectivas que inciden en la des-



cripción y en el análisis de los mundos representados como veremos luego, coincide con los autores arriba mencionados en que «Hay un evidente desnivel entre la elaboración conceptual de la novela y su realización técnica, ésta claramente insegura» (Ibid., pág. 8). Y también, como a Carrillo, le parece sobra el episodio del descarrilamiento del tren, aunque no deja de reconocer que «sirve para enfatizar este aislamiento (se refiere a que Killaz dista cinco días de a caballo de la estación más cercana y el tren sólo pasa quincenalmente); a la distancia se suma un signo de dificultad y peligro» (Ibid.).

Novela romántica, realista o indigenista

Dos temas desarrollados por Cornejo Polar amplían las limitaciones de estos análisis valorativos: el primero es el relacionado con el indigenismo en el que se adscribiría *Aves sin nido* y el segundo, que elabora un cuestionamiento a la novela desde una perspectiva ideológica.

Uno de los afanes de la crítica que se ha ocupado de *Aves sin nido* ha sido el de establecer si se trata de una novela romántica, realista o indigenista. Parece haber coincidencia tanto en quienes quieren destacar la novela tanto como entre los que señalan sus defectos, en la consideración de que los rasgos románticos son el lastre que impiden una mejor lectura. Así, para Escayadillo en *Aves sin nido* «subsisten demasiados elementos de un tratamiento del «tema indígena» que pertenecía, en ese momento, 1889, al pasado; el tratamiento romántico del indio» (ESCAJADILLO, pág. 42). Indios borrosos, paisaje artificial, situaciones narrativas, tópicos temáticos y lenguaje evaluado y sentimentalista, «los doce, novela donde confluyen muchos (demasiados para mi gusto) elementos de una tradición anterior del tratamiento del «tema indígena», la tradición romántica, con sus elementos nuevos, los de denuncia de los abusos que se cometen contra el indio» (Ibid., pág. 42). Para Escayadillo, la persistente acumulación de elementos románticos es no sólo una de las razones

que impide considerar a *Aves sin nido* como iniciadora del indigenismo, sino que constituye uno de los mayores defectos de la novela. La perspectiva exterior, la distancia que establece el narrador con el mundo representado es otro factor por el cual *Aves sin nido* no puede ser considerada una novela indigenista. Cornejo Polar discrepa con esta afirmación y propone «La novela indigenista, como por lo demás todo el movimiento indigenista, es un hecho pluricultural y plurilingüe que se distingue por producirse en un mundo que no es, precisamente, el mundo al que se refieren sus obras (...) De esta suerte, la ajenezad que define la perspectiva de creación de *Aves sin nido* no es un defecto que más tarde, en otros autores, será subsanado; es, simplemente, la condición que domina toda la novelística de este género, incluso a la que, años después, producirá una honda impresión de autenticidad» (CORNEJO, pág. 31). Cornejo Polar señala elementos de signo romántico: el tratamiento del paisaje, repetidamente alabado por su belleza, que contrasta con la imperfecta sociedad es una marca «subidmática romántica» (Ibid., pág. 11). También alude Cornejo «a un vago feminismo romántico» (Ibid., pág. 13) que da cuenta de la bondad natural de todas las mujeres que participan en la narración. Así mismo, el sesgo romántico también marca la caracterización de los indios, dueños de una encandorada sencillez, bondad natural (al igual que las mujeres) simplicidad de sentimientos. «Es obvio el sesgo romántico de este planteamiento — en el que tal vez resuene, lejanamente, el eco del «buen salvaje», feliz en su primitivismo — ni su fuerza por la acción depredadora de sus opresores» (Ibid., pág. 17). La mayor objeción de Cornejo es la incapacidad de la autora para detectar la verdadera causa de la explotación que denuncia. Los culpables de todos los males son las autoridades tanto políticas como religiosas; es decir, la crítica se proyecta hacia la superestructura jurídica — política sin rozar apenas la base económica por cuanto la novela elude

mencionar a los verdaderos agentes de la explotación. «De aquí que leyendo *Aves sin nido* se pueda tener a veces la impresión que los problemas que agobian a los villorrios del interior y la atroz condición de los indios pudieran resolverse si el gobernador, el juez y el cura cumplieran sus obligaciones» (Ibid., pág. 13). Queda clara la siguiente afirmación: «Al subyazar el lado moral del comportamiento de los notables se oscurece en alguna medida el funcionamiento real de la sociedad andina y se evita su cuestionamiento como sistema» (Ibid., pág. 14). En esta línea, Cornejo ha señalado que Clorinda condena y denuncia las actividades de los comerciantes de lanas mientras que los otros grupos de poder, tales como los terratenientes, no son mencionados. «La crítica de *Aves sin nido* se concentra en un sector de la clase explotadora y prescinde de quienes, en el indigenismo posterior, serán el centro de las más violentas denuncias. El caso de los propietarios mineros es el más significativo: (...) son los portadores del progreso y dentro de tal óptica la explotación y el sufrimiento de sus trabajadores pasan completamente desapercibidos» (Ibid., pág. 12). Tamayo Herrera explica la omisión de los terratenientes aduciendo que Clorinda era hija de esta clase y que a pesar de haberse liberado de las determinaciones impuestas a las mujeres de su grupo social «siguió reflejando en el nivel más profundo las características mentales del estrato misti de la sociedad cuzqueña en que había nacido y se había formado» (HERRERA, pág. 154). Y explica que de allí «su falta de percepción al substratum económico donde la explotación del poblador andino se acentúa, pues de sus padres, los tranquilos terratenientes cuzqueños que usufructúan la productiva combinación texitro de servidumbre, no hay en el texto de Clorinda ni insinuación ni imagen» (Ibid.).

Las propuestas de solución que plantea la novela para corregir los males denunciados son señalados por Cornejo como las más importantes limitaciones de *Aves sin nido*. Se refiere el crítico al proyecto modernizador de la burguesía que embotaba una idea de nación homogénea bajo el modelo occidental. Tal proyecto implicaba la desaparición de los indios diferentes y la integración del indio. «El límite de *Aves sin nido* está en su incapacidad de comprender que no todo proceso de integración nacional debe suponer la cancelación de las diferencias regionales y en su abasiva cobertura del mundo indígena, y del mundo andino como intereses de otros sectores del país» (CORNEJO, pág. 31). No hay, pues, revalorización del indio y si bien alaba sus virtudes, termina propugnando la dilución de la cultura andina. De otro lado, y como ya se ha señalado: «No percibe el significado socio-económico del problema indígena y sobre él propone soluciones que nunca exceden a un vago e incierto sentido moral — perspectiva ésta que da ingreso a la sobrevaloración del proceso educativo y al consiguiente cambio de las «costumbres nocivas» (Ibid., pág. 32).

Como se puede ver, el conjunto de estas críticas giran en torno a dos ejes muy claros: *Aves sin nido* presenta demasiados rasgos de un romanticismo trasnochado y ya obsoleto incluso para la época en la que se escribió. Ello se suma la filiación positivista de la propuesta ideológica que no sólo contradice el espíritu romántico tan fuertemente marcado sino que resulta extremadamente simple y elemental a nuestra sensibilidad de lectores entrenados y familiarizados con textos indigenistas más complejos. En la conclu-

sión de su estudio. Cornejo señala «Las limitaciones de *Aves sin nido* son en gran parte resultado del estado de desarrollo de la conciencia nacional a fines del siglo XIX. La derrota del 79 propició tanto una radicalización de las exigencias morales como una obsesiva preocupación por la modernidad y el progreso vistos desde una perspectiva finalmente burguesa» (CORNEJO, pág. 32).

El problema de este acercamiento crítico es su naturaleza etnohistórica. Como bien lo ha señalado Nelson Manrique, para los progresistas del XIX el proyecto de nación pasaba por la redención de los indígenas bajo la consideración de que se trataba de una raza degradada producto de la adición a la coca, el alcoholismo, la servidumbre y la explotación de la que fue víctima desde el momento en que los españoles destruyeron el Imperio Incaico. El indio contemporáneo, en este proyecto progresista, debía ser educado a fin de que se integre a una nación que quería enarbolar la bandera del progreso y ser civilizado según el modelo occidental. Así, «el racismo en sus diversas variantes, formaba parte del sentido común inclusive de los intelectuales progresistas que mayores simpatías sentían por los indios» (MANRIQUE, pág. 19). Al revisar las alternativas propuestas por estos sectores progresistas, «puede concluirse que el margen para la gestación de alternativas igualitarias era muy estrecho» (ibid.). En mayor o menor medida, tanto la crítica de Cornejo como la de Escayadillo y Carrillo juzgan las propuestas de *Aves sin nido* proyectando retrospectivamente conclusiones ideológicas que pertenecen a nuestro presente. Porque, ¿qué duda cabe, el proyecto liberal esgrimido por el positivismo fracasó; el ideal de nación homogénea entonces sostenido no se aviene ya a nuestros esquemas mentales y la crítica marxista demostró la importancia de percibir los mecanismos económicos de la explotación y la necesidad de cuestionar el sistema antes que adjudicar responsabilidades morales y personalizadas. Pero todo ello estaba ciertamente fuera de los alcances de la mentalidad del siglo XIX.

Lecturas no valorativas

En los últimos años se han elaborado acercamientos críticos que atienden más al contexto y al tiempo de la enunciación e intentan lecturas alejadas de pretensiones valorativas para explicar las propuestas desde la perspectiva de su tiempo. En esta línea es interesante señalar la argumentación de Edmund Bendzén, estudio que discute los acercamientos señalados líneas arriba y propone inscribir *Aves sin nido* en la tradición de la novela romántica sin exigirle el valor fundacional del indigenismo ni insertarla en la corriente realista. Es posible revalorizarla, señala, como una novela que responde a las exigencias y al pensamiento de la época en la que fue escrita. Dos propósitos tuvo Clorinda cuando escribió su novela: construir un discurso moralizante y establecer un compromiso militante con su país. No intentó mostrar la cultura del indio, ni buscó la transformación de las estructuras sociales y económicas de las zonas rurales. De acuerdo con los esquemas ideológicos de carácter liberal y romántico que suscribe, vio la necesidad de corregir la injusticia social mediante el desdoblamiento honesto de las autoridades y del poder político proveniente de Lima, centro urbano de la civilización. En este contexto, señala Bendzén, «Matto construye hábilmente la forma de *Aves sin nido*, cuyo interés no decae nunca, cuyo argumento tiene algo de suspenso, cuya estruc-

tura cuenta con el drama de folletín, y cuyos personajes son maniqueos» (Pág. 65). Es decir, aspectos que han sido vistos como deficientes. Bendzén los rescata desde una perspectiva diacrónica y contextual. «Ningún novelista penano del siglo XIX necesita disculparse por haber hecho novela melodramática, maniqueista y con compromiso político» (Pág. 68). Sostiene que la estructura de *Aves sin nido* se ajusta al modelo folletinesco de la novela popular inscrita en el romanticismo. «Así era la novela peruana y no hay por qué lamentarlo, es un hecho socio-literario» (ibid., pág. 70). También se ajustan a este modelo, el carácter episódico y teatral de los acontecimientos, el final melodramático, la tendencia hacia la idealización de los personajes buenos y la maldad casi grotesca de sus contrarios. El lenguaje hiperbólico y alisonante así como las intervenciones permanentes del narrador cuyos discursos moralizantes y didácticos son rasgos típicos de la filiación romántica de *Aves sin nido*.

Matto vivió y escribió en su tiempo, un tiempo marcado por la ideología positivista que creía en el progreso y la civilización y que apostó por un modelo de desarrollo único y homogéneo. Su sincero amor por los indios tiene raíces cristianas y pacifistas, de allí ese indigenismo romántico, pero genuino y nacido de su experiencia vital. Reclamarse a esta novela un mayor espesor psicológico, alternativas «políticamente correctas» o análisis marxistas de los mecanismos de explotación es, como dice Bendzén «pedirle penas al olmo...». En este caso, las exigencias de un lector del siglo XX están fuera de foco y caen al subnivel de las buenas intenciones, contrariando el proyecto literario de la autora y esperando de ella una obra que no escribió porque estaba fuera de su tiempo histórico y literario (ibid., pág. 74).

Un acercamiento crítico completamen-

te distinto basado en algunas propuestas de la crítica feminista es el de Francesca Denegri. La crítica sostiene que el discurso positivista y liberal romántico que tanto ha dado que hablar a la mayoría de críticos se mantiene sólo en la superficie. Lima aparece como el lugar civilizado y Killas es la encarnación de la barbarie. Fernando Marín es epítome de la humanidad civilizada y los indios no tienen futuro. Pero, argumenta Denegri, esta lectura sólo se sostiene en el nivel explícito pues bajo éste se elabora un discurso más elusivo que mina esta creencia en el progreso y reivindica el papel de la cultura tradicional andina en la formación de una identidad nacional. Sólo en apariencia, dice Denegri, el narrador se identifica con los puntos de vista modernizantes de Fernando Marín cuando expone la barbarie de Killas frente a la civilizada Lima, por ejemplo, pues paralelamente a esa disertación el narrador organiza un discurso que destaca el intercambio cultural y creativo que se da entre los diferentes sectores sociales. El juez o el gobernador, así bien explotan a los indios, de otro lado gustan de la misma música y participan en las fiestas. Frente a esa interacción, en *Herencia*, que transcurre en Lima, la ciudad civilizada que se presenta está bastante lejana de la idealizada en *Aves sin nido*. Lima es una ciudad segregacionista, los diferentes grupos sociales permanecen aislados en sus propias tradiciones sin posibilidad alguna de intercambio. Destaca así mismo las disonancias textuales como resultado de las contradicciones entre el discurso de Marín en torno a la degeneración de las funciones cerebrales de los indios y su debilidad mental y la narrativa misma que enfatiza constantemente la belleza de la mujer andina, el rubusto físico de Margarita Yupanqui, lo «alto, musculoso y ágil» que es Isidro Champi.

Hace alusión también Denegri al episodio del viaje en tren a Arequipa, consi-

derado innecesario por Cornejo Polar y Carrillo. Según la crítica, este episodio revela que la centralidad del discurso positivista de Marín es nuevamente contradicho por los hechos: las albanzas al sistema de transporte o a los trenes como signo de la modernización, resultan irónicas cuando el vagón se descarrila. Queda la duda si la nación estaba lista para la modernidad proclamada por Marín.

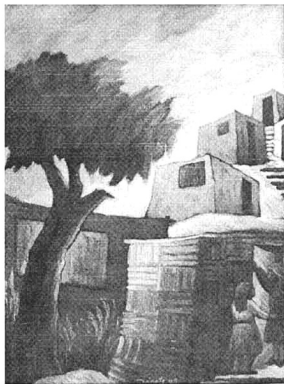
Otra muestra del doble discurso narrativo lo encuentra en la tradicional concepción de feminidad según la cual -y a la que en apariencia se adhiere el narrador -la contribución social de las mujeres quedaba limitada a su capacidad de influir en el varón. Si el narrador observa complacido que «cuando (Lucía) vistió la blanca túnica de desposada, aceptó para ella el nuevo hogar con el encanto ofrecido por el cariño del esposo y los hijos, dejando para éste los negocios y las turbulencias de la vida, encarnada por aquella gran sentencia de la escritora española, que en su niñez leyó más de una vez, olvidada, pobres mujeres, vuestros sueños de emancipación y de libertad. Esas son teorías de cabezas enfermas, que jamás se podrán practicar, porque las mujeres han nacido para poetizar la casa» (MATTO DE TURNER, pág. 125) con lo que parece una declaración de defensa al statu quo, la trama misma de la novela demuestra que «es una adhesión de boca para afuera» porque *Aves sin nido* es una historia en la que las mujeres se erigen como agentes de la transformación moral de la comunidad. La casa, como espacio neutral y ajeno a «turbulencias de la vida» gobernada por la esposa que «ha nacido para poetizarla» no se corresponde con la de las Marín, que se constituye como un espacio social amplio y participativo. Lucía, señala, es dueña de un discurso político subversivo en el pueblo y así es visto por los notables. Uno de ellos, luego de la perorata de Lucía señala: «ha empleado palabras que entendidos por los indios nos destruyen de hecho muestras costumbres de reparto, de mitas, pongos y demás... ¿dés-usted cuerda a estos indios y mañana ya no tendremos quien levante un poco de agua para lavar los pocillos...» (ibid.).

