

Hymen

Año I Lima, mayo del 2002 N°1

cultura y literatura



hymen ediciones

UNMSM-CEDOC

lhymen
cultura y literatura



lhymenediciones

UNMSM-CEDOC

lhymen

año 1, número 1, mayo 2002

Dirección:

Jorge Terán Morveli
Dante Gonzalez Rosales
Javier Morales Mena

Colaboradores:

Gabriel Osco Miranda
Claudia Vargas Morales

Diseño gráfico:

Rodolfo Loyola Mejía

en la tapa: *sin título*,
de José Carlos Zarzosa Minaya

hecho el depósito legal 2022-2124

© *lhymen* ediciones
lhymen@hotmail.com
teléfonos 496 0921 - 585 3998

Contenido

Presentación. / 5 / Los directores.

Domingo de Ramos. / 7 / Poemas.

Nación, indigenismo y sistemas literarios en la poesía de
Juan Wallparimachi Maita. / 11 / Dorian Espezuía Salmón.

Gabriel Osco. / 23 / Poemas.

La transformación del español: de Viracocha a Supay desde
la crónica de Titu Cusi Yupanqui. / 27 / Dante Gonzalez
Rosales.

Javier Morales Mena. / 39 / Poemas.

Tras las huellas del Nigromante. / 41 / Conversación con
Oscar Colchado.

Juan C. Eguizabal. / 47 / Poemas.

Sobre el concepto de generación. / 49 / Marcos Mondoñedo.

Versos Áureos, por Pitágoras. / 55 / Traducción de Enrique
Verástegui & Eric Bailly.

Retrato de Ken Moody y Robert Sherman (narración). / 65 /
Javier Rubio.

La noche de los romanos (narración). / 71 /
Jorge Terán Morveli.

Reseñas. / 76 / Claudia Vargas Morales, Javier Morales
Mena y Alejandro Reyes Malca.

*P*resentación

*lhy*men surge de la inquietud por crear un espacio polifónico en el que cada sujeto pueda expresar la particularidad de su voz, y donde lo lúdico y lo onírico no sean ninguneados bajo ningún precepto de cierta academia acartonada. De este modo *lhy*men apertura la posibilidad de tránsito entre los diversos modos de decir que signan la cultura y la literatura. Así agrupamos poesía, narrativa y ensayo.

En este primer número pretendemos poner las bases para la consolidación de este proyecto que se pretende constante.

Agradecemos a quienes han colaborado a que esta publicación sea una realidad.

Los directores

Arcilla vieja

Miro tu rostro de vasija
de suavidad ondulante de insaciable pubertad
a contrarreloj Hamponamente rebelados contra el amor
suele irse con ese cuerpo que aventajan tus deseos

Yo marché labriego de finísimos paños de sol
a tu comarca oxidada

Quemé estaciones graneros donde la paja
Era tu olor y tu dolor hueles a paja y vas en
orgullosas inmensidades de odio te sacudí a la
intemperie

Anuncio y profecía

Puedes pedir más?

allá están las cosas que dejaste
la ciudad es un monolito a la locura
y tú vienes a regar tus credos a predicar
con tu cuerpo a disgregar a expurgar a entrañar
mis viejas costumbres Entrás
en este mundo donde tú y yo nos tropezamos
como dos carros locos ganando la vía
nos vemos en la televisión en la radio
en el único baño de la ciudad y de la casa
donde oficiamos la misa en cuerpo presente
con la misma rosa de antes y ese tulipán podrido
tú eres almacén y tienda donde nada hay que vender
ni sueños ni perfumes sólo nos evadimos para hacer el amor
y el amor esa música finísima de púrpura y cinabrio

con que nos asfixiamos con que nos topamos diariamente
con que nos tocamos mancos con que nos pisamos cojos
con que nos miramos ciegos con que nos besamos huecos
con que nos deseamos borrados de la cama con nuestros
codos
y lisiados de toda realidad
separamos nuestros cuerpos
como un largo eclipse