En esta línea habría que observar una sutil ironía en el episodio del tren que refuerza la lectura de Denegri en torno al doble discurso. Me refiero a la elección de los libros que la pareja Marín leerá durante el viaje:

«¿Cuál quieres leer tú, querida Lucía? -Dame las «*Poesías* de Salaverry -respondió ella con sonrisa de satisfacción. -Bien, yo gozaré con las *Tradiciones* de Palma, son relatos muy hermosos y me encantan.

Si consideramos el liderazgo de González Prada en el grupo al que se adscribió Clorinda así como el rechazo a los viejos ideales del romanticismo, es posible pensar que el narrador ironiza sobre los gustos literarios de sus protagonistas que corresponden a los del sector social tradicional hispanizante. En el Proemio, muestra de manera clara su rechazo a las novelas o relatos que desarrollan historias sin intenciones moralizadoras o didácticas: «...tiene la novela que ejercer mayor influjo en la moralización de las costumbres; y por lo tanto, cuando se presenta una obra con tendencias levantadas a regiones superiores a aquellas en que nace y vive la novela cuya trama es puramente amorosa o recreativa, bien puede implorar la atención de su público». (ibid., pág. 33).

Susana Reisz, en su estudio sobre la poesía escrita por mujeres, ha señalado, siguiendo a Hajjín, la distinción entre «palabra bivocal pasiva» y «palabra bivocal



«Las vecinas», óleo, 30 x 42 cms.

activa». «En la primera de estas categorías se ubican la estilización y la parodia, dos procedimientos en los que una voz utiliza otra voz para sus propios propósitos, sin dejarla participar activamente en la configuración del propio enunciado» (REISZ, pág. 70). La ironía, la parodia irónica, la polémica oculta y el diálogo interno son estrategias puestas en marcha para una expresión que quiere ser cuestionadora de los valores consagrados pero desde una actitud que evita la confrontación directa. Es posible, como lo señala Denegri, percibir ciertas ironías y parodias en Clarinda desde nuestra posición de lectores entrenados en textos contemporáneos. Sin embargo, cabe preguntarse por el grado de conciencia e intencionalidad de la autora. Como dice Wayne Booth, un requisito fundamental de la ironía estable es que ésta sea intencional; es decir, el autor crea deliberadamente enunciados que precisan ser re-construidos: se dice algo, pero en realidad se está diciendo algo diferente. Los enunciados o reales ironías y parodias, sin presunciones elusivas, los dobles discursos en *Aves sin nido* requieren de un mayor estudio y profundización. Pero queda claro que se trata de una aproximación crítica sugerente que da cuenta de una nueva sensibilidad y exige la puesta en práctica de un aparato teórico todavía poco desarrollado.

En su último libro de ensayos, *Escribir en el aire*, Cornejo Polar elabora la tesis según la cual *Aves sin nido* ofrece ciertas claves que permiten estudiarla desde el problema central del XIX: la formación de la nacionalidad a partir de la caracterización de los núcleos familiares (Los Marín, los Yupanqui, los Champi, los Pancorvo) como los espacios privilegiados para las alianzas o los conflictos étnicos. La decisión de los Marín de adoptar a las huérfanas es significativa pues con ello otorga la posibilidad de una mejor suerte para individuos aislados en tanto que niega toda esperanza de salvación a la raza indígena.

La adopción, que implica un cambio de apellido, es una metáfora sobre la construcción de una nueva identidad que implica, además, la inmersión de las niñas indígenas en la nueva civilización de la que formarán parte gracias a la educación que recibirán en Lima. Los conflictos de *Aves sin nido*, si aceptamos la simbología nación-familia, expresan las contradicciones de la sociedad de fines del XIX. El gran tema que plantea es el de la filiación: Manuel y Margarita no saben quién es su padre y el descubrimiento es trágico: impide su amor y es irreversible. La alegría apunta a un sistema mal ordenado, deformado. Sólo puede ser transformado por los Marín que constituyen una familia (nación) y otorgan una nueva filiación a la niña, a la vez que corrigen su «incompletado» (CORNEJO; 1994). Cornejo Polar ve esta concepción como un desgarrar y a la vez con esperanza: la familia (la nación) puede recomponerse.

Esta lectura de Cornejo Polar parece no tener fisuras a pesar de que resulta evidente que Clarinda Matto no elaboró *Aves sin nido* con un grado de conciencia tan racional y preciso. Sin embargo estamos frente a una lectura legítima y totalmente válida por su coherencia; un acercamiento, además, que abre nuevas posibilidades de interpretación y estudio vinculados con aspectos ideológicos, históricos, sociales.

Por último, mencioné el estudio de Nelson Manrique. Se trata de un estudio interdisciplinario desde la investigación

histórica. Manrique demuestra empleando documentos de archivo que *Aves sin nido* da cuenta de la realidad social y económica de la sierra sur del Perú a fines del XIX con una precisión que los críticos literarios no habían advertido. Como hemos visto, en la base de las objeciones reiteradas a esta novela ha sido la del desconocimiento que Clarinda tenía de los mecanismos de explotación de la época al mencionar sólo a los compradores de lana eludiendo la explotación central: hacendados y ganaderos. Pero «Clarinda tiene un mejor conocimiento de la realidad social que describe que aquel que sus críticos están dispuestos a concederle», señala Manrique (pág. 47) quien ha comprobado que a fines del siglo XIX en la sierra sur no es la hacienda la base sobre la que se erigió la estructura ganaderista, sino la expansión del capital comercial. La actividad del rescate de lana de alpaca fue la base de la economía regional del sur andino y fuente de los mecanismos de explotación. La actividad de los hacendados aún no era relevante; lo fue hacia los años 20, período de expansión del indigenismo que creó imágenes tan vigentes hasta hoy como la de los ganaderos explotadores. Los críticos, afirma Manrique, han proyectado retrospectivamente sobre el siglo pasado una situación posterior a la realidad económica en la que se inserta *Aves sin nido*.

Esta indagación, incompleta sin duda, nos ha permitido sin embargo rastrear un conjunto de lecturas que dan cuenta de cómo los estudios críticos se han ido enriqueciendo con nuevas y diversas propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

- Matto de Turner, Clarinda. *Aves sin nido*. Biblioteca de Ayacucho. Caracas. 1987
- María José, Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amazua. Lima, 1969
- Cornejo Polar, Francisco. *Clarinda Matto de Turner y su indigenismo literario*. Ediciones de la Biblioteca Universitaria. Lima, 1967
- Cornejo Polar Antonio. *La novela peruana*. Editorial Horizonte. Lima, 1989
- «Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas». Editorial Horizonte. Lima, 1994
- Kruzal, Efraim. *Una visión arborea de los andes*. Instituto de Apoyo Agrario. Lima, 1989
- Vargas Llosa, Mario. *La stopia arecaica*. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. Fondo de Cultura Económica. México 1996
- Mélenz Concha. *La novela indígena en hispanamérica*. Madrid, 1924
- Mazzotti, José Antonio y Zevallos Aguilar Juan, coordinadores. *Arlequín a la heterogeneidad cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Asociación Internacional de Peruanistas. Filadelfia, 1996
- Denegri, Francisco. *Ensayo del abstruso y la cigarrera*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima, 1997
- Bendzú, Edmundo. *La novela peruana*. De Olavide a Bryce. Editorial Lumen. Lima, 1992
- La literatura peruana del siglo XIX*. Alberto Vailant Montenegro. PUC, 1992
- De la Riva Agüero. José. *Obras completas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1989
- Manrique, Nelson. *La piel y la pluma*. Sur Casa de estudios del Socialismo. Lima, 1999
- Tamayo, José. *Historia del indigenismo cusqueño*, siglos XI - XX. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1980
- Reisz, Susana. *Yeres serasadas*. *Género y estudio en filología hispánica*. Asociación española de estudios literarios. Leeds, 1996
- Bueno, Raúl. «Sentido y legitimismo de una teoría de las literaturas latinoamericanas». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima J. Pittsburg, 1989
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Tauros Humanidades. Madrid, 1986
- Escudelló, José. *La narrativa indigenista peruana*. Amau editores. Lima, 1994

Entrevista a Giovanna Pollarolo

«Los cánones literarios han sido concebidos para romperlos»

Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952) es una prominente poeta de la generación femenina de los 80 y ha publicado tres poemarios, *Huerto de los Olivos* (1987), *Entre mujeres solas* (1991) y *La ceremonia del adán* (1997), y un libro de cuentos *Atado de nervios* (1999). Estuvo recientemente en el Coloquio Poético de Huancayo y aprovechamos para conversar con ella.

— Se dice que no fuiste una niña muy precoz. ¿Cómo nace en ti la simiente de la poesía?

— Bueno, es verdad que no no fui nada precoz en el encuentro con mi vocación poética. Cuando era pequeña leía las escenas clogóticas de mi casa, unas revistas románticas y muchas novelas de amor de Corín Tellado, cuando todavía vivía en Tacna. Escribí algunas cosas, pero las guardaba, por pudor. Sólo así irme a radicar a Lima y hacer amigos en la Facultad de Letras de la Católica, me di cuenta que la literatura debía tener un punto central en mi vida, ser un núcleo, y dejar de ser esa actividad clandestina que hasta entonces era.

— Pero le mantuviste siempre al margen de los movimientos poéticos de ese entonces.

— Bueno, sí, pero no por vanidad, sino por falta de ánimo, de tiempo quizás. Nunca he tenido debilidad por las reaniones o los grupos. Y nunca he tenido ningún apoyo directo de estos movimientos, a no ser de mis amigos más cercanos, los que siempre estimularon mi vocación.

— Hablamos de sus influencias poéticas.

— Un solo nombre: Raymond Carver. — Y María Emilia Cornejo? — Bueno, no la siento mucho, pero quizás sí influyó, sobre todo por ser una de las primeras.

— Después de *Huerto de los Olivos*, poemario que la crítica destacó por la fuerza de su discurso, y *Entre mujeres solas*, que deslumbró por su estructura narrativa, por su originalidad, por sus difíciles técnicas. ¿Qué le motivó a concebir una poesía así?

— No sé, salió de pronto. Se me ocurrió escribir poemas sueltos, pero que en conjunto tengan unidad, que aporten sentido a todo. Había varias cosas que quería hacer desde siempre y que las plasme en esos poemas: amalgamar recetas, misales, pensamientos filosóficos, y también plasmar la poesía desde el terreno de la narrativa, y desde el punto de vista de la mujer.

— Pasó lo mismo con *La ceremonia del adán*.

— Exactamente lo mismo.

— Por qué decides pasarte a la narrativa y escribir *Atado de nervios*?

— Nunca decidí "pasarme" a la narrativa. Tenía algunos cosas que decir sobre la condición de la mujer, varias perspectivas que describir a través de los ojos de la mujer, así que un día me senté a corregir los cuentos que los había ido escribiendo casi sin darme cuenta a lo largo de mi carrera.

— Con cuatro libros, donde el punto focal es la mujer y su mundo, crees que tu literatura es específicamente para mujeres?

— Yo creo que las mujeres escribimos desde una perspectiva muy específica, pero no creo que sea exclusivamente "para" mujeres; creo que todos escribimos para todos. Me incluyo.

— ¿Qué papel le gusta desempeñar más: la de poeta, la de narradora o la de guionista?

— Estoy contenta con cualquier trabajo que haga, siempre y cuando sean activida-

des creativas. Escribir un cuento, un guión, hacer una crítica, son trabajos creativos, y yo los hago con mucho agrado porque me creo capaz de moverme en todos esos terrenos, felizmente.

— En realidad tu poesía rompió muchos esquemas, muchos cánones. ¿Te consideras iconoclasta?

— En primer lugar habría que definir qué es, en el fondo, el cánón literario. Me parece que los cánones literarios, los modelos a seguir, sean especies de mapas del tesoro para escribir algo, han sido concebidos para romperlos. Mi interés va mucho más allá de lo que pueda dictar una regla poética. Me parece que lo que debe importarnos más es crear sin ponernos ataduras o perspectivas, reconocemos nosotros mismos como autores. No encuentro ningún remedio mejor para contrarrestar esto que escribir y crear bajo nuestros propios conceptos, sin atarnos a mandatos o modelos. No existe, no debe existir, un padre mayor que decide lo que vale y no vale. Lo que interesa es pensar en nuestros propios recursos.

— ¿Aunque esos recursos significuen banalizar la literatura, como es el caso de los jóvenes contemporáneos, de los que escriben libros sin estructuras y los llaman novelas, de los que apelan al escándalo para vender?

— Ahora hay espacio para todas las creaciones. No creo en las fórmulas, en la inamovilidad de la literatura, en su entancamiento o conservadurismo; creo firmemente en la libertad, flexibilidad de la literatura. Decir que una poesía, un cuento o una novela no son tales porque no encajan en una fórmula predeterminada me parece un honor, una inquisición. Yo creo que todos, especialmente los jóvenes de esta generación, tienen todo el derecho de escribir como a ellos les plazca, abundantes o ligeros, conservadores o escandalizadores; estamos en otros tiempos. Si alguien quiere plasmar sus rasgos existencialistas desde una perspectiva homosexual, o sus relatos generacionales desde un mundo alejado, pues bienvenido sea.

— Bien, Giovanna, pasemos a tu otro faceta, la de periodista. Trabajaste buen tiempo en la revista *Debate* divulgando la cultura. ¿Cuáles crees que son los pasos a seguir para difundir la literatura?

— Bueno, hace un año que ya no trabajo en *Debate*, y no me creo en la capacidad de filosofar sobre la mejor manera de difundir la literatura. Ninguna revista comercial del país, o periódico alguno, tiene la capacidad ni el deseo de dar espacio a la cultura. Sé, por experiencia propia, que si queremos que robar unas cuantas páginas destinadas a temas políticos, económicos, sociales en las revistas y periódicos, lo que es más triste, que sólo unas cuantas personas las lean, de manera que creó fundamental la calculación de revistas especializadas, como esta, *Ciudad Levisa*, dirigida por el doctor Manuel F. Baquerizo, para desarrollar una verdadera cultura literaria. Estoy convencida que es el mejor modo de difundir la cultura.

— Finalmente, Clarinda Matto de Turner y su famosa *Aves sin nido* fueron las que te trajeron a Huancayo. ¿Qué apreciación personal tienes de esta novela?

— Merece ser leída porque forma parte de nuestra tradición literaria y está mal eliminada por autores porque nos parecen malos. Yo creo que si escribimos nuestra historia literaria, debemos considerar a Clarinda Matto como una voz importante, muy importante. (Sandro Bosso Suárez).

¿Viste a los leones de café?

Samuel Cárdich

Marcó uno tras otro los números que había buscado en la guía telefónica y sin entrar en detalles informó el hecho y les dio la dirección donde podían hallarlos. Dentro de poco llegarían haciendo sonar la sirena de sus coches para llevarlos con dirección al norte de la ciudad, juntos, uno al lado del otro, pero nuevamente separados y en esta vez para siempre.

«¿Rafael?», preguntó la voz femenina por el auricular.

«El mismo», había respondido él, sintiendo un brusco desahogo al descubrir que la voz era de ella.

«Un amigo tuyo me dio el número telefónico de tu oficina y te llamo para invitarte a tomar unas copas y charlar», le dijo. «Ya hubo mucha separación entre nosotros, y creo que llegó el momento de hacer las paces. ¿qué te parece?»