poema inédito de *Contrarretrato*

Kamanegra

Maestro

Aquí te dejo la doncelléz de mis escritos
He vagado sin mujeres por tu devoción
Renuncié a mis calles que sedaban mis pies
desde niño por emularte
Y me dijiste El hombre sueña y soñé
Y todo lo despejado se me hizo turbio
No hubo un vítreo sol que resplandeciese mi frente
ni tiempo que calmase la carne que llevo tras
estas ropas inútiles como bocas yertas
Y me induje por el mundo como por el fuego
y en meses de alunamientos sobre los cascos
de los barcos y gente que se agolpaba sobre
las barandadas y chorros de luz que los
enceguecían en pequeños rayos sulfurosos
La vi Maestro Inmaculada como escolar
de medias rojas Vi su corazón de plata incrustarse
con su gong su aserrín y su engaño en mi cemento
La escurridura música rizaba y abombaba
mi camisa Mis ojos Maestro roscaban
su naciente cadera
y dejé de mirar dejé de leer y tuve que admirar

lo que es invisible Lo Celestial
como ese objeto sobre la kama
 rasante
y rendido porque no hay esperanza ni enseñanza
en el azar ni en el amor
con su rojo ropaje por donde entra el fuego
del mundo la nieve obscena se topa con esta calidez
entre las piernas Humores filtros voraces
el fin que revela lo irreparable
Es que ya no te escucho Maestro
Tú el más egoísta y anacoreta de la locura
Deja ya de filosofar con el martillo
Deja el arte de las máscaras
La fidelidad por la fidelidad
Residente de lo Opresivo de lo Repugnante
Ese R.O.R. donde te sientas y meditas
algo parecido a la vida Obtuso Tentado
de sombras Siempre sentido y mudo
El maravilloso afán de la Ignorancia
Es ya mi noble comprensión ante lo Infinito
y recuerda la moral reniega de la vida
Este sursum bum bum golpeando tu nave
Prima facie
Corda sursum Temblando
 Sursum corda en el pecho
 Sursum bum bum en los labios
Y tienes que mostrar algo que no sea turbio
 Tajamar en el sueño
Apégate Maestro a mi vergüenza
al sol fallido a las estrecheces
y a la finitud de lo poseído
Detén lo que te consume
Ten piedad del hierro y la metáfora
a las hélices de tu violación
a tus versículos fríos
que dan vuelta sin noria ni burros
a quienes empujas sin miramientos
Se oyen Maestro tus pasos hacia el baño
como mi muchacha va hacia la kama

y dijiste Habitaré tus dudas tu nombre
y sobre tu futuro hallarás insensatez
como en tu primera infancia mezcla de muerte
y belleza grandes vacilaciones y una mujer
conversa y tímida como la razón
Mas esto era Locura morbo y pesadumbre
Lo sabías Maestro
Herejía exclamaste Pero ya era tarde
han llegado a tus playas nativas
perfumes de ramerar narcisos asesinos
degollaciones de mansos animales
descuartizamientos innobles
cuerpos enteros abrazados por todos
tus murallas han cedido a la rebelión
Y me verás a mí deseoso y aplacado
y con tu túnica voltearás
el cubo y el dado ofuscará tu día
y has de remover mis cenizas
y le ofrecerás a mi primera muchacha
tu reparador cuchillo
Pero el olor de las yeguas en el fino atrio
corromperá tus clamores vivificará mis tendones
trotaré bruno con el albor del nado
En tus páginas en blanco
La contemplación y la ruina
el fósforo de los tullidos
como el deseo de las santas
y escribiré cinco centavitos de felicidad
que pongo en las rokokos del barrio
como un boleto y te tendré cerca
hermético loco como un retrato
inofensivo y ella aborrecerá
tus bigotes algo de tu alma sin
rebaño tu peste tu mal genio
Te aspé Maestro
y debes perdonarme.

de *Ósmosis*

Nación, indigenismo y sistemas literarios en la poesía de Juan Wallparimachi Maita

El siglo XIX marca la ascensión de los criollos al poder de las nuevas repúblicas independientes en América Latina. El proceso que conduce a las declaratorias independentistas está marcado por un proyecto criollo que deja de lado a los indios. En buena cuenta para los indios la independencia es un engaño, una farsa y un mecanismo para seguir manteniendo el sistema de dominación colonial. La emancipación de los indios es un fenómeno que se da con retraso sólo en el siglo XX. Las nuevas clases dirigentes conformadas por criollos buscaron legitimarse a través de un proceso complicado que implica, por un lado, la invención de una nación que hay que construir de acuerdo a ciertos intereses y, por otro lado, el rescate de una tradición —¿inventada?— donde entroncar sus raíces.