Desde hacía cuatro años vivían alejados el uno del otro y no tenían nada que decirse, pero a eso de las seis de la tarde, cuando salió de la oficina, obedeciendo a un impulso que no pudo controlar, curiosidad o un arrebatado deseo de verla?, se dirigió al edificio de departamentos cuya dirección ella se había encargado de señalar con mucho detalle: avenida Javier Prado 1723, junto a la floristería «El Edén». Siguió los pasos que le enumeró para que llegase al lugar sin ningún contratiempo, y una vez que estuvo en el piso indicado, tocó el timbre del departamento 410 y esperó unos segundos.

«¡Papi Rafael!», dijo ella apenas lo vio en la puerta. «¿Qué agradable sorpresa!», agregó extendiendo los brazos y recibiendo con gran entusiasmo, por la respuesta que recibió por teléfono, él creyó que ya no iba a estar. Dime, ¿hice final llamando a tu oficina?»

«No.»

«De todos modos disculpa la ligereza, pero ahora ¡pasa por favor y acomódate en el lugar que te agrade!», añadió, señalando con el brazo extendido los muebles dispuestos en la sala.

Desde la puerta, él escuchó el silbido con el fin de aislarla de ella, y mientras se encaminaba ahí la escuchó decir: «es una verdadera alegría verte otra vez, Rafael». Llevaba puesto un bikini rojo y su cuerpo de carnes firmes se dejaba ver a medias por detrás de ese desahogado negro que ya conocía y que ella usó en los últimos cuatro años para entrar en su memoria y perturbar el sosiego de sus noches desiertas. Una imagen angosa de que él reemplazaba de inmediato con la escena inocente de aquella mañana lejana en que la hizo pasar a su vida para que se la enterrara un poco.

Bebió un sorbo de su copa de ron y recordó: mil novecientos setenta y dos, veinte de junio, día viernes. Hace quince años, en esa fecha la vio por primera vez. Eran las cinco de la tarde y él, el otro seguía deshojando los árboles. El césped estaba cubierto de hojas muertas y ella se hallaba sentada en una de las bancas del parque, casi inmóvil, con las manos juntas y puestas encima de las rodillas. La impresión general que daba era la de un ser indefenso y abandonado a un oscuro destino. Vestía un abrigo raído de color azul, cerrado hasta el mentón por una cremallera, y en uno de sus bolsillos tenía la carta que Viviana había dejado para él. Sus ojos parados irradiaban un candor que lo sedujo y que él trató de hallar en la mujer que lo había recibido con tanto asombro, y que después de invitarlo cortésmente a sentarse y preguntarle qué licor deseaba beber, lo miró desde el bar con una sonrisa enigmática mientras iba echando los dados cubos de hielo que él pidió para sus Bacardí. No, no quedaba ni un rastro de esa



«Venus andina», óleo, 55 x 65 cms.

antigua inocencia. Ahora era una mujer que había pasado por la vida arrasando como un huracán todo lo que encontraba a su paso.

Con esa evidencia la había contemplado fríamente mientras ella preparaba los trabajos detrás del mostrador: la vio echar un chorro alto de ron en cada copa, poner la hielo en una bandeja, las copas servidas, la botella recién abierta y traer todo ello a la mesa de centro. Actuaba como un hombre experimentado que sabe bien lo que tiene que hacer. Movió a sonreírle cuando pasó la copa en sus manos. Cuatro años atrás esa sonrisa era todo lo que tenía, pero después ya no significaba nada para él. Se sentó en el sofá de tres cuerpos, a un costado suyo, y le pidió que entrecrocara sus copas para brindar por el reencuentro.

«¿Créeme, Rafael, que me siento feliz- te confieso. Y es porque te veo aquí en mi casa, a sólo un metro de distancia, después de estar separados durante cuatro años largos, ¡imagínate eso!», dijo sorprendido. «Es algo en verdad formidoso. Como si estuviera vivo viviendo la vida de antes, de nuevo el uno al lado del otro, en los primeros años de nuestro tiempo feliz. Te acuerdas, Rafael?»

Ahora que estaba solo en la habitación y ya no existía ninguna amargura sino tan sólo un sentimiento de culpa, pidió recordar los años que pasó junto ella: los viajes continuos, la treintena de pequeñas ciudades y caletas del sur en las que vivieron, los pasiones por sus playas de arena gris adonde él la llevaba los domingos para que mirase las gaviotas y la tarea de los pescadores remendando sus redes rotas por los lobos de mar. Aquellos tiempos fueron difíciles. Carecía de un empleo y en las noches tenía que dedicarse a los juegos de azar para sobrevivir. Era un jugador de mediana fortuna y después de beber y jugar con los amigos, al día siguiente sólo le quedaba en el bolsillo algunos billetes chicos para cubrir el gasto diario. Por lo general, volvía a su habitación al amanecer y la encontraba profundamente

dormida. A veces se sentaba en el filo del lecho para contemplarla en silencio. La veía tan inocente, que se quedaba mirándola durante unos minutos embargado por un sentimiento de ternura. A veces, cuando le había ido bien en el juego y estaba de buen humor, la despertaba froándole la punta de la nariz con el dedo índice. Sobresaltada, ella abrió sus grandes ojos parados y sin despertar del todo se arroja a sus brazos. «¿Por qué llegas a esta hora?», le recriminaba al oído con su vocellita somnolienta. Entonces él le pedía disculpas por llegar ebrio, a esas horas del amanecer. «No ocurrirá de nuevo», le decía sin llegar nunca a cumplir su promesa. Luego entraba en el lecho y allí la abrazaba y besaba renovándole su deseo de cambiar. «La quería mucho y ella era su muchachita! Su sola presencia le hacía olvidar ilusiones, tener expectativas en un cambio favorable de la fortuna. Una noche en que viajaban en la popa de una embarcación con rumbo a otro destino incierto, le habló de una ciudad grande y llena de luces donde les esperaba el mundo que la vida les había negado.

«Mira», le pidió señalándole el litoral lejano. «¿Ves aquella ciudad que está al otro lado del mar? Bien te digo, algún día nuestra vida será como las luces de ese puerto que iluminan la distancia.

Pero la vida de los dos siguió a oscuras y él tuvo que seguir trayendo por los gantos, viviendo a base de pequeñas trampas y ocasionales golpes de suerte que encontraba en el juego. Con imágenes inconexas, recordaba esos años iniciales en que la vida fue especialmente difícil, al contrario de lo que ella creía.

«Esa vez yo pensaba que el mar no tenía fin», había dicho ella de pronto sacándole de sus cavilaciones. «Así nos fuéramos a vivir en el lugar más remoto, ahí al frente no estaría esperando mi retorno.

Su voz conservaba todavía aún ese tono de sorpresa infantil por la visión asombrosa del mar, que muchas veces a él también lo ha-

bia intrigado. En cada literal lo veía distinto, ya sea por el color o la forma, o por otros detalles en apariencia intrascendentes como el graznido de las aves costeras o la tibia de la arena cuando caminaban descalzos por la playa gris. Como si cada puerto tuviera su propio mar.

«Me gustaba correr detrás de las gaviotas y jugar con los pescadores jóvenes; te emocionas de colarte al verme con ellos», dijo ella bromeando. «Pero todos eran gente sencilla y buena, que no tenía una segunda intención. Sólo que cuando yo empezaba a quererlos, tenía que salir detrás de ti con dirección a otra ciudad. Y es que en esa época vivíamos corriendo de un lado a otro porque tú tenías un empleo de vendedor.

En realidad, nunca tuvo ese empleo. Él era sólo un fugitivo de la justicia, y se vio obligado a inventar esa historia para justificar los repentinos cambios de domicilio. Por ese motivo siempre estaban de paso, saltando de una caleta a otra, siempre viajando de una a otra pequeña ciudad del litoral sur. Cuabiertos por el polvo de los caminos durante tres años habían andado el sol y la sombra, los comederos y el lecho de perritos y roedores hoteles. Sólo cuando juzgaba que el poblado adonde habían llegado podía ser de confianza, alquilaba en cualquier casa de huéspedes una habitación con dos camas y se quedaban a vivir allí. Pero bastaba un pálpito de alarma o que un agente policial lo mirara con cierta atención, para que salieran del lugar y se fueran a las volandas adonde los empujara el viento. Apenas arribaban a la otra ciudad lo primero que él hacía era ubicar un pario, luego en la noche compraba dos paquetes de cigarrillos negros y se iba a jugar hasta las primeras horas de la día siguiente. Con los años había adquirido destreza en el manejo de las tarjetas, pero no siempre las cosas le salían bien. Entonces se iba a pasear la lata por las calles de la ciudad a descubrir si saber qué hacer. En los puentes sobra el trabajo de estibador, pero él había sido siempre un hombre de escritorio que no se avenía bien con las faenas pesadas. Era un mecángrafo capaz de escribir ciento veinte palabras por minuto y sacar al tacto cuotas de seis números en la calculadora sin equivocarse una cifra. Pero, ¿de qué sirven esas habilidades cuando uno está en la calle, sin papel alguno y arañando serios problemas. Nunca se había preocupado en desarrollarse en las destrezas que le ayudaran a salir de cada apuro. Su voz era demasiado bronca y no sabía de memoria ninguna canción completa para intentar meterse siquiera de cantor ambulante. Viéndolo bien, en toda su vida no había sido más que un sujeto bueno para nada, un perdurador. Y en este momento de su soledad, cuando ya era tarde para todo, lo admitió con un indolente y fugaz sentimiento de frustración.

De ese modo habían traído juntos por muchos localidades del sur, sin alcanzar nunca un destino. «¿Hasta cuándo tenía que huir? Esa pregunta se había hecho siempre sin hallar una respuesta. Pero cada vez que se interrogaba, en su mente se le iba repitiendo también una sospecha: ¿y no hubiera presentado denuncia en contra suya? En los años que llevaba buyendo de un lado a otro, no había sido detenido una sola vez. En realidad, la cantidad de dinero que hurtó de la caja de caudales era grande para él, pero insignificantemente para la compañía donde trabajaba, y quien sabe si algún día no hubiera presentado denuncia en contra suya con sólo advertir que vivía a sol de mata, insonante, arañando por las calles el peso de la culpa.

«Cierro», dijo ella al ver en actitud reflexiva, «hubo mucha disputa entre nosotros», agregó creyendo adivinar su pensamiento.

Ser mujer y mestiza

Martha Cuba Cronkleton

Laura Riesco era, hasta hace algunos años, una figura relativamente desconocida cuya obra había sido ignorada por la crítica. Nacida en el departamento de Junín en 1940, emigró a Lima a los 7 años de edad, y en 1959 a los Estados Unidos, donde obtuvo un doctorado en literatura en la Universidad de Kentucky con una tesis sobre los *Poemas Humanos* de César Vallejo. En 1969 empezó a enseñar lengua y literatura en la Universidad de Maine, institución de la cual ella es hoy en día profesora emérita.

Riesco debutó como escritora con la novela *El truco de los ojos* (1978), obra que en su momento no atrajo la atención de la crítica. Miguel Gutiérrez atribuye esta situación a "su escasa difusión y al silencio que rodeó al libro" (*Los andes 58*).¹ Con la perspectiva que otorga el tiempo, se considera que *El truco de los ojos* «constituye la primera novela absolutamente moderna escrita por una mujer en la narrativa peruana» (Gutiérrez, *Los andes 57*), y "una de las novelas más complicadas y virtuosas que se han escrito en el Perú en los últimos tiempos" (Baquerizo, «Laura Riesco y la configuración» 92).²

La segunda novela de Laura Riesco, *Ximena de dos caminos*, apareció en 1994, después de un silencio de casi quince años. La acogida favorable de esta obra en el medio literario fue prácticamente inmediata: en 1995 ganó el Premio Latino de Narrativa en Nueva York, y en 1999 ocupó uno de los tres primeros lugares en la encuesta llevada a cabo por la Revista *Debate* acerca de las obras narrativas más importantes de los años 90 en el Perú. En 1996 fue traducida al inglés por Mary Berg bajo el título *Ximena at the Crossroads*. Por su importancia y relevancia para con el tema que nos ocupa, el presente capítulo se dedica exclusivamente a hacer un análisis de esta última obra.

Ximena de dos caminos

Ximena de dos caminos ha sido calificada, al igual que *Patís de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez, como novela de formación o de tránsito a la adultez (Baquerizo, «La configuración» 93; Gutiérrez, *Los andes 50*). Como se mencionó en el capítulo anterior, este tipo de novelas presenta, por lo general, a un joven con una escala de valores morales propios de su edad, los que a medida que avanza la obra son cuestionados a raíz de una serie de circunstancias. Después de un sistemático desmoronamiento, estos valores son reemplazados por otros propios de la visión adulta. Sin embargo, la novela de Riesco se diferencia de la novela de Rivera Martínez en tanto "asistimos a las primeras revelaciones del yo y el mundo en la vida de una niña, lo cual significa el término de la hegemonía de la visión masculina de la realidad narrativa peruana" (Gutiérrez, *Los andes 52*).

Ximena de dos caminos narra la historia de una niña a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, sen-

timental y moral. Ximena es una niña delgada y enfermiza de aproximadamente cinco o seis años de edad, que vive en compañía de sus padres en una pequeña ciudad de la sierra peruana. Curiosa y pensativa, sensible y malvada a la vez, se desvive por conocer y entender el mundo que la rodea, particularmente todo aquello que le ha sido prohibido o vedado. Ximena siente verdadera fascinación por la enciclopedia de su casa, la que bojea con pasión a pesar de aún no saber leer. A Ximena también le agrada narrar historias, para lo cual posee un extraordinario talento. Su imaginación encuentra estímulo en los dos mundos que a ella le ha tocado vivir: el mundo criollo-occidental de sus padres y el mundo andino representado por la servidumbre y los empleados de la compañía donde trabaja su padre.

Estos dos mundos implican necesariamente enfoques y escalas de valores diferentes, los mismos que serán percibidos y cuestionados por Ximena a lo largo de los siete capítulos que conforman la novela. El esquema básico, como se puede desprender del dualismo del título, resulta entonces del proceso de maduración entre dos culturas: la andina y la occidental. En el caso de Ernesto en *Los ríos profundos*, el tránsito es de la cultura india a la cultura mestiza, en el caso de Claudio, protagonista de *Patís de Jauja*, el tránsito es de la cultura occidental a la cultura mestiza. ¿Y en el caso de Ximena? ¿De qué tipo de tránsito estamos hablando? ¿Cuál es el camino que ella finalmente decidirá elegir?

Como se verá en este capítulo, nuestra protagonista no podrá encontrar un camino entre los dos universos cultura-

les que le ha tocado vivir. No sólo eso, sino que le dará la espalda al mundo con el cual parecía sentirse identificada, al mundo indígena, emigrará a Lima y, posteriormente a los Estados Unidos.

Al principio de la novela todo parece estar en armonía: Ximena logra moverse, sin problema alguno, dentro de cada uno de estos mundos, y desde el universo que le pertenece (es decir, el de sus padres) a otro que le es totalmente ajeno (el del ama). Sin embargo, rápidamente y a medida que nos vamos adentrando en la formación de Ximena, percibimos que el mundo en que ella se desenvuelve no es tan tranquilo como aparenta ser, y que más bien, se dan una serie de conflictos al interior del mismo. Esto no nos debería sorprender ya que es característico de una novela de formación. Sin embargo, en el caso de *Ximena de dos caminos* estos conflictos no conllevan necesariamente a la maduración del personaje. Efectivamente, Ximena nunca se sentirá conforme con la elección realizada por lo que acarreará una culpa que la perseguirá como una sombra hasta la vida adulta.

No obstante, esto no es de capital importancia, ya que el aspecto que más nos interesa de esta novela es el relacionado con el proceso de formación de la protagonista, la construcción bipolar de su identidad, y como ella logra vivirla. Ximena, al igual que el personaje de Rivera Martínez, vive la dualidad cultural. Es decir, vive entre dos mundos. Sin embargo, Ximena no encuentra la feliz integración de Claudio. A ella le es imposible conciliar los dos mundos en los que le toca vivir, es decir, el mundo de sus padres y el mundo de su ama. A diferen-

cia de Claudio, la vida de Ximena estará caracterizada por el desgarramiento y la fragmentación.