La nación, esa idea política inventada a partir del siglo XVIII a raíz de la independencia y el anticolonialismo para mantener la situación de dominio sutil de una nación hegemónica frente a otras naciones débiles como consecuencia de la expansión del capitalismo que tiende a crear grupos humanos de gran tamaño relacionados por su participación en el mercado, tal vez sea un sueño latinoamericano que nunca se llegó a plasmar. En todo caso estamos hablando de una nación imaginada (Anderson: 1997) en tres sentidos aplicables a los países andinos. La nación como un grupo humano distinguible de otros por señales culturales que a su vez implican, entre otras cosas, una *afinidad racial* que en el caso de las repúblicas andinas es heterogénea porque no podemos hablar de un solo grupo étnico ni de una raza homogénea. Implica también *discursos* claves para la consolidación de la idea de nación a través de la

intelectualidad y la prensa como elementos de difusión. La nación es una comunidad imaginada desde la escritura que produce, por una parte, discursos integradores capaces de construir una tradición y vender utopías y patriotismo y, por otra parte, discursos alienantes que legitiman una dominación colectiva. Para construir la idea de nación se necesitaron intelectuales que tuvieron que *escribir* sobre la posibilidad de la existencia de nuevos estados a quienes hemos llamado precursores. Por otro lado, una nación no se constituiría sin *signos* que aglutinen a los integrantes de la misma como las banderas, los himnos, los héroes, las insignias, etc. En otro sentido, la nación sería inconcebible sin una *intelligentsia* que consolide una comunidad lingüística. En el caso de las sociedades andinas la lengua es algo que se comparte. El castellano tiene enormes variedades dialectales que coexisten con el quechua, el aymara o las lenguas amazónicas. En ese sentido las *intelligentsias* nacionales intentan legitimar su variante regional de acuerdo a intereses más o menos comunes. Ahora bien, la legitimación de la lengua y de la literatura nativa puede darse también por las *intelligentsias* locales o provinciales enfrentadas a las urbes centralistas que les marginan de la participación en el poder, de tal manera que se imagina una nación dentro de otra nación, país o estado, construyendo sus propios *signos* con los que expresar su particularidad lingüística y regional. Estas *intelligentsias* locales buscarán también apropiarse de la tradición común a toda el área andina para legitimarse como es el caso de la poesía de Wallparimachi Maita.

Si consideramos que la nación es imaginada, limitada y soberana desde el *otro* occidental o desde las *ciudades letradas* entonces habría que responder a la pregunta de si los estados o naciones indias corresponden o no con los límites de las repúblicas andinas. Para no pisar en falso en este terreno tenemos que distinguir las nociones de *estado* como una organización legal y política aglutinadora de lo heterogéneo con poder para exigir obediencia y lealtad a sus ciudadanos y el concepto de *nación* que implica más bien una homogeneización (aunque imaginada porque existen desigualdades reales) y una comunidad de personas cuyos miembros están *unidos* por un sentido de solidaridad, una cultura y una conciencia. En efecto, no todos los grupos étnicos forman estados naciones y hay muchas naciones que forman un solo *estado*. Las *naciones* indias, si es que puede aplicarse el término, pertenecen y a su vez están divididas en cuatro o cinco estados o países. Las fronteras son políticas y no culturales ni étnicas.

Ahora bien, lo que ocurre es que la literatura andina, que tiene la característica de ser oral y de estar *guardada* en el soporte de la memoria o la tradición, es movable y modificable por lo que se pueden encontrar versiones de un mismo discurso en regiones pertenecientes a diversos estados. En ese sentido, los *sistemas literarios* que se apropian de la tradición aprovechando la inestabilidad del discurso oral se organizan en instituciones, a veces regionales, que asumen valores y especificidades del discurso indio cuyo autor es colectivo a pesar de que comparten con otros textos de otras regiones características afines. Una comunidad literaria asume para sí la pertenencia o la autoría de lo que en realidad no le pertenece a nadie o les pertenece a todos. Entonces surge la necesidad de *inventar y legitimar* un autor, un mito o de construir una historia más o menos verosímil a partir de datos históricos sueltos y difuminados.