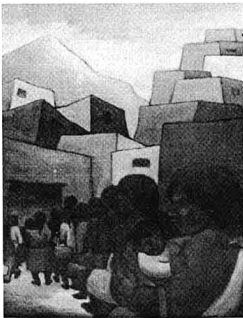
El presente capítulo tiene como objetivo estudiar la formación y maduración de Ximena entre los dos mundos que le ha tocado vivir. Este aprendizaje involucra una conscientización de la injusticia social, la diferencia regional, la diferencia cultural. Adicionalmente, cabe resaltar, y esto es clave, que este proceso de formación en el que Ximena descubre las leyes que rigen el mundo, se completa aún más por el simple hecho de ser mujer. Así, Ximena no sólo descubrirá el conflicto y la confusión que acarrea vivir entre dos mundos culturales diferentes sino también lo que significa ser mujer en la sociedad peruana.

Las diferencias sociales

La vida de Ximena transcurre en una pequeña ciudad serrana donde se presenta un mundo claramente estratificado: por un lado encontramos a una clase burguesa, conformada por altos funcionarios de una compañía minera, y por otro, a los indios que trabajan en la compañía o en las casas de sus funcionarios. Los primeros constituyen la cúspide del poder. Ellos viven en una zona especial del pueblo junto con los norteamericanos quienes representan el modelo ideal de progreso. Los peluches que Ximena recibe de presente de sus padres, por ejemplo, llaman la atención de amigos y sirvientes por su fino y esmerado acabado. Su madre explica que son norteamericanos y que por eso están tan bien hechos.

Los indios, por su parte, desempeñan trabajos en el área doméstica: son peones, sirvientes, o choferos. Ellos no viven en el mismo barrio que los jefes ni ocupan un rol central en la novela. Más bien sirven de trasfondo al pueblo donde vive Ximena. Es decir, se trata de dos mundos socio-económicamente diversos. Estos dos mundos claramente diferenciables reproducen de manera clara la oposición existente entre el mundo andino y el mundo costeño, entre la sierra y la costa.

Si bien Ximena se halla plenamente identificada con el mundo andino, ya desde el primer capítulo se hace visible la ambivalencia fundamental que caracteriza a la protagonista de nuestra novela. Ximena recibe de sus padres unos muñecos de peluche. En un principio, los muñecos no parecen causarle la misma fascinación que a otros miembros de la familia, la servidumbre o inclusive las visitas que frecuentan la casa. La admiración de todos ellos es evidente: "¡Pero que gigantes! ¡Sólo en los Estados Unidos! ¡Lo caro que deben de costar!" (16). Ximena no se impresiona mucho con las muestras de asombro y deja los muñecos de peluche al pie de su cama. Sus verdaderos tesoros se encuentran escondidos en una caja de zapatos debajo de su camapiedras mágicas que encontró en un riachuelo del valle, botones de colores con propiedades secretas, platinas de chocolate y, lo más importante: una pata de conejo blanca "compañera milagrosa de la



«La espera», óleo, 36 x 45 cms.

DESDE ENTONCES LAS AGUAS

¿De dónde llegan extrañas voces que nos

aviesentamos?
¿De dónde nos llaman para seguir caminos maliciosos?

Aún huimos perseguidos por aires desconocidos y naufragamos suplicando en ríos falsificados. Mientras las calles nos traen noticias de desaparecidos,

una quebrada llamada poza del amor nos aguarda en los pedregales de Shushuyacu. Desde entonces las aguas esconden nuestros

sueños pero escuchamos hablar de guerra en lugares cercanos.

Dueños de un tiempo memorable y herido, descansamos afebrados por el sol mientras las sierpes se alistan en sus madrigueras.

Ya el siglo fenece en campos dilatados y la tarde que limpia el día es una mirada achecante detrás del monte.

RASTRO DE CIELO

Y limpiamos los caminos. Ahorrnos trochas y tumbamos árboles. Las rutas insperadas llegan en campos desconocidos.

¿Quiénes imploran al cielo para redimirnos?

Detrás de las noticias, canciones breves y lunas perdidas en los recuerdos de las machuchas,

quien
los montes descrifan páginas de abandono buscamos quebradas hondas sin peligros.

Y limpiamos los caminos. Nadie nos ve llegar a las alturas. Un cielo tímido nos encuentra a mediodía.

TIMAREZO (1950)

En Timarezo no conocemos las letras y sus escritos y nadie nos registra en las páginas de los libros olvidados.

Mi abuelo se enciende en el candor de su nacimiento y nombra una cronología envuelta en los castigos.

(Son muchos los árboles donde habité la tortura y vaporeo los bouques comprados entre mil muertes).

(¿Qué lejos los días, qué distantes las haidas!

Los parientes navegaron un mar de posibilidades lejos de las fatigas solariegas. Pero no conocemos las letras y sus destinos y no reconocemos en la llegada de un tiempo de domingos dichosos.

Es lejos la ciudad y desde el puerto llamo a todos los hijos soldádos que no regresan, muchachas arrastradas a cines y bares de mala muerte.

(La historia no registra nuestros días, los últimos viajes aventados desde ríos intranquilos).

A CARBÓN VIAJAN LOS VAPORES MAGDALENA

A carbón viajan los vapores madre. Y en carbón convertido el timarezo entre mis manos.

Te hago presente mi viaje a Iquitos en uno de esos vapores que tanto sueñan.

(Recordas tu primer viaje a la ciudad?)

Tú ofrecías los mejores frutos del temporal recogidos en el paño de la casa.

Desde entonces recuerdo tu pador y tus vestidos miserables. Timarezo se llama este pueblo donde arden los hombres en los azotes del sol.

Yo soy uno de ellos, madre. Carbonero primero, aprendiz de desdichado.

VIAJE

Aquí en Santa María los días corren despavoridos sin peligros.

por las noticias infames y las listas prometen paueños para quedarlos. Los machuchos dejan los maizales, sueñan ciudades

y se marchan inquietos. Hacia Yutinagangon el viaje es un viento dudoso, un destino perseguido bajo las nubes rotas y mil huelas dolientes.

Mientras el gris reloj de la catedral deambulaba un tiempo viejo,

los pasionistas rezan afebrados sus misas y avientan columnas de albas como mercancías baratas.

Nosotros madrugamos a las chacras y las miradas de los viajeros pasean rostros inhomnes.

Es posible/imposible sus retosnos.

CONFESIÓN

Soy una machucha temerosa de vivir de los grandes monumentos del siglo me asustan.

No crevo en los héroes nacidos entre cuatro paredes. Los magistrados, los funcionarios, los policías, Todos me persiguen y no me dejan ser. Muert a mis anchas, encerrarme entre las mil paredes que ocupan mi soledad. Escuchad, no me quiero ir, no quiero ser la vilipendiada machucha que jurga a la detracción de sí misma. Quiéren mis vestidos, persigan mis huellas, no me encontrarán. Todo راسترو me ha perdido entre el filón de mi vida y la suerte del bufón que se divierte de mi rostro.

Con todas las de la ley me pueden encontrar despierta en un talón diciendo atordecidas a los oídos de los perros.

Voces desde la orilla

Ana Varela

MAGDALENA

Por Gerónimo Tapalco, Nata y Bolivia Apolón, Pura de Suñigalapa,

A nosotros nos persiguen como bestias por caminar solos o sedientos en playas familiares y arroyales tiernos

y nos llaman perrezosos si sombreamos nuestros cuerpos en altas amasas de las orillas

y muchas veces hostigan sin descampo y arastran el destino de Magdalena a ríos insensibles. Por eso, desde ella, morada humana, mal llamada comunidad de infelices,

es preciso decir que nosotros acostumbramos a cortar la mañana con agardiente quemante

en días de dolor, soledad y desgracia y no quitamos la cosecha o el pecado a nadie

ni manchamos las quebradas cuando alguien nos visita.

¿Entonces por qué las noches de la tierra no son nuestras como de cualquier criatura del Señor y por qué la paz es una moneda ajena si sembramos los frutos que todos saborearemos mañana?

Por eso te digo que aquí en Magdalena, lugar que buscan para alquilarnos y llueven baratas para sorprendernos la vida es un naufragio cotidiano

y lo único recuperable es nuestra voz despierta y los muertos que síñhan despacito por el campo como quien regresa para ver lo que pasa.

DESDE LAS VERTIENTES

Desde los altos gredales de May Ubish Desde las feroces caídas del Marañón Desde las incandescentes llanuras del Huallaga mi voz convoca a los habitantes del agua.

Y buscando quebradas desde vertientes remotas alcanzo vastedades de habitantes recientes. Así me reúno con habitantes del monte y nuestras voces se inundan infinitas en estas bóvedas incrustadas por la noche.

Porque es posible alcanzar cifras y geometrías sagradas, Porque es posible arrebatar códigos de sogas alucinadas y viajar acompañados por estrellas o soles atrapados en la fugacidad de intrepidos rayos.

Porque somos una antigua y sola voz, una lana trenzada bajo los incendios, destierros o señalados por la belleza de los astros y su manto de presagios amantándonos.

Desde entonces rodamos de fuego, caemos de fuegos, quemamos las últimas naves del exilio, lemos que se llaman en los libros apócrifos o en abandonados archivos donde no hay oilodo.

Pero las madrugadas aproximan las llegadas y nuestros pies abrevian rutas del medio: ojos de búho a la subiduría destinados solo la vira trazada por los abuelos.

Semejante a cada río que despierte sus pueros, alcanzamos la marcha de la luna invadidos por la regua de un viento insondable.

DE ESO NOMÁS ME ACUERDO

A Gerónimo Tapalco y Antonio Zangue, allá, en el río Moque.

No me acuerdo mi edad, pero he nacido aquí. Aquí en Santa Cecilia me he hecho hombre y viejo.

Mi madre era de arriba, de Andoas, mi padre, de arriba, de Jebernos.

En aquel tiempo, no había escuela, no había autoridades, sólo pecoes atisbando una esperanza.

Todo el pueblo era un monte así como ese bosque detrás de las casas del fondo.

Y como te repito, he nacido aquí, entre los azotes de la miseria y las violetas tardes del saldo.

Todo a cambio de las mercaderías traídas desde Iquitos. Y en pleno agio del caucho nosotros lo sabíamos.

Eran tiempos desbromosos de eso nomás me acuerdo...

EN LA ESPESURA

Armataados por episodios de exterminio los pecoes arrojados hacia los bouques fueron alcanzados por la sangría

Algunos moradores escucharon dispuros en el aire mientras bajaban por extratos ríos de medio

La madrugada crecía en las matanzas y las abuelas descrifaban caminos en la interperie

Las machuchas del Ampiyacu lloparaban el fin del mando y sus pies semejabn sierpes inertes en los barrancos

Huyendo espantados por las infamias, ahora todos, casi todos, somos fragmentos de pueblo en la espesura

NO POSEO SINO

No poseo sino una canoa y una parcela de arroz en un barrial,

no poseo sino el rumor del río huyendo siempre. Aquí en Sonapi los tiempos son malos. Digo malos porque no siempre se come o se bebe.

Entonces pienso si moriré en este lugar. Los machuchos fieles al pueblo pasan sin verme y no poseo sino mis ojos que me complacen de día. Recostada en el puente apunto a la luna, ¿qué debo hacer en esta postura?

Sólo puedo recordar mi nombre cuando los difuntos me difulan.

TRAJÍN DE UN SUEÑO

Después del veloz trajín del viaje todo esfuerzo es loable. En Jebernos calibramos las maletas y las cajas alucinados por las noticias de la palma.

(La ruta es larga, lo sabemos)

Las motanaves no registraron nuestros [cachuchos] y fuimos protagonistas de fábulas contadas en los bares.

«¿Qué hartazgo las lejanías? ¿Qué hartazgo las historias apócrifas! ¿Qué hartazgo las miserias lloradas con Des sembrados de pastos a ombros con

Isalario. De pescadores en Pampa Yacu a incanduros [de pescados]

Todos los días a trabajar la palma, todos los días a trabajar, todos los días,

Junto al alto puerto de los gredales, la esperanza del aceite alambra nuestras [hoces]

(Arrajados por un extraño porvenir ahora somos el instante de un sueño sin nombre)

MADRE

Como peq que advierte la profundidad en sus ojos yo regreso a tu para dibujar mi nacimiento Y me sumerjo para siempre entre tus aguas en las playas y scaricias que nos otorgan en los parajes de los montes cuando te acuestas porque en ti dego, madre, lo más hondo de mi río, lo más desahmente de sus naufragios y hallazgos.

Entonces yo deajo que la luna invada mi cuerpo yo deajo que te vuelves grafiage mis días yo deajo que te deslumbra plena frente a las sombras porque tus semillas antiguas, madre, son simientes de haces sobre mi níñez.

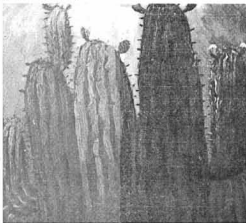
Madre de la naturaleza diversa Madre de las plantas y los animales Madre de los niños tendidos en los barrotes Madre de los herederos del sol y sus lluvias.

Porque desde los años aciagos del caucho y la balata destinos arrojados a pueros desastres farnos historias de corruerías y muerte en tus dominios cabezas a viento desde el cepo de los árboles.

Madre Cocama Madre Pucaya Madre Ahanuari

Porque más allá de las balas sembradas en la memoria más allá de las invasores de tres territorios nosotros acoleramos sin miedo en las orillas y entre hamedades y verdes orillos somos guardianes de tu cuerpo insonante y sus frutos de cosecha española.

Madre Sarmira: aquí nos tienes sembrados en tu, albergados en tus puertos y florestas, erigidos desde ti para protegerte amantándonos en tu interminable río. Donde navegamos desde el inicio [de las edades]



«Cactus», óleo, 59,5 x 68 cm.

de la habitación 24, puesta un deshábido negro que apenas cubría su desnudez, esperando a sus clientes con su ruidoso aspecto de puta. Terminó de mirarse con el corazón en la boca, errando alrede de su estatura y sus formas, el corte del rostro, con la esperanza inútil de que por caridad fuera otra mujer y no ella misma. Pero a pesar del maquillaje y del peinado que le cubría los ángulos de la cara, no quedaba duda: era ella. «Vamos, animate», insistió usando la misma voz que él conocía y que durante muchos años había llenado con dulzura sus oídos. Y ya no pudo contenerse. Ciego y salvaje por la furia, se lanzó contra ella, sintiendo que un líquido amargo reventaba en su interior y le envenenaba el alma. Y fue ese recuerdo que entró con la violencia de un rayo en su memoria, el que lo hizo volver al dominio de sus sentidos. Entonces movió la cabeza a un lado para quejar ese beso y antes de levantarse del sofá, le dio una bofetada brutal en el rostro.

Se sirvió ron hasta el borde de la copa de cristal y lo fue bebiendo con parsimonia para que el licor fuera dejándole de a pocos el raso de su sabor cálido y estimulante en la boca. Luego abrió la otra hoja de la ventana del dormitorio que daba a la calle y sacó el cuerpo hasta el filo del alfileraz donde se hallaba sentado. Abajo estaba la cuadra diecisiete de Javier Prado cada vez más solitaria y sombría. Durante largos minutos se quedó al filo del vacío, hasta que del fondo de la noche le llegó el sonido de la sirena de los coches policiales y de la ambulancia que entraban en la avenida. Y junto con el estrépido de las sirenas volvió a regresar a su memoria con un grido de dolor por el golpe que había recibido. La voz levantarse con los labios manchados de sangre y salir, para desahogada, de desafío y de burla, para demostrarle que no le había hecho melía el castigo. Esa actuación trágica duró sólo unos segundos, pero después empezó a agredirlo con palabras y ademanes obscenos: «¡Vístete por esto, ¡no es así!» y tan pronto como se injurió, empezó a usar para envolver a voz en grito el pasado de amor y de odio que habían compartido durante once años. Y para acallarla, para detener los recuerdos del bronce tan temido, cogió la estatuilla de ayer y le dio un golpe en la cabeza para acabar con la vida de ella y también con la vida.

«En qué momento empezó el fin? No lo sabía. Quizás fue en aquel domingo en que una mujer llamada Viviana dejó una nota en la casa de huéspedes donde él vivía. «¡Viviana!» ¿Quién era Viviana? Receló varias veces el papel buscando el rostro de ese nombre en su memoria y llegó a encontrar a una muchacha morena, de rasgos delicados, que él tuvo un romance con ella durante dos años. En la nota le decía que necesitaba hablar con suma urgencia y que lo estaba esperando sentada en el parque de las inmediaciones. Y aunque tenía listas sus maletas para dar comienzo a la fuga que había planeado, fue a su encuentro. Pero en el lugar indicado no la encontró a ella, sino a una mujer de una veintena de años que lo protegió del viento frío del otoño. «¿Tú eres Rafael?», le preguntó al verlo detestando frente a ella. Cuando él respondió que sí, la niña sacó una carta que tenía en el bolsillo del abrigo y se la entregó. Abrió el sobre y empezó a leer. Allí Viviana le recordaba el pasado romance, la separación de ambos y luego una vez a narrar su vida solitaria en la pequeña ciudad del interior donde se conocieron, a explicarle los avances de un mal sin remedio que la consumía. «Se llama Ivonne, acaba de cumplir nueve años y sólo te tiene a ti en el mundo», puso al final de la carta y en la postdata había agregado: «quiere que la cudes mucho», con una letra nerviosa. La vio tan indefensa que no tuvo el ánimo de dejarla ir sola a su destino incierto. Sin pensarlo dos veces, tomó la mano de su hija y le dijo: «Nos vamos juntos, cariños».

Iquitos

La voz poética de Ana Varela

Manuel J. Baquerizo

"cuello los años para que los muertos desentenen en paz"
"yo heuco nublados del pasado para encontrarme"

Iquitos, como otras ciudades-capital del interior del Perú, es un importante centro literario y cultural, donde también se aclimata la modernidad y el cosmopolitismo. Pero, por desgracia, no tiene la suficiente difusión y es muy poco lo que se sabe de sus creadores y artistas. Desde los años '80 es posible advertir la presencia de nuevas figuras en poesía, narrativa y artes plásticas. Cuyo impulso se debe, en gran parte, al Grupo Cultural Urcuteutu—fundado en 1979, por Ana Varela y otros poetas, teatreros y pintores—, el cual se propuso antes todo hacer obras de arte e "interpretar artísticamente la Amazonia". Ya estamos viendo los frutos sazonados. Los nombres más visibles en poesía son los de Javier Dávila Durand (1935), del grupo Bobinzana—correspondiente a una generación anterior—, Sio Yun (1955), César Arias Ochoa (1955), Percy Vilchez (1960), Carlos Reyes (1962)

y Ana Varela Tafur. Para no mencionar, desde luego, a los emigrados, como Julio Nelson (1943) y José Carlos Rodríguez (1947), éste último miembro de Hora Zero.

Ana Varela Tafur (Iquitos, 1963) es autora de dos libros: *Lo que no veo en visiones* (1992), poemario con el que se hizo acreedor al Primer Premio COPE, en 1991, y *Voces desde la tierra* (2000). Ella ejerce la docencia en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de la Amazonia Peruana y el periodismo cultural. Dirigió las revistas *Vardero* (1996) y *Hojas de hierba*. Fue becaria del Programa Aschberg para artistas de la UNESCO en Mishkenot Sha'ananim, Jerusalem (1996) y de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECEI), Madrid (1998).

Ana Varela fue una de las más destacadas expositivas en el reciente Coloquio Nacional de Poesía, realizado en Huancayo. Vinó desde el oriente, con su acento inconfundible, su sonrisa entrañable, su fedricia aureola de bosque y su aliento de fronda amazónica.

La escritura de Ana Varela no tiene precedentes en Iquitos: ella inaugura un nuevo lenguaje lírico que sin dejar de ser ajeno a la tierra tiene una enorme trascendencia universal. Es una poesía que oscila entre el llamado social y la confianza íntima. Nada discursiva, nada retórica. Ana Varela es quien ha sabido transponer con más acierto a la palabra el mundo de la selva y su pasado trágico. Léase sino «De eso no mudé mi acuerdo» del segundo libro. Alude a la historia y a los acontecimientos sociales de la vida amazónica (la explotación en las caucheras, la violencia, el desarraigo y sus frustraciones, el abuso de los patrones y la muerte de los braceros). «En la espesura» una voz distinta habla del sufrimiento de «los peones arrojados hacia los bosques» (Voces, 43). En otros poemas, canta la odisea y las vivencias de los trabajadores en las caucheras y en la extracción del aceite de la palmera. La



«Lima hoy», óleo, 87 x 110 cms.

violencia—dice—continuará vigente aún en las postrimerias del siglo XX («Aún muchos perseguidos por aires desconocidos» y naufragamos replicando en ríos falsificados»). 16). En otros textos denuncia el ansia de los jóvenes por abandonar las aldeas y llegar a la gran ciudad («Los muchachos dejan los maizales, sueñan/ciudades y se marchan inquietos», 23) y el desencanto que ésta les produce («Sueños de Lily desde el Huallaga»). Como Ernesto Cardenal, la autora también construye la memoria de los pueblos.

La poesía de Ana Varela es lo menos descriptiva y paisajista que se pueda imaginar, viniendo como viene de una escritora de la selva. Será muy difícil encontrar en sus versos cuadros costumbristas, estampas regionales y celestio local, pero esto no obsta para que no sintamos el aire, la luz, el sonido de la linfa y la fragancia de la tierra, en una especie de transubstanciación poética de la realidad. En su poesía, el agua, los ríos, los árboles, los varderos, los caseríos, los puertos y los pajeros están totalmente abstraídos y esencializados. El espíritu de las cosas está reflejado en el espíritu de la artista.

Excepcionalmente, suele hablar también de la condición subalterna de la mujer y rebelarse contra el orden establecido, como María Emilita Comejo y Alejandra Pizarrón («Soy, una muchacha temerosa de vivir», «Confesión»). Y muy rara vez se desliza en el tema de lo erótico o en la fisiología del cuerpo, a la manera de Carmen Oltri (Cf., al respecto, «Hablemos de poses» y «Trompa de falopio»).

Lo que más distingue a la poética de Ana Varela es su estilo narrativo y épico. Lejos de todo paisajismo y manía declamatoria, sus versos tienen un tono confidencial y asordinado. Es una poesía que se caracteriza por la sobriedad y la transparencia de su lenguaje, ajeno a la imaginaria mitologizante y lujuriosa a que suele dar lugar la visión de la selva. La suya es pues una poesía histórica, antes que mítica o fabulosa. Si algunas veces

aparecen en sus versos topónimos, nombres de plantas y animales u otras voces nativas es porque así lo impone la realidad y porque es parte del lenguaje. Solamente en dos poemas («Imagen/Desimagen» y «Desimagen/Imagen») su discurso poético se hace retórico y caótico. En cambio, en *Voces desde la orilla* los versos son más extensos y abundantes, pero de un ritmo pausado y fluido. En algún texto, también se puede encontrar, al paso, la experiencia con el ayahuasca, donde se evoca a los espíritus, confiéndole al poema un matiz alucinante y visionario («Historia desde la liana»).

Otro de sus rasgos es la polifonía. En el libro hablan diversos personajes (hombres y mujeres). En «Timareo (1950)», por ejemplo, la voz que escuchamos es la de un nativo que habla de su pueblo:

*En Timareo no conocemos las letras
y sus escritos
y nadie nos registra en las páginas
de los libros oficiales*

—
*(La historia no registra
nuestros éxitos, los últimos viajes
aventados desde ríos intranquilos)*

Como es de ver, se trata de una «palabra bívocal», en que una voz utiliza otra voz para sus propios propósitos. Si bien es cierto que emplea la primera persona gramatical, ésta corresponde a diversos hablantes y no a uno solo. En algunas ocasiones, también puede recurrir a la primera persona en plural («A nosotros nos persiguen como bestias paf/ caminar solos/ o sedientos en playas familiares/ y arrozales terrenos...», 27) y en otras a un efecto más reflexivo («Sueños de Lily desde el Huallaga»). Lo cual revela que Ana Varela practica en su poesía la *alteridad*—para usar un término de Mijail Bajtin—, es decir, la relación entre el yo y el otro, entre la conciencia propia y la de los demás, entre la palabra propia y la ajena, entre la cultura dominante y la cultura subordinada.

Susana Reisz, en su libro *Voces sexuales*, ofrece una imagen de la creación lírica contemporánea de las mujeres en el Perú. En todas ellas encuentra los mismos temas y parecidos rasgos. Pero, no considera a las poetas de provincias. Si así lo hubiera hecho, habría notado que existen voces muy disímiles, como las de Gloria Mendoza, Ana Bertha Zúñiga, Dida Aguirre y Ana Varela, quienes escriben en tono constatatorio y rebelde sobre la vida en el interior, la condición de la mujer en el campo, la situación social de los hombres y la lucha por sobrevivir. Escriben evidentemente una poesía de contenido más social. Ana Varela sería la poeta que mejor interpreta la historia y el mundo social de la amazonia, con lenguaje universal y alto vuelo lírico.

— Ana Varela Tafur. *Lo que no ve en visiones*. Ediciones COPE. PETROPOLIS, Lima, 1992. *Voces desde la orilla*. Colección Urcuteutu ediciones, Iquitos, 2000.

buena suerte" obsediada por el Ama grande (15).

A pesar de que los peluches no forman parte de sus verdaderos tesoros, Ximena decide un buen día llevar todos sus muñecos al mercado. Contra la voluntad de su ama, salen las dos a hacer las compras. Los muñecos atraen la atención de todos aquellos que encuentran a su paso, especialmente la de un muchacho indio "cuyos pantalones negros holgados, demasiado anchos para sus piernas delgadas, están rotos, sin parches. No lleva ojotas y Ximena descubre sus pies cortados y endurecidos por el frío seco de las alturas" (17). Al tratar de tocar los muñecos, el muchacho indio recibe el desprecio tajante de Ximena, cuyo arremetimiento es casi irracional. Su arremetimiento es tal que un día se escapa temprano de su casa para dejar los muñecos de peluche en el mercado con la esperanza de que el niño indio a quien ella maltrató sea quien los encuentre.

Se hace evidente con este episodio, la escisión que caracteriza a nuestra protagonista. A pesar de estar identificada con el mundo andino, tiene una actitud propia del mundo criollo occidental. En primer lugar, muestra una actitud egoísta al no querer compartir con otros niños su buena suerte, y por otro lado, maltrata a un niño que representa la clase social subalterna. Es decir, Ximena ha asimilado, conscientemente o inconscientemente, el patrón de conducta de lo que deben ser las relaciones entre indios y blancos.

La oposición costa-sierra

La vida de Ximena transcurre en una pequeña ciudad serrana que a constante oposición aparece en oposición a la costa. Esta oposición supone una determinada concepción de la realidad. La sierra representa lo autóctono, lo tradicional, lo indígena. La costa, por el contrario, representa lo extranjero, lo moderno, y por lo tanto, el desarrollo. Esta tesis nos recuerda, sin duda, la tesis desarrollada en José Carlos Mariátegui, esbozada en sus *Textos ensayos de la realidad peruana*. Si bien Mariátegui menciona las tres regiones que caracterizan al Perú, postula que la sierra y la costa son dos regiones en las que se distingue y separa la población, lo que genera la dualidad de la historia y el alma peruanas.³

La existencia de estos dos universos tan distintos se hace aparente en una primera instancia cuando Ximena recibe la visita de sus primos Cintia y Edmundo. El encuentro con los mismos quiebra el mundo de Ximena y la seguridad que ella había conocido hasta entonces: mientras que Cintia ha viajado desde Lima "en ropa de fiesta", "con perfume como las mujeres grandes, viste trajes de organza y tiene enormes bucles rubios que llaman la atención de sirvientas y mayordomos. Ximena es descrita por su propia madre como una niña enfermiza, flaca, y que para colmo, es hija única (58). Además, Ximena describe a Cintia ya que "nunca ha aprendido a jugar jaxas y las muñecas le cansan" (59). Este primer contacto con los primos prueba ser funesto para Ximena, ya que nunca hasta entonces se había sentido "tan huérfana de hermanos, ni tan ruidosa en el osco avechol de diario que suele llevar cuando bajan al valle" (58).

Sin embargo, Ximena pronto se da cuenta que Cintia carece de toda personalidad y que su comportamiento se reduce a cumplir las lineísimas reglas de etiqueta que la madre le ha enseñado: "Cintia se sirve de todo lo que le ofrecen. Hasta los huevos viscosos y mal fritos se



«Asentamiento», óleo, 54 x 67 cms.

termina sin hacer ascos. Cuando por fin termina se limpiar los labios cuidadosamente con la servilleta y cruza los cubiertos sobre el plato esperando la orden" (58). Más aún, Cintia no comparte la fascinación que Ximena siente por las figuras de los libros ni por las maravillosas historias que la Paulina o la Raimunda cuentan mientras hacen el manjar blanco o pican con destreza las verduras. Además, le tiene miedo al Tío Jorge, al abuelo, a los peones, y a las sirvientas. Ximena obvia limitaciones hacen que Ximena vaya perdiendo su timidez, que ya no se sienta "ni tan huérfana ni tan ruidica" y más bien, le impulsan a dárseles de guía comecedora de todos los secretos que encierra el valle. Así se le olvidan los bucles rubios de Cintia (que Ximena ansía tanto poder tocar, oler y sentir). Los vestidos de organza y el hecho de que Cintia sepa tocar "Para Elisa" en el piano.

A pesar de que la visita de los primos la introducen a un mundo totalmente diferente al suyo, es sólo cuando Ximena va de vacaciones con su familia a la playa que ella realmente percibe la diferencia entre la sierra y la costa. En la costa la gente "mira de otro modo que en la sierra", y responde de manera insistente, impertinente, "sin rebuir, esquivos, la mirada" (135). Además, el costero no es amable: no code el pelle en las verdades, va a lo suyo y a veces roza a las personas o las atropella "sin siquiera desentender a pedirles perdón" (136). No sólo es la gente menos amable sino que su charla es estridente. Se trata de un mundo donde impera el individualismo.

Para la gente de la costa, el mundo serrano se percibe como ajeno a toda virtud: representa la ignorancia, el analfabetismo, y el atraso. La tía Constanza, por ejemplo, se queja incansablemente de que en ese pueblo misero sólo haya un "cuchitril" de puelquiera (79). En general, los costeros se refieren a los serranos con términos siempre despectivos y tremendamente duros. Cuando una noche la tía Constanza encuentra a Ximena y a Cintia llorando, inmediatamente su-

pone que son "las indias abusadas [las que] las habrán asustado con esos cuentos endemoniados que han malogrado la mente de Ximena" (74). Para el dueño del hostal donde Ximena se está alojando con su familia "son muy lindos los serranos, lorquean porque no tienen nada y bien que tienen, se hacen los que no entienden y bien que entienden" (161). Sin embargo, no queda siempre claro que es lo que define al "costero" o al "serrano". En ocasiones, se trata de algo más bien situacional, contextual. La mamá de Ximena, por ejemplo, pertenece a una familia burguesa de la sierra. Al ir a la costa no es considerada serrana por el dueño del hostal donde se están alojando pero sí por María Eugenia, una mujer costera que vive en el hostal con sus dos pequeñas hijas y que considera que la mamá de Ximena: "no puede deshacerse de su dajo de serrana" (183).