El indigenismo es el intento de apoderarse de la oralidad del otro a partir de la escritura. También es una tarea indigenista la fijación de un texto oral y por lo tanto su asesinato o petrificación. En ese proceso el indigenismo deja su huella de tal forma que el discurso indio primigenio queda inevitablemente trastocado sino modificado o desaparecido. En sentido estricto el indigenismo es como dice Efraín Kristal una visión urbana de los Andes (Kristal: 1991) que intenta construir una idea de nación a partir del rescate de los valores del indio. El indigenismo es un proyecto mestizo o, en todo caso, un proyecto occidental alternativo frente a la incapacidad de los criollos para gobernar y construir un discurso unificador para las nacientes naciones latinoamericanas. Los indigenistas intentan legitimarse legitimando al indio por lo menos en el sentido discursivo aunque no en el plano de la acción. Por otro lado, se puede decir que el indigenismo es el proyecto de integrar al indio a la idea de *nación* dado que para ellos, antes de la guerra con Chile, no había una idea de nación como lo dan a entender historiadores y ensayistas. Sin embargo debemos tener cuidado en no afirmar que los indios no tienen un sentido de apego e identificación con la tierra local y delimitada de su comunidad que puede ser entendido como sentido patriótico.

En el discurso que ahora nos ocupa habría que responder a preguntas como: ¿Qué idea de *nación* hay en la poesía de Wallparimachi Maita?; ¿en qué medida esta poesía entronca con la tradición andina o con los sistemas literarios de la ciudad letrada?; ¿qué problemas existen respecto de la escritura, traducción y reelaboración del discurso atribuido a

Wallparimachi Maita?; ¿hasta qué punto el origen indio o mestizo del texto determina la recepción del mismo?; ¿cómo este discurso construye una tradición regional valedera para legitimar una aristocracia regional heredera de dos grandes civilizaciones?; ¿cómo probar que la leyenda no existió antes de 1814?; ¿cuáles son los elementos estrictamente indígenas en un contexto mestizo?; ¿cómo aprendió Wallparimachi Maita el dominio de los instrumentos europeos de la métrica para usar pentasílabos distribuidos en estrofas de seis y cuatro versos, trisílabos, cuartetas, décimas, etc.?

La poesía quechua experimenta transformaciones sustanciales en el siglo XIX (Noriega: 1990). Se hace un fenómeno más complejo porque no abandona la oralidad pero asimila la escritura como proceso de interacción cultural; sufre un proceso de cancelación y/o modificación de algunas formas literarias y la incorporación de otras; se manifiesta con contaminaciones culturales; lucha contra la hegemonía del español e intenta crear un lector bilingüe; lucha también por unificar las diferentes variedades del quechua de tal manera que los hablantes tengan un solo vehículo de expresión con un soporte único en los diferentes estados, cuestión que, como sabemos, no se logró; la poesía quechua se amolda a las exigencias y formas occidentales para pasar a ser parte marginal o decorativa de las literaturas hegemónicas en los países andinos. Esta adecuación o amoldamiento no parte de los sujetos indígenas sino de los indigenistas. Con la escritura, la poesía quechua, recobra actualidad y pasa a ser vehículo de expresión literaria lo cual significa, según Julio Noriega, reconocer la existencia de otras literaturas nacionales por un lado, y por el otro, reafirmar el poder escritural de la ciudad letrada. En todo caso, lo que queda claro es que los discursos quechuas entran en contacto con intelectuales de frontera que incluyen estos discursos dentro de la institucionalidad literaria. La interacción de sistemas literarios nos hace suponer la influencia mutua que ejerce un sistema en el otro y viceversa, de tal manera que los discursos pueden ser alterados o contaminados por un proceso natural de diglosia lingüística y literaria. Evidentemente el sistema literario hegemónico tiende a manipular el periférico con el poder de la escritura.