El serrano, a su vez, no se siente a gusto en la costa. Al Ama Grande, por ejemplo, "nunca le gustó la costa y aunque es época de lluvia y sus pobres huesos sufren [tanto] con el frío" (133), no acompaña a Ximena y su familia en sus vacaciones. Casilda, la ahijada de la mamá de Ximena y Libertad Calderón, la estudiante de derecho que cuida a Ximena durante sus vacaciones en la Playa, mantienen una relación de odio-amor con la costa. Casilda sufrió mucho en el colegio de la capital y padeció "de la languidez angustiosa que le causó el aire de mar, de la asfixia de los días grises y monótonos, interminables en su opacidad, de la garúa que era penas un pobre remedo de la lluvia serrana" (38). El choque cultural y el consiguiente rechazo por los blancos (sin duda a causa del origen humilde de Casilda) debe haber sido fuerte, ya que la misma no pierde oportunidad para mostrar el gran resentimiento que guarda hacia las limeñas: "negras muertas de hambre, tamaños jangras, puro detalle es lo que son" (38). Sin embargo, aunque su experiencia en Lima no fuera exitosa, ella se siente diferente, superior a sus paisanos, con derecho inclusive a

tratarlos como a inferiores, como se evidencia en el trato que Casilda le da al muchacho indio que le deposita las cartas en el correo.

Libertad Calderón, por otro lado, es hija de un trabajador que ha sido despedido de la compañía por actividades subversivas. Ella está a cargo del cuidado de Ximena durante las vacaciones de la familia en la costa. Al igual que Casilda, ha dejado la sierra para seguir sus estudios. Libertad ha sufrido un rápido proceso de aculturación, lo que ha hecho que ella haya roto su adhesión a la tierra materna, a todo lo que tiene que ver con su mundo andino, como sus creencias y su lengua. Esto se hace particularmente evidente cuando la mamá de Ximena le pide que hable quechua con la pareja de indios que encuentran en el hostal de la playa: "¿Por qué conmigo? Desde que me fui a Lima se me ha olvidado ese idioma. ¡Mirá que me pida usted que les hable!" (162), hecho que demuestra la tendencia de muchos migrantes y mestizos a vergonzarse de su origen indio y por lo tanto, a querer desvincularse del mismo. Al igual que Casilda, Libertad resiente al costero, considerando que los jóvenes del puerto que le mandan besos "son unos sinvergüenzas ignorantes" que la miran porcos "los hombres de la costa son todos unos descarados" (170). No obstante, si bien realiza esfuerzos por desvincularse de su pasado andino, Ximena la sorprende en un estado de desolación luego de que los esfuerzos de la mamá de Ximena por ayudar a los indios del hostal fracasasen.

Tanto Casilda como Libertad viven una existencia encerrada que caracterizan al migrante: no logran asimilarse totalmente al nuevo grupo socio-cultural y racial al que ansían pertenecer, y por otro lado, ya no son aceptadas dentro del grupo socio-cultural y racial de donde proceden.

No hay duda que la costa, la capital, se presenta como cuna de oportunidades. El atractivo que ésta representa se hace evidente de manera más clara cuando Ximena descubre a la pareja de indios ayacuachanos que está escondida en el hotel. Esta escena muestra una realidad concreta: la del migrante andino que deja su tierra con la idea de encontrar un futuro mejor para sólo hallar la tristeza, el aislamiento y un abuso desmedido por parte de los costeros. Al incorporar a la pareja de indios ayacuachanos, Riesco anula brillantemente lo que hubiese podido parecer una visión dicotómica de la realidad. La sierra y la costa no se presentan como entidades separadas sino que aparecen profundamente ligadas más allá de cualquier simplismo dualista. De esta manera, Riesco logra presentar así una realidad nueva: un mundo más complejo, refleja de manera más adecuada el Perú de nuestros días.

No obstante, lo más importante del encuentro de Ximena con sus primos y de sus experiencias en la playa, es que estos eventos hacen tambalear la concepción del mundo que ella había tenido hasta ese momento. Ximena siempre estuvo consciente de la existencia de dos mundos: el andino y el occidental. Estos eran mundos que ella podía diferenciar claramente y en los que se desenvolvía con tanta facilidad que en realidad consistían para ella un mundo unitario. Sin embargo, es a raíz de su experiencia en la costa que Ximena percibe que no hay tal unidad, que no hay comunicación ni entendimiento entre las culturas. La unidad que ella había creído ver era solamente una ilusión, producto probablemente de sus escasos cinco años. La ambigüedad por

la que atraviesa la protagonista es clara. Si bien Ximena se halla plenamente identificada con la sierra, su gente y sus costumbres:

Vuelve a sentir como tantas otras veces la emoción de sentirse en la costa, de absorber en la piel las mismas sensaciones dulzonas y enervantes que asocia siempre a sus vacaciones de la playa, de mirar y de que los otros la miren de otra manera a la que está acostumbrada. Poca a poco le ha ido perdonando al pueblo su exceso de camiones, colectivos y autobuses y desde un principio, a diferencia de su madre y defendida por la alegría que suele mostrar su padre en esas temporadas de verano, no le molestó la molestia la desventoladura de su gente. (184)

Cultura andina vs. cultura occidental

La oposición entre costa y sierra supone también fuertes diferencias culturales. Como resultado, Ximena vive simultáneamente dos mundos: el de la tradición occidental y el de la tradición andina. Cada mundo representa una cultura diferente. Es decir, representa una manera de expresarse, de sentir y de actuar no solamente con relación a los demás sino también con respecto a uno mismo. Mientras que el mundo occidental se caracteriza por un pensamiento racional y un enfoque pragmático, la cultura andina se basa en una tradición oral y animista.

El mundo occidental está representado por los padres y familiares de Ximena. El papá de Ximena es de origen español. Sabemos que canta canciones españolas que aún recuerda de su niñez y que en sus primeras visitas a la playa, recordaba la costa norte de España, queriéndose de "la tristísima aridez de las piedras de la costa peruana" (168). A pesar de que parece haberse acostumbrado a vivir en la sierra, "anda retraído entre los del valle porque desentona" (106), mientras que "en la costa él se expraya con facilidad y nunca tiene vergüenza de hablar con quien sea" (166). Si bien es un hombre que trata con cordialidad a sus empleados por más humildes que éstos sean, no muestra aprecio alguno por las creencias o costumbres andinas. Niega con vehemencia lo que el Ama Grande le ha dicho a Ximena acerca de San José, la Virgen, Santa Rosa o el niño Dios. Asimismo, considera que el uso de la caposina que le colocan a Ximena en el pecho cuando está enferma es una práctica sálica y medieval, visión que es compartida por el médico norteamericano que está al cuidado de Ximena. De hecho, su vinculo laboral y la importancia que le otorga al inglés, idioma que habla sin dificultad, muestran una clara orientación hacia la cultura norteamericana.

A diferencia del padre, la mamá de Ximena, está "dispuesta siempre a la aventura de los cerros" (168), habla quechua, y tiene fe en las creencias andinas:

Siguiendo los consejos del Ama grande, su madre le colocará un retazo de lana roja, atrás y adelante, debajo de la camiseta y la pijama. La caposina le quema la piel, hay veces que hasta le ha sacado ampollas, más su madre tiene fe en los poderes de ese ungüento, y aunque el doctor americano se ha reído de la lana roja, su madre tiene fe en los consejos de la anciana. (92)

Sin embargo, su actitud no deja de ser menos que ambigua. Por un lado, comparte la actitud de desconfianza que la mayoría de los costechos siente hacia el

serrano: asume inmediatamente que los indios que Ximena ha encontrado en el hotel le han hecho daño y desconfía a Casilda cuando ésta rehúsa a comunicarse en quechua con los mismos. Por otro, tan pronto se ha dado cuenta de la triste situación de los indios y del abuso que sufren por parte del dueño del hotel al mantenerlos en un "atachicho", pasa prácticamente la noche en vela hilvanando pañales y mantitas para la india que está embarazada.

Lo accidental también está representado por los mitos y cuentos que los padres de Ximena le leen y que Ximena a su vez, transmite a la servidumbre. En este sentido, el padre de Ximena cumple un rol importante en la novela ya que es a través del mismo que ella descubre el mundo de los mitos: "su padre la sienta en rodillas y le explica quién es Palas Atenea, qué hizo Hércules, cómo es Zeus" (98). Estos mitos de la tradición occidental así como las láminas que Ximena examina cuidadosamente en su precuada enciclopedia le abren las puertas a mundos que a su vez le enseñan algo sobre la naturaleza humana.

Los indios, por otro lado, se aferran a una dimensión mágica que los comunica con la naturaleza y con los poderes que ella guarda para los suyos. En este mundo, el rito y los mitos ocupan un lugar importante. El rito de Ximena le enseña la importancia del corte de pelo: "Es una ocasión importante, sobrina. El niño deja de ser huahua. Con el pelo le cortan también un poco la nariz. Desde ese momento asumirá con más conciencia sus responsabilidades, será más fuerte, aprenderá lo que significa ser hombre" (66).

Los mitos, por su parte, constituyen historias fantásticas que buscan explicar el mundo y los seres que habitan en él. Es a través del Ama Grande, la persona que le ha contado más historias que nadie a Ximena, que tenemos acceso al mundo de los mitos. El Ama Grande le ha narrado historias fantásticas de cullebras, cóndores, pumas, montañas sagradas, duendes buenos y malos, y huacas

misteriosas. Su voz "es arrolladora como las ramas de los sauces y a Ximena, acurrucada en su falda, le gustaría dormirse en esos relatos que la han mecido desde un tiempo que ya no alcanza a recordar" (13). El Ama Grande también le ha contado otros cuentos que tratan acerca de San José, de la Virgen, de Santa Rosa o del niño Dios, historias cuya veracidad ella no ha puesto en duda ni por un minuto. "Esto se hace particularmente evidente cuando, de manera brusca, Ximena no permite que el niño indio del mercado toque sus muñecos de peluche. El arrepentimiento de Ximena es casi inmediato: "al instante quiere darse una vuelta y borrar esas silabas que aún le sacuden en los oídos, deshacerlas a mordazcos, volver en silencio y regalárselas los juguetes" (17). Apenas llega a su casa, cae en cama y sufre, no tanto de los bronquios, sino del remodelamiento que siente por haber actuado así ante el muchacho indio, ya que Ximena, recordando lo que el Ama Grande le ha dicho, cree que el niño indio es "Dios disfrazado de diferente forma para probar la frágil voluntad de los hombres" (13).

La naturaleza ocupa un lugar central en el mundo andino. Sin embargo, no es a través del Ama Grande o el ama chica o los trabajadores de la compañía que nos demuestra la importancia de la misma, sino más bien a través de la figura de Ximena. Al igual que el Ama grande, y probablemente debido a su influencia, Ximena mantiene un fuerte vínculo con la naturaleza: "aspira el olor de los eucaliptos, de las majadas cercanas y con una emoción que siempre le parece nueva escucha el coro apatizado de los grillos" (65). Este vínculo no es sólo de admiración sino también de profundo respeto, como lo podemos apreciar cuando Ximena critica a Edmundo por echar un paquete vacío de cigarrillos para verlo flotar encima del agua: "No deberías tirar eso [...] Los indios riegan con esta agua las chacras que quedan abajo, al otro lado del pueblo" (76).

La naturaleza permite también relaciones subterráneas entre seres y cosas. Esta visión animista del mundo andino se hace particularmente evidente luego del incidente con Anacleto, un indio que como que trabaja para el dueño del hotel a quien Ximena ha maltratado de tal forma que éste ha caído en un estado de profunda depresión. Cuando Ximena se da cuenta de las consecuencias de su actitud se siente tremendamente culpable. Es en momentos como este, de confusión o de culpa, que Ximena anhela el calor y la protección del Ama Grande. Ximena quisiera que la anciana estuviese con ella, ya que "desentranaría con palabras eclogías su desasosiego y ella entonces podría imaginárselo [a Anacleto] frente al árbol, al río, a la piedra, a la tierra misma que pisa, y Anacleto sería sin dificultad todo eso y además otro, otro que sólo el Anacleto que vino a caer por la azar en el hotel" (143). De hecho, desde la costa, Ximena le pide al ama que le "dé una señal, que mande a los espíritus de las rocas, de los cerros, del aire y de los caminos traicioneros" para que la guíen (169).

En la costa Ximena encuentra una "chaca mágica." Ella está convencida que en esta charca hay un espíritu que la ha estado esperando. Siguiendo las enseñanzas de su ama, Ximena lleva una ofrenda. La charca que Ximena ha encontrado en la playa le permite superar sus temores. Cuando tiene miedo, vuelve a su propia porque sabe que en ella encontrará el refugio que ella está buscando. Al pensar en Anacleto, ansía poder regresar a su poza mágica donde "quizá podrá encontrar el ánimo para entenderse con lo que tan violentamente y sin pensar había torcido" (195).

Ximena pareciera entonces privilegiar la tradición andina por sobre la tradición occidental. De hecho, Ximena tiene un vínculo más cercano al Ama grande que a su propia madre. Sin embargo, a pesar de que Ximena cree en los poderes de su "chaca mágica," y a pesar de que ella ha deseado que el Ama Grande estuviese con ella en la costa para darle seguridad y consuelo, Ximena tiene dudas que los poderes del Ama Grande tengan efectividad en ese entorno: "y aunque tienes la fe incommovible de que todo lo que ves y lo que no ves en la naturaleza respira su propio hábito, nada te asegura que tu ama tenga poder ni relación con las fuerzas que ocultas se movien en la costa" (169). Se hace evidente así la personalidad pendular que caracteriza a Ximena, quien con la distancia parece perder su fe en la cosmovisión andina que tanto parecía apreciar.

El descubrimiento de lo que significa ser mujer

La dualidad cultural de Ximena, su enfrentamiento con los dos universos culturales en los que le ha tocado vivir se ve complicada cuando ella descubre lo que significa ser mujer y toma conciencia de su propia sexualidad.

A pesar de ser una niña, Ximena se da cuenta rápidamente de la polarización existente entre lo femenino y lo masculino, y el rol que se le tiene asignado a la mujer dentro de la sociedad. Ante este rol, Ximena descubre que también existen opciones, también se le presentan dos caminos. La mamá de Ximena ya nos había hecho entrever la desventaja que significa ser mujer en el segundo capítulo del libro: "Ay Ximena, [...] si te pudieras quedar así chiquita o si hubieras nacido varón" (30). Estas palabras, que probablemente pasaron totalmente desapercibidas por Ximena en su momento,



«Trabajos», óleo, 81 x 98 cms.

dicen mucho de la situación de la mujer. Sin embargo, es sólo con la llegada de sus primos que Ximena aprende que no significa lo mismo ser niña o niño, y que su primo Edmundo recibe un trato diferenciado del que recibe Cintia. Edmundo, por ejemplo, "se despierta temprano para acompañar al abuelo y al tío Jorge en los recorridos por la hacienda" (58), caza pájaros con su honda, busca nidios, matorrales bichos y asusta con un palo a las gallinas. Y cuando llega a la casa "sucio, rasguñado, con hilos de sangre que le corren a gotitas de las rodillas descosadas", su madre no hace comentario alguno, limitándose a limpiarle "el sudor y la tierra de la cara y el pelo. En vano, Ximena ha esperado que lo regañen" (61).

Edmundo no sólo comparte los quehaceres de los mayores sino que se siente superior a Cintia y Ximena. Durante los juergas es el quien da las órdenes, él quien manda: "Yo soy el acaudalado. Ustedes son mis mujeres y tienen que obedecerme" (63). Como si su palabra no fuera suficiente, él lleva una vara en la mano, como para indicar el rol dominio que él tiene derecho a ejercer sobre ellas. El sacrificio del patito muestra claramente esta dinámica. Edmundo ha encontrado un patito que se dispone a sacrificar. Durante la ceremonia en la cual participan Ximena y Cintia, Edmundo es el único que tiene derecho a tocarlo mientras ellas deben permanecer de rodillas. No se atreven a contradecirle porque "han impuesto a su voz" (72). De hecho, Ximena quisiera detenerlo pero no consigue emitir palabra alguna. Tanto Ximena como Cintia obedecen a Edmundo sin cuestionar su autoridad. Sin embargo, vemos que lentamente se va experimentando una transformación en Cintia y en Ximena. Cintia, poco a poco, y con cierto miedo, ha ido revelándose contra las demandas de su hermano: "algo en su actitud ha cambiado. Una que otra vez ha pronunciado un no terso" (74). Ximena, por su parte, logra escapar de su posición subalterna al saltar la acedicia, cosa que acaba de hacerle Edmundo. Esta ha sido la inyección de una dosis de valor en Cintia que decide saltar la poza aunque el precio haya sido alto: ella ha tenido que desahacerse de sus maravillosos ritos, símbolo como lo señala Tierney Tello, de la represión femenina y la aceptación del rol pasivo (245). De esta manera, tanto Cintia como Ximena, van tomando conciencia lentamente de la opción que se vive como mujer, y que existen dos opciones: una de dominación y otra en la que la mujer puede rebelarse contra el poder de los hombres y sus imposiciones.

A través de Cintia nos damos cuenta que el proceso de acondicionamiento femenino empieza desde la infancia. Cintia no usa overol y usa "perfume como las mujeres grandes" (57). Usa precisos vestidos que hacen que Ximena se sienta "ridícula en ese ancho overol de diario" (57). Además, Cintia tiene un cabello hermoso que hace que las sirvientas y los peones se alboroten "cada vez que la ven pasar con la mata de pelo enortijada y con sus vestidos de lujo" (58). Al llegar a la edad adulta, este proceso de acondicionamiento ya ha sido consolidado y el rol de la mujer definido dentro de la sociedad: como esposas, tienen que cuidar de la casa y las necesidades del marido, y como madres, deben cuidar a los hijos. Es decir, su vida está vinculada al ámbito doméstico. Tal es el caso de la mamá de Ximena y de la mamá de Cintia. Sin embargo, no todas las mujeres de Ximena de dos caminos están dispuestas a aceptar el rol que la sociedad

les impone como lo demuestran la abuelita de Ximena, la tejedora y Casilda.³ Es decir, como mujer, existen dos caminos: o se opta por el rol tradicional que se le ha asignado a la mujer (esposa, madre) o se reniega del mismo.

Al observar una foto, Ximena se da cuenta que desde pequeña su abuelita no se enmarcaba dentro de los estrictos parámetros impuestos por la sociedad. De hecho, Ximena percibe que "hay algo de reto y de burla en su manera de mirar" (104). Mientras que la tía Alejandra considera que la abuelita era todo un personaje, una mujer excepcional, la mamá de Ximena es sumamente crítica: "Lo que es de esa loca de reñer [...] La enceferron porque no se dejó domar, porque desde muy temprano tiró el decoro y el buen nombre de sus apellidos de sociedad provinciana por el galán para vivir como se le dio la vida" (104).

En efecto, la abuelita de Ximena, osó transgredir el rol que la sociedad patriarcal le había asignado, lo que no estuvo dispuesta a sacrificar su libertad. Tal actitud, sin embargo, no estuvo libre de tener consecuencias: ella fue duramente criticada no sólo a nivel familiar sino también a nivel social por lo que fue encarcelada primero en Lima y luego en la hacienda.

Si la mujer que busca zafarse de las riendas que le impone la sociedad es duramente criticada, igual o peor camino corren aquellos que mantienen relaciones extra-matrimoniales. La tejedora y Casilda nos ofrecen claros ejemplos de mujeres que han osado romper con el orden social y han sido, por lo mismo, duramente castigadas. A pesar de que la tejedora le llega [la Ximena] envuelta en una historia de misterio" (93), nos enteramos que se trata de una mujer que decidió abandonar a su marido y sus hijos para empezar una nueva vida con Robertson, un mecánico que ella conoció en Trujillo. Esta transgresión, el "estar amatecebados" (110), hizo que Robertson perdiera su trabajo. A pesar que Robertson y la tejedora viven ahora en el valle del Mantaro y a pesar del tiempo transcurrido, el papá de Ximena, es extremadamente crítico acerca de esta unión. Esta actitud no debe constituir una excepción ya que la tejedora vive en un estado de tristeza permanente porque sabe, en el fondo, que ella "está condenada" (116). Es decir, ella es consciente de que osó transgredir los cánones impuestos por la sociedad, por lo que lleva una culpa que probablemente la acompañará por el resto de sus días.

Casilda, una ahijada de la mamá de Ximena, es una muchacha joven que se ha involucrado en una relación ilícita. Como resultado de la misma, ella ha sufrido el rechazo de su propia familia, por lo que ha sido enviada a casa de Ximena. Casilda no siente remordamiento alguno, y más bien, anhela de manera casi enfermiza el momento en que su amado la convoca a su lado. Esto, sin embargo, no sucede. La misma Ximena da cuenta que el amor que Casilda siente por este hombre no es correspondido y por lo tanto, no lo llevará a ningún lado. "¡Olvídalo porque bien sabes que está casado y que tú ni puedes ser su mujer!", lo que Casilda responde: "¡A mí no puedo ser su mujer será su puta!" (40). Los esfuerzos de Casilda por entrar en contacto con su amado no le dan los resultados esperados. Casilda no logra sobrellevar el peso y se suicida.

Ximena no sólo aprende que la mujer tiene roles claramente definidos de los cuales ella no se debe apartar, y que el

amor puede traer felicidad a la vez que dolor y sufrimiento, sino que también se va conscientizando acerca de su propia sexualidad.

Hasa el tercer capítulo, la narración había presentado o hecho referencia a relaciones amorosas de tipo heterosexual. Es decir, una relación entre un hombre y una mujer, ya sea dentro o fuera del matrimonio. Sin embargo, no es sino hasta el cuarto capítulo (Alcinoé II o las tejedoras) que Ximena descubre que lo sexual también adopta dos caminos, dos modalidades. Su descubrimiento se da con la llegada de la tía Alejandra quien decide viajar a la sierra para visitar a su hermana. Ella llega acompañada de Gretchen, y mo del marido, un abogado que ha preferido quedarse en Lima para cuidar de sus propiedades. Rápidamente se hace evidente que la tía Alejandra, "quien no está para zutir medidas ni para regar naciadas" (102) y Gretchen mantienen una relación homosexual. Sin saber muy bien lo que significa, Ximena se da dado cuenta de esta situación al verlas dormidas juntas y desnudas. De hecho, Ximena no ha encontrado nada fuera de lo común, y más bien se siente tremendamente atraída hacia la relación que une a las dos mujeres.

Cuando la madre de Ximena se entera del vínculo que une a Alejandra y a Gretchen, pone el grito en el cielo. Se siente no sólo asqueada por la situación sino personalmente agredida, y por lo tanto terriblemente mortificada. Busca comprensión y apoyo en su marido, quien considera que su mujer puede estar equivocada. Pero no duda en señalarle, que aún si no lo estuviese, él no comparte la gravedad de la situación: "¿qué dudo te hacen?", "Es cosa natural" responde la mamá de Ximena (121) quien decide sabotear la relación, propiciando un desencuentro entre las amantes.

Ante la actitud de su madre, Ximena tiene que tomar una decisión: o se decide a favor de la heterosexualidad o se decide a favor de la homosexualidad. Finalmente, Ximena se decide a favor de la homosexualidad al revelar a su tía Alejandra que Gretchen la espera en Trujillo y no en Lima como su mamá deseaba hacerle creer (129). De esta manera, Ximena le está dando la espalda a las reglas del medio social en que ella ha crecido, propiciando el encuentro de las amantes.

Sin embargo, la decisión de Ximena de ayudar a la tía Alejandra y Gretchen se basa en una abierta aceptación de la homosexualidad. Si bien pareciera que Ximena privilegia la relación lesbiana de Alejandra y Gretchen, inmediatamente nos damos cuenta que su actitud subyace más bien su inclinación por la heterosexualidad. En efecto, Ximena opta por la relación menos tradicional, y por lo tanto prohibida, porque tiene miedo que su tía Alejandra y Robertson, a quien Ximena ha empezado a identificar con Heathcliff, uno de los personajes de la novela *Cumbres Borrascosas* que la tiene totalmente apasionada, se vayan a vivir juntos. Es decir, la actitud de Ximena se enmarca dentro de los patrones de conducta que el mundo occidental ha fomentado: la relación heterosexual.

El levantamiento

El tono que domina la novela cambia en los dos últimos capítulos del libro. En "La feria," Ximena nos hace saber que había vivido una vida tranquila y armónica en compañía de sus padres. También se nos había presentado un sistema social que si bien es injusto, nunca había sido cuestionado. Sin embargo,

todo esto cambia abruptamente: el kinder de Miss Murphy ha cerrado, las amigas de su madre, las penurias y las gringas, no se reúnen como antes a tomar el té, ya no ve a sus amigas Debbie y Diana, es como si las familias norteamericanas se hubieran hecho humo de fogón (208). Además, sus paseos favoritos a la plaza y la mercantil se han acabado. Su madre Flora, se escuchan detonaciones, y Ximena escucha palabras como "reflexiones, amariñas, incendio" (211). Inclusive, María Esther, su nueva ama, le dice que "se están robando a los hijos de los jefes" (212). ¿Qué es lo que ha pasado? Los trabajadores de la compañía minera se han rebelado, modificando así no sólo el ritmo de la obra sino también el universo de las relaciones sociales, el rostro de la realidad presentada hasta ahora, y lo más importante, la esencia fundamental que caracteriza a la protagonista de nuestra novela.

La rebelión de los trabajadores mineros tiene lugar justamente cuando Ximena cree que en el campamento han hecho una feria. Su curiosidad puede más que las estrictas órdenes de sus padres que le prohíben "cruzar" la verja. Sin importarle las consecuencias, decide seguir el camino prohibido que lleva al campamento. Es así como de repente, Ximena se encuentra dando vueltas en el campo minero rodeada de confusión y detonaciones sin poder encontrar la salida. El campo minero no es "de una sola fila" como Ximena había creído (218). Hay otras viviendas parecidas, quemándose o chamuscadas y el humo la hace toser y lagrimar. Ximena no sabe bien qué hacer ni dónde ir pero encuentra refugio en una choza donde se esconden una mujer y un niño indio de su edad. Al principio, ambos rechazan su presencia ya que les traerá "malas noticias" que finalmente les minora. Ximena se queda allí con ellos (219). La mujer sale en busca de su marido y Ximena permanece sola con Pablo. Mientras que esperan la llegada de los padres de éste, Ximena se entera por el niño de las causas que han llevado a la huelga. Anteriormente su familia había tenido una chacra grande y varios animales pero había perdido sus tierras cuando el dueño de la hacienda había comprado toda la tierra de los campesinos de ese lugar. A pesar de que el hacendado los había tratado con cordialidad en su principio, ofreciéndoles trabajo y cerveza, rápidamente había cambiado de actitud limandolos sediciosos cuando los indios habían comenzado a reclamar sus derechos. A los indios no les había quedado otra cosa que irse a trabajar a la fundición. Sin embargo, no tuvieron mejor suerte, ya que pronto llegaron los gringos, dejándolos sin agua para sus reses y muriéndose de hambre.

La rebelión nos presenta la verdadera cara de la compañía: no es sólo usurpadora de tierras sino también explotadora y explotadora de los indios y obreros que trabajan para ella en condiciones infra-humanas. De hecho, este episodio nos recuerda el esquema básico de la novela indigenista tradicional basado en despojos y usurpaciones hasta un punto en que se producen el o aniquilamiento del indio o una respuesta violenta, que si bien es heroica, está destinada al fracaso.

Pero la rebelión también tiene otro objetivo: demostrar la esencia que caracteriza a Ximena. Mientras Pablo y Ximena esperan que los padres de éste regresen, ellos empiezan un intercambio de historias y mitos. Ximena le cuenta "La bella durmiente," "Cencieta," "Blanca Nieves," y también mitos grie-

gos como el de Perséfone o el de Orestes. Pablo a su vez, le narra a Ximena algunos mitos andinos dentro de los cuales se halla uno que se constituye en central para la novela: la historia del último rey de los indios que fue decapitado por los españoles y cuya cabeza fuera salvada y enterrada en la creencia que su cuerpo se reharía, se reconstituiría. Cuando rescate como el Inca Rey "todos los indios de la costa, la sierra y la montaña se juntarán entonces para formar ejércitos invencibles y derrotarán a todos los que alguna vez los humillaron, los matarán sin piedad y recuperarán de ese modo lo que había sido suyo desde el principio de los tiempos" (230). Ximena se asusta tremendamente al escuchar esta historia y empieza a llorar pero Pablo la tranquiliza, explicándole que no tiene nada que temer ya que su ama, que es como su mamá, la salvará y que él la ayudará "cuando llegara la hora del juicio final" (230).

Se trata sin duda del mito del Inkari analizado en un principio por el escritor y antropólogo José María Arguedas: "¿Pero cómo se relaciona este mito con Ximena y con la escisión que la caracteriza? Ximena cree en la historia de Pablo y piensa que como su padre trabaja para la compañía minera, a sus padres, su tío Jorge y ella sufrirán la venganza de estos indios" (218).

De repente, Ximena y Pablo escuchan una explosión. Pablo desaparece y Ximena se encuentra con un indio que está mareado. Cuando llega un patrullero, los guardias inmediatamente asumen que este indio ha tratado de hacerle daño. En la comisaría lo maltratan a golpes y cuando la mamá de Ximena lo ve, se abalanza sobre él para ahofetearlo una y otra vez. En vez de protegerlo y contar lo que verdaderamente ha ocurrido, Ximena prefiere quedarse callada. Temе que si cuenta la verdad, los guardias y sus padres vayan tras Pablo y su familia, y Ximena sabe que si esto sucede, llegado el juicio final, Pablo no podría protegerla.⁸

La rebelión tiene doble función en la novela: en el nivel más obvio, sirve para explicar la injusticia social al presentarnos la verdadera cara de la compañía. Ximena se da cuenta no sólo de lo mucho que ella tiene, sino que su familia ha sido víctima de alguna manera de la situación cómica de los indios. En otro nivel, el más importante, la rebelión sirve para demostrar la escisión de Ximena. Ella cree en la historia de Pablo, y en una especie de venganza de los indios. Por eso, ella es incapaz de hacer a un lado su miedo para salvar al pobre hombre que ha sido acusado de su secuestro. Prefiere salvarse a sí misma y a su familia antes que salvar a un indio, a un representante del mundo con el cual ella se había sentido siempre tan identificada. Queda así el descubrimiento de su incapacidad de conciliar los dos mundos a los que ella pertenece: el occidental y el andino, y queda así resuelto el grado de conflicto, lo que significa el tránsito de uno a otro mundo, el desgarramiento que este ir y venir supone, y la imposibilidad de hallar una síntesis que lleve a una conjunción armónica de los mundos.

Lo interesante de esta novela es la manera en que la autora nos presenta la escisión de Ximena. Riesco no se limita simplemente a narrar lo ocurrido durante la rebelión sino que prefiere incluir un personaje del futuro para presentar los hechos.

Efectivamente, al principio del último capítulo⁹ encontramos a Ximena tratando de escribir su primera palabra. De repente, percibe la presencia de una

mujer que no le resulta del todo desconocida. Esta mujer está terminando una colección de "cuentos imaginarios" y necesita de la ayuda de Ximena para completarlos. La mujer no es otra que la propia Ximena muchos años después.

El diálogo entre Ximena y esta mujer nos informa respecto de lo sucedido durante la rebelión de los indios. Nos enteramos que Ximena ha aprendido a leer en el idioma de la compañía y que asistirá a un colegio americano, lo que le dará "problemas en la preparatoria en Lima" (216), y "tremendos problemas de adaptación en el colegio, especialmente el primer año" (127).