La vida de Wallparimachi está ubicada entre la leyenda, el mito y la biografía. Es un personaje *mítico-legendario* que bajo un disfraz biográfico ha transitado de la oralidad (folklore-tradición-misterio) a la

escritura (historia-literatura-verdad documentada). En el plano oral debieron existir varias versiones de la leyenda de las cuales sobrevivieron por lo menos dos, la india y la mestiza de acuerdo al grupo social o sector de la población andina. El paso de la oralidad a la escritura parece haber privilegiado sólo la versión mestiza del siglo XIX. En ese sentido, parece que los mestizos hubieran hecho una adaptación de la figura de Wallparimachi, imponiéndole su ideología y terminología por ejemplo al decir que es hijo de reyes como el Inca Garcilaso de la Vega y que, por lo tanto, podría simbolizar la tradición armónica de lo inca y lo español en un doble origen real. La leyenda se ha historizado por la informalidad con la cual se ha investigado desde un punto de vista autodidacta y por el apoyo en la memoria oral. Hay que recordar que el sujeto transcriptor de la leyenda fue siempre mestizo o criollo y en ningún caso indio.

La versión mestiza o criolla es más o menos la que tiene como base a la de Samuel Velasco Flor, que data de 1871 y que fue publicada en *Vidas de bolivianos célebres*. Según esta versión su madre sería María Sawaraura que fue raptada por Jacob Moisés (Judío) del Cuzco, el último tercio del siglo XVIII para llevarla a la Villa Imperial de Potosí (Cerro Rico) en donde se transforma en un caballero portugués llamado Juan Gamboa que hace saber que la raptada es su hija, educándola pero al mismo tiempo aislándola. Francisco de Paula Sanz, supuesto hijo bastardo de Carlos III enamora a María Sawaraura y la hace suya. Luego ella se enterará que Francisco era casado o tenía una condesa prometida. Nace el niño posiblemente el veinticuatro de junio de 1793 y poco después la esposa o prometida manda a envenenar a María Sawaraura. Desesperado el judío se ahorca y el niño queda en el misterio. La leyenda lo muestra raptado por los indios de Macha y educado por ellos a la usanza primitiva. El niño ignora su origen toda su vida. Todo lo que se le dice es que su abuelo materno se llamaba Wallparimachi, nombre que le será entregado como apellido. La leyenda olvida el empleo de su segundo apellido Maita. Luego fue recogido por Manuel Ascencio Padilla un guerrillero de la nación de Chayanta. Los poemas tendrían su origen en los supuestos amores con Vicenta Quiroz una joven de 16 años casada con un minero viejo y andaluz. El viejo los descubre y la envía a un monasterio en Arequipa. Esta sería la fuente de inspiración de sus poemas. Luego peleó en las guerrillas de Padilla, un terrateniente criollo que impedido de ejercer cargo público se sublevó en 1809. Muere a los 23 años, alcanzado por un tiro el siete de agosto de 1814.

Esta versión mestiza tiene varios aspectos interesantes que vale la pena comentar. El primero de ellos es el origen cuzqueño de la madre de Wallparimachi, cuestión que ha sido utilizada para legitimar el origen noble del poeta y la ascendencia Inca. Un segundo aspecto se relaciona con el supuesto origen noble del padre que es nada más y nada menos que hijo bastardo de Carlos III. Estos primeros aspectos convierten a Wallparimachi en un mestizo de alcurnia. El tercer elemento es que no es indio sino mestizo a pesar de que fue criado por indios. Esta cuestión también es utilizada para legitimar al mestizo. Una cuarta cuestión está relacionada con el apellido Wallparimachi porque si su madre era ñusta ¿de dónde viene el apellido Wallparimachi y qué tiene que ver esto con su identidad? El apellido tal vez es otorgado como un segundo argumento para legitimar su origen inca dado que Huallpa Rimachi es un inca citado por el Inca Garcilaso de la Vega, lo que le otorga ascendencia biológica inca por su abuelo. La quinta cuestión interroga el ambiente (comunidad indígena o familia de Padilla) en que se formó Wallparimachi, el cómo aprendió quechua y la destreza en las actividades indígenas, el cómo aprendió a escribir y cómo determina y se manifiesta esto en su obra. La sexta cuestión es ¿cómo se incorporó al movimiento guerrillero independentista, por venganza contra los blancos por la muerte de su madre y la separación de su amada? Si esto es así, entonces se reduciría su conciencia social. Por otro lado, su liderazgo indígena nos lleva a la pregunta de si existió o no una alianza indígena-criolla entre Wallparimachi y Padilla o si el poeta fue un subordinado (sirviente) del último. Un último aspecto tiene que ver con la fuerte defensa de la identidad regional en los ayllus de Chayanta y Macha (Platt: 1982) lugares geográficos en los que se origina el mito de Wallparimachi y que posiblemente tengan que ver con la legitimación de las castas indígenas de estas regiones que, luego, fueron aprovechadas muy bien por los grupos de mestizos de la zona. En ese sentido estaríamos hablando de una legitimación de una tradición regional potosina. -

Según la versión mestiza Wallparimachi es el resultado de las virtudes del criollo y esto por la intención manifiesta de legitimar al criollo como grupo dominante. La intención mestiza se nota claramente al ponerle un ancestro indio de casta para encumbrar los valores del mestizo. El otro indicador de la negación del indio no noble es la desaparición de sus apellidos plebeyos como Sawaraura o Maita. Además la *escritura* indígena o mestiza de los poemas quechuas nos estaría indicando un

discurso también mestizo y autónomo del sector *misti* que estaría conformado por un grupo no necesariamente racial sino social de alcaldes, caciques, notables, latifundistas, comerciantes o profesionales andinos. Sector que luego sería marginado por la oligarquía criolla de Bolivia y Perú. Esta segregación habría permitido el surgimiento de una literatura alternativa inspirada en la tradición oral pero arreglada por la técnica erudita. En ese sentido la reelaboración escritural estaría revelando un discurso cuasi señorial que retoea la tradición prehispánica.

La versión india proviene de José Arnaldo Méndez y dice que el indio debió haber nacido en la región de Macha (Potosí) y que quedó huérfano de padre y madre en sus primeros años. Luego, se dice que fue empleado de Manuel Ascencio Padilla. Se le describe como muy inteligente hasta el punto que llegó a aprender por sí solo a leer y escribir observando a los hijos de su patrón. Según Méndez que se basó en datos proporcionados por Juana de Azurduy (esposa de Padilla) Wallparimachi no tenía ningún rasgo que lo delatara como mestizo. Era indio puro, por su color, facciones, espíritu; tanto que prefirió luchar con una honda antes que con un arcabuz (Lara: 1974).

Esta versión a su vez está sujeta a varias observaciones. La primera tiene que ver con el dominio escritural de Wallparimachi que no es lo común en un indio de la época y menos para dominar la retórica literaria de la época. La segunda es ¿cómo probar que la leyenda no existió antes de 1814, fecha supuesta de la muerte del poeta? Tres ¿qué pruebas hay de la supuesta escritura si es que en verdad escribió los poemas? La escritura es propia de la ciudad letrada y el asunto de la retórica también. Además está el asunto de la memoria indígena como depositaria de la tradición ¿Dónde sino en ella —memoria colectiva— vivió Wallparimachi por más de cincuenta años de 1814 a 1871? También está el asunto de la originalidad con relación a si hubo o no copia entre el *Rimanacuy* ayacuchano y el *Kacharpari* de Wallparimachi.

La obra atribuida a Wallparimachi es en realidad el origen de una tradición literaria quechua. Wallparimachi sería un proveedor de poesía para su pueblo. La obra fue rescatada a inicios del siglo XX con la emergencia de sectores medios y marginales que necesitaron rescatar el pasado y las raíces nacionales. La historia de los doce poemas es más o menos conocida. Velasco Flor dio a conocer dos poemas y los diez

restantes fueron dados a conocer por Armando Méndez (arreglista). Ahora bien, estos poemas no se complementan como se presentan en las antologías, ni necesariamente hay un orden que nos remita a una linealidad cronológica (Lara: 1979). Más bien determinar el origen de los diez poemas últimos requiere de una investigación bibliográfica y filológica dado que la colección Vazquez es desconocida y que Velasco Flor publicó en el apéndice N° 9 de *Vidas de bolivianos célebres* (segunda entrega) sólo un poema sin título y sin autógrafo cuyo texto corresponde sólo parcialmente a lo que aparece con el título de *Kacharpari* en la antología de Lara.

Ahora bien, según Lara, Wallparimachi escribió muchos versos en quechua que es el único idioma en el que era competente y que usó. Algunos eran cantados y recitados en Potosí y Cochabamba en las primeras décadas de la república. Esto nos sugiere que no se recogió toda la tradición oral y que por lo tanto muchos textos se olvidaron. Si la composición y el soporte eran orales entonces ¿en realidad se escribieron? Lara dice que los indios recitan partes, pero nadie sabe quién es el autor. En 1885 Benjamín Rivas publica *Huallparimachi o un descendiente de reyes* y al final transcribía una imitación del poema *Kacharpari* compuesta por José Armando Méndez. Por ese entonces Samuel Velasco Flor incluyó en una de las tres entregas de su obra ya citada datos biográficos sin dar a conocer su obra. En 1906 Luis Subieta Sagárnaga hizo un intento biográfico del poeta para unos juegos florales en Potosí, él transcribía en quechua el poema *Kacharpari* seguido de la imitación de Méndez. En 1915 el general Miguel Ramallo publica en una revista de Sucre una monografía sobre las campañas guerrilleras de Manuel Ascencio Padilla que fue reeditada en La Paz en 1919 donde hay algunos datos biográficos de Wallparimachi. En 1922 en Cochabamba Lara dice que se encuentra con José Armando Méndez quien tenía unos manuscritos muy antiguos supuestamente autógrafos de Wallparimachi y que le fueron obsequiados por la viuda de Padilla, Juana de Azurduy junto con otros poemas que luego desaparecieron. En todo caso la versión que manejamos hoy es una adaptación con varios retoques (Lara: 1979).

Aunque Wallparimachi es contemporáneo del poeta peruano Mariano Melgar considerado un pre-romántico, no podemos decir que la obra de Wallparimachi sea romántica porque el tema amoroso proviene del Harawi y no de los ideales occidentales. No es romántica también porque

la naturaleza no es un referente sino un actante y porque la historia de la literatura andina tiene otros períodos y no los que se imponen desde occidente. No es tampoco una poesía emancipadora porque no están presentes los temas del iluminismo ni de la ilustración occidentales. Tampoco son textos autobiográficos porque no se pueden leer textos haciéndolos encajar en la mítica vida de un probable autor como hacen Lara y Castañón que analizan cada poema y establecen una secuencia que corresponde al ciclo amoroso que nos remite a la frustrada relación de Wallparimachi con Vicenta Quiroz.

La lectura tiene que ir más bien en el sentido de que son poemas escritos contra el *canon* religioso de la literatura quechua colonial que reprime el tratamiento de otros temas que no sean los religiosos. Hay una serie de textos que escapan a esta norma como el *Ollantay* y el *Machaypuitu* que tienen temas amorosos con elementos religiosos. Wallparimachi incorpora un nuevo campo temático, el *harawi* de cosmovisión andina que involucra la relación armoniosa y amorosa del hombre con la naturaleza pero que no es privativa del indio y que más bien involucra también al mestizo. En ese sentido la simbología indígena o andina está presente en los poemas de Wallparimachi por ejemplo en la humanización de la naturaleza como compañera, enemiga, testigo, como instancia poética con un rol, una función, como intermediaria. También está presente en la simbología animal (cóndor, paloma) o astral (sol). Cada elemento de la naturaleza es objeto de culto y de reclamo de protección. Los poemas de Wallparimachi también están actuando contra la modernidad occidental porque lindan entre la oralidad y la escritura para ayudar a la memoria; porque se apropian de los signos gráficos sólo para ingresar al ámbito de la escritura si es que consideramos estos poemas como indios; porque están hechos para ser cantados, recitados, repetidos y memorizados con facilidad; por la adecuación de los mestizos pertenecientes al mundo letrado; por las apropiaciones mutuas; porque el *harawi* quechua en contraste con el *yaraví* mestizo es indicador de resistencia cultural y; porque la escritura significa perder y ganar.

En ese sentido, la idea de nación construida por esta poesía está más bien reducida a lo regional en un contexto quechua o mestizo. La idea de nación se reduce al apego a la tierra, a la nostalgia, a la esperanza mesiánica. Los poemas de Wallparimachi son discursos de frontera porque entroncan muy bien con la tradición andina y con los sistemas

literarios propios de la ciudad letrada por su conexión con la retórica literaria propia del siglo XIX.

Kacharpari

¿Cheqachu, urpi,
Ripúsaj ninki,
Karu llajtaman
Mana kutímuj?

¿Pitan saqenki
Qanqa tupupi,
Sinchi llakiypi
Asuykunáypaj?

Rinayki ñanta
Qhawarichíway.
Ñauparisuspa,
Waqaynillaywan
Cchaychumusqásaj
Sarunaykita.

Maypachan ñanpi
«Intin ruphawan»
Ñiwajtiykiri,
Samayniykuna
Phuyu tukuspa
Llanthuykusunki.

Yakumantari
«Sinchi cchakiwan»
Ñiwajtiykiri,
Waqayniykuna,
Para tukuspa
Ujyachisunki.

Rumejpa wawan,
Katárij uñan,
¿Imanispátaj
saqeriwanki?

Despedida

¿Cierto es, paloma mía,
Que te has de ir
A un país muy lejano
Para no retornar?

¿A quién has de dejar
En tu nidal,
Y en mi tristeza a quién
He de acudir?

Enséñame el camino
Que has de tomar.
Partiré antes que tú
Y con mis lágrimas
He de regar la tierra
Que has de pisar.

Y cuando sientas
Que en el camino
Te quema el sol,
Se volverá nube mi aliento
Y la frescura de su sombra
Te irá a prestar.

Y cuando sientas
La mordedura
De la sed,
Se volverá lluvia mi llanto
Y te dará
De beber.

Criatura hecha de piedra,
Como la víhora, cruel,
¿Tendrás, para dejarme,
Corazón?

Ñan ñuqapajqa
Inti tutayan.
Yánay chinkajtin,
Músphay puréjtiy,
Manañan pipas
«¡Ayau!» niwanchu.

Irpallarajmi,
Urpiy, karqanki
Maypacha ñoqa
Ñausayarqani
Intiwan jina
Qhawaykususpa.

Ñawiykikuna
Phallállaj qúyllur
Lliphipirerqa;
Rajra tutapi
Illapa jina
Musphachiwarqa.

Ankaj rijranta
Mañarikuspa
Watumusqayki.
Wayrawan khuska
Wayllukunáypaj
Phawamusqayki.

Kausayninchiyta
Khipuykurqanchis.
«Manan wañuytas
Rakkiwasunchu,
Ujllaña kasun,
Ujlla» ñirqanchis.

Munásqay urpi,
Phutiy ayqéchij,
Maypipas kásaj,
Qanllan sunqoyta
Paparichinki
Kausánay kama.

El sol se apaga
Ya para mí.
Porque mi amada para siempre
Se va,
Ya nadie siente por mí un poco
De piedad.

Eras muy tierna aún,
Paloma mía,
Aquella vez
Que al descubrirte quedé ciego
Como si hubiese contemplado
De frente al sol.

Como estrellas caudales
Me inundaron tus ojos
De su esplendor
Y cual centellas en la noche
Me hicieron mi camino
Torcer.

Me prestaré el poder
De las alas del águila
Para irte a ver
Y junto con el viento
A regalarte entre mis brazos
Volaré.

En fuerte nudo nuestras vidas
Atamos ya,
Para que ni la muerte nos pudiera
Separar.
Creímos que por siempre formaríamos
Un solo ser.

Paloma mía, que sabías
Mi dolor ahuyentar,
Doquiera me halle mientras viva
Serás tú
La única aurora que ilumine
Mi corazón.

Misti kkajajtin
Yuyáway, ñuqan
Yuyasqasqayki.
May kamañachus
Qamrayku chayan
Ijma sunqoyqa.

Cuando se encienda el Misti
Piensa en mí, porque yo
Siempre estaré pensando en ti.
¿Por tu amor, hasta dónde
Ya habrá llegado mi viudo
Corazón?

Bibliografía

ANDERSON, Benedict.

1997 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México, FEC.

DIEZ DE MEDINA, Fernando.

1954 *Literatura boliviana.* Madrid, Aguilar S.A.

KRISTAL, Efraín.

1991 *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú: 1918-1930.* Lima, Instituto de apoyo agrario.

LARA, Jesús.

1979 *La poesía quechua.* México, FEC.

LIENHARD, Martín.

1992 *La voz y su huella.* Lima, Horizonte.

NORIEGA, Julio.

1991 «*Wallparimachi: transición y problematización en la poesía quechua*». En RCLL, año XVII, N° 33, Lima, primer semestre de 1991, pp. 209-225.

PLATT, Tristan.

1982 *Estado boliviano y ayllu andino. Tierra y tributo en el norte de Potosí.* Lima, IEP.

SANDERS