La culpa que le genera el episodio con el indio es tremenda y la acompaña por muchos años. Al propiciar el encuentro entre los dos Ximenas, Riesco quiere mostrar el terrible desgarramiento que esta experiencia ha causado en Ximena ya que Ximena adulta aún no ha podido superar la culpa por no haber ayudado al indio. Es por este motivo que Ximena grande insiste en que Ximena chica recuerde. Sin embargo, Ximena chica no quiere recordar lo sucedido. La mujer vuelve a insistir:

Necesitas acordarte por ti y por mí, sino todas estas páginas que he escrito quedarán inconclusas. Anda, cuéntame la historia que tanto miedo te dio. Si me la cuentas, al escucharla de tu propia voz y al escribirla con mi propia mano, ese relato tal vez deje de aterrorizarte a ti por las noches y a mí por igual se me aligera un poco la culpa y la pena. (228-229)

Finalmente Ximena pequeña confiesa. Esto es de vital importancia porque sólo de esta manera, Ximena grande puede terminar su historia, disminuir el grado de culpa y alcanzar la madurez. No obstante, nos enteramos que el camino que le queda a Ximena pequeña no será fácil:

Pero por más lejos que estés-agrega cambiando el tono - y te irás muy lejos, muy lejos, no podrás olvidar tus primeros años, y los cuentos que escuchaste en tu niñez irán a tu lado siempre como irán a tu lado la sombra de tu vida y las piezas de esta casa. Sin poder evitarlo vivirá por mucho tiempo anclada en esa época de tu vida, entredada entre tejedores, en el pelo rubio de una prima, en las cortas insolitas de una adolescente, en la imagen de una abuela alucinada, en los escudadores y las láminas de la enciclopedia, en las rondas inexplicables alrededor de un viejo ficus en un patio prohibido y en una poza de mar. Un día sentirás que arrancaste de esos años para seguir adelante en el camino de otros cuentos. (235)

El regreso de Ximena mayor entonces tiene un objetivo: arrancarle esos años que Ximena grande puede llegar a ser escritora. Sólo de esta manera, puede Ximena superar la culpa y seguir adelante.

Conclusiones

Ximena de dos caminos ilustra de otra manera lo que significa ser peruano hoy en día: vivir entre dos realidades culturales diferentes, y en muchos casos, antagónicas a la vez. Y nadie mejor que Laura Riesco para hacerlo. Aunque la narración se solventa por sí misma, no puede dejar de mencionarse el trasfondo inculcable biográfico.¹⁰ Laura Riesco nació y vivió en el pueblo de La Oroya durante los primeros años de su

niñez; creció prácticamente como hija única, ya que su hermana mayor, estudiaba en Lima; se enfermaba mucho, y como resultado, era bastante engreída. El padre era de origen español y la madre era de procedencia andina, al igual que los padres de Ximena. A los siete años de edad viajó a Lima donde sufrió serios problemas de adaptación al hallarse en un entorno totalmente diferente al que había conocido hasta entonces, encontrando refugio en la lectura. Es decir, algunos aspectos de Ximena de dos caminos coinciden con afirmaciones biográficas proporcionadas por Riesco en más de una ocasión.

Sin embargo, los datos biográficos no son de vital importancia. Lo que sí importa es la formación de la protagonista y la manera en que ella logra hacerse de una identidad, como logra vivir su mestizaje. El mensaje de Riesco no es tan optimista como el de Edgardo Rivera Martínez. La experiencia de vivir en dos mundos culturales no constituye una experiencia feliz para Ximena. A la hora de tomar una decisión, la balanza se inclina hacia el mundo criollo occidental en el cual ella ha sido educada. No le será posible encontrar la feliz integración de Claudio. Mas aún, no sólo abandonará el Valle del Mantaro y emigrará a Lima, sino que también abandonará el Perú y radicará en los Estados Unidos de América.

La culpa que le genera su decisión es tan grande que solo podrá encontrar el camino muchos años después volviendo al pasado y encontrándose con Ximena chica. Sólo a través de la escritura será que ella podrá espantar los demonios que le ha generado la culpa y asumir su mestizaje.

⁸ Ricardo González Vigil, en un balance acerca de la narrativa peruana después de 1950, consideró a esta primera novela como una deficiente tentativa experimentalista ("La narrativa" 247). Sin duda, el análisis más profundo que se ha hecho de esta novela es el de Manuel J. Baquero "Laura Riesco y la configuración narrativa del mundo infantil." *See mujer y tomar la palabra en América Latina*.

⁹ La dicotomía costa-sierra nos recuerda los primeros cuentos de José María Arguedas. "A pesar de que el Ama Grande es portadora de la cultura andina, es visible en ella cierto grado de sincretismo."

¹⁰ El primo de Ximena no comparte esta visión del mundo. Al enterarse que los indios utilizan el agua para riego contesta: "¿Qué inmensos! ¡...! No ves que no es agua clara? ¡...! ¿Quieres bañarte en esa porquería?" (76).

¹¹ La tía Alejandra también constituye una excepción a la regla. Ver sección "Los dos caminos de la sexualidad."

¹² Este estudio se encuentra en la recopilación que Angel Rama hiciera sobre la obra antropológica de este autor en *Formación de una cultura indiana peruana*. México: Siglo XXI Editores, 1974.

¹³ Ximena espera que Pablo la pueda ayudar ya que sabe que el Ama Grande está varjita y que probablemente ella no está allí para defenderla. "La despedida."

¹⁴ Pollarino, Giovanna. "Una escritora que no se siente escritora." *Debate* 81 (1995): 72-75.

Referencias bibliográficas

- Baquero, Manuel J., "Laura Riesco y la configuración narrativa del mundo infantil." *See mujer y tomar la palabra en América Latina*. Ed. Juan Andrés and Rolan Forgas. Universidad de Puyo and Des Pays y Universidad de Murcia, 1999.
- González Vigil, Ricardo. "La narrativa peruana después de 1950." *Lesis* VIII, 2 (1984): 227-248.
- Gutiérrez, Miguel. *Los andes en la novela peruana*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.
- Matizaga, José Carlos. *See ensayos sobre la realidad peruana*. 1930. Editorial Amazuta 1965.

Ciudad LETRADA

Revista mensual de arte y literatura producida y editada por EDMUL S.A.

Huancayo, 1° de agosto de 2001, 010

DIRECTOR

Manuel J. Baquero

EDITOR

Abel A. Montes de Oca P.

ARTE Y DISEÑO

Carlos Terreno Lazo

COLABORADORES

Flor de María Ayala

Sandro Bossio

Ana Espejo

Nicolás Matayoshi

Carolina Ocampo

Ricardo Soto

Zein Zorrilla

María Teresa Zárate

AUSPICIA

Centro de Capacitación

"J.M. Arguedas"

CORRESPONDENCIA

ciudadletrada@latinmail.com

IMPRESIÓN

Editorial EDMUL S.A.

Jr. Moquegua, N° 286, Tel. 211299

Huancayo - Perú

El número 12 de CIUDAD LETRADA saldrá en el mes de setiembre, en edición especial, a manera de celebración del su primer aniversario. Como siempre la revista traerá textos de autores de la región y del país.

De los autores

GIOVANNA POLLAROLO (Itaca, 1952). Estudió literatura en la Universidad Católica de Lima. Es profesora de la Universidad Pacifico. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Huero de los otros* (1986), *Entre mujeres solas* (1991) y *Ceremonia del adiós* (1997) y un libro de cuentos: *Año de nevados* (2000). Asistió al reciente Coloquio Nacional de Poesía, realizado en Huancayo.

SAMUEL CARDICH (Huánuco, 1947). Director del Instituto Nacional de Cultura de Huánuco. Últimamente, publicó el libro de poesía *Maldanza* (1999). Prepara un nuevo libro de cuentos, del cual ofrecemos un adelanto.

ANA VARELA (Iquitos, 1963). Ver nota aparte, en la pág. 10.

MARITA CUBA CRONKLETON. Ver número anterior.

JUAN ZARATE (Huancayo, 1955). Es el autor de todas las pinturas reproducidas en esta edición.

CORNELIO AGUIAYO. Fotógrafo. A él le pertenecen las reproducciones fotográficas de las pinturas.

SANDRO BOSSIO. Ver números anteriores.

Una de las ausencias más notables en las artes plásticas del valle del Mantaro es el rostro de la ciudad. Todavía seguimos atrapados por el paisaje y los cuadros de costumbres rurales. Lo cual también es perceptible en la poesía y en la narrativa. Aunque ya últimamente Laura Riesco, en *Ximena de los caminos*, y Edgardo Rivera Martínez, en *País de Jaúja*, han empezado a develar la imagen oculta de la urbe provinciana (La Oroya y Jaúja, respectivamente). Juan Zárate es el primer artista plástico que aborda decididamente esta nueva realidad.

Juan Zárate Cuadrado (1955) es oriundo del valle del Mantaro. El nació en la comunidad de Huancaní (distrito de Leonor Ordoñez, tierra natal de Julián Huanay y, como él, Zárate también migró a la costa, a la edad de ocho años. Fue a asentarse con su familia en el barrio El Ermitaño del distrito de Independencia, en el Cono Norte de la Capital. Allí, entre arenales, cerros áridos, esteras y viviendas precarias, hizo sus estudios de primaria y secundaria. Pudo dedicarse luego -al igual que otros migrantes-, al comercio informal u otro menester lucrativo, pero pesó más su vocación artística y, en 1974, se matriculó en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Sus estudios los costó trabajando en la empresa Pepsi-Cola, donde ascendería desde estibador hasta supervisor de calidad. Tuvo como maestros a Milner Cajahuaringa, Enrique Galdos Rivas, Sánchez Garavito, Félix Revolvedo y Miguel Nieri. En 1983 egresa con la promoción Teófilo Castillo, en la especialidad de dibujo y pintura. Poco antes, había fundado el Grupo Allpamayo, con Juan Milla, Enrique Arce y Carlos Jiménez -a los que se sumaría posteriormente Félix Oliva y Alberto Ramos-, con el propósito de impulsar el trabajo colectivo. Con este grupo realizará la mayor parte de sus exposiciones, en las galerías de Lima y los distritos más populosos de la metrópoli. La revista *Caretas* dirá que es «la movida más organizada de artistas en nuestra Lima provinciana» (núm. 1629, 26 jul., 2000).

Tiempo después, Zárate abrió su propia galería y su taller de pintura, en el mismo barrio de El Ermitaño, donde ofrece a los miles de habitantes sus obras de arte y su enseñanza. Zárate tiene el mérito de haber descentralizado la actividad artística, llevándola a los distritos marginales y populosos de Lima. Actualmente, trabaja en el Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional de San Marcos.

Zárate es, por antonomasia, el pintor de los migrantes andinos. El ha visto a los barrios o asentamientos humanos establecerse y desarticularse a las orillas de los ríos Rimac y Chillón, en los arenales y en las faldas de los cerros de Comas e Independencia. Siguiendo los pasos de Julián Huanay -quien, en *El retorno* (1950) describiera, por primera vez, el fenómeno de la migración-, Juan Zárate es el iniciador de una pintura que condensa el proceso de afianzamiento de los provincianos en la Capital. El ideal del artista sería plasmar la gesta heroica de los migrantes que debieron reconstruir sus vidas en la jungla del cemento y en el mercado de ilusiones que fomenta el capitalismo. Es pues un artista que ha sabido sintetizar con su tiempo y su mundo social. En sus telas el Perú aparece en su hirviente, contradictorio y desgarrado trance de urbanización y reconstrucción de su identidad perdida. Es un pintor que comprometió su arte con la colectividad y que decidió iluminar el rostro anónimo del país. Es, en fin, el mejor cronista de la andinización de la megalópolis costera. Constituye la otra faz de la pintura que se cultiva en la Capital, la que representa a esa nueva población que José María Arguedas anunciara en su Haylli-Taki: "A nuestro padre creador Túpac Amaru" y que Enrique Congraíns Martín retratará tempranamente en sus cuentos. La de Zárate es pues una pintura



«Pueblo Joven», óleo, 90 x 1.20 cms.

Juan Zárate

Visión del espacio urbano

Manuel J. Baquerizo



«Microbús», óleo, 55 x 65 cms.

realista y social, con ciertos matices expresionistas. En ella expresa el amor-odio que le inspira la metrópoli.

En sus óleos figuran los pueblos jóvenes en medio de cerros y arenales, las casas de barro, la paratida, los ambulantes, las colas para comprar en el mercado, los taxistas, las combis, los barredores, los pirañitas, es decir, todo ese conglomerado marginal a que ha dado lugar la migración y el crecimiento anárquico de la Capital. Enrique Polanco y Francisco Guerra García son de los pocos pintores limeños que hacen algo parecido.

Aun cuando Juan Zárate ya está plenamente afincado en el universo ciudadano no ha perdido su relación con la comunidad de Huancaní, a la que suele regresar frecuentemente para mostrar sus trabajos. En el signo latente del espíritu del Ande, según lo revelan los mismos nombres que ha puesto a su agrupación, a su galería y a su taller (Allpamayo, Yachay y Yupiyay, respectivamente). Edita, además, una revista, *Noroimpulso*, destinada a difundir los valores culturales del mundo andino y de Huancaní en particular. Y pinta, con gran fuerza expresiva y rico colorido, las danzas, la capilla y las calles de su pueblo oriundo, así como el paisaje del valle del Mantaro. Lejos ya del costumbrismo y del paisajismo -por lo general, inerte y petrificado-, transmite la vibración de la vida social, el descontento, la protesta y la lucha. No son pues cuadros para contemplar con desinteresado deleite.

El artista empezó trabajando a la acuarela -una técnica aparentemente sencilla, pero de difícil manejo y reducido calado- para luego pasar a la técnica del óleo que permite una mayor profundización en la composición y una mayor riqueza cromática. El arte es trascendente sólo en la medida en que expresa las emociones más profundas de la época, aquellas que provienen de los dramas colectivos e individuales. En la pintura de Zárate la figura es una constante de sus telas. El artista se distingue por la utilización gradual de los matices y de los colores, en cada etapa de su producción. Los trazos y dibujos en sus lienzos tienen un carácter de denuncia, los colores por otra parte son violentos y a la vez sugerentes, suscitan una sensación de agresión e ironía. Sus imágenes urbanas de los pueblos jóvenes las trabaja con una gran simplicidad en la forma y con figuras y colores planos. El pintor busca destacar la luz, para contrastar mejor el ambiente gris y la pobreza de la barriada.

Nuestro artista ha efectuado muchas exposiciones, tanto en el Perú como en el extranjero. Aunque las galerías del circuito oficial suelen ser reacias a brindar sus espacios a los pintores que no concuerdan con sus cánones estéticos e ideológicos, Juan Zárate logró exhibir en la Galería Entre Nous (1984), Galería de Arte de PETROPERU (1984), Galería de Arte Pancho Fierro (1986), en el Museo de la Nación (1990), en la Galería de Arte Marc Chagall (1998), en el Palacio Osambeta (2000) y Galería de Arte de EDELNORT (2000), todas ellas en forma colectiva. Individualmente, lo hizo en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (1989), Galería de Arte José Sabogal de la ANEA (1992), y Galería de Arte Francisco Laso (2000). Y acaba de clausurar una muestra retrospectiva (1974-2000) en la Sala de Exposiciones de Editora Perú, la más amplia y que duró dos meses. En el extranjero participó en muestras colectivas, en la Interamerican Masters Art Gallery (Miami, 1989) y en Artcamérica (Madrid, 1998), donde sus lienzos alternaron con los de José Sabogal, Victor Huanareda y otros más. No mencionamos, obviamente, la multitud de exposiciones que efectuó en los distritos marginales de la Capital.

Ahora, lo tendremos por primera vez en la Galería Guillermo Guzmán Manzaneda de la Municipalidad Provincial de Huancayo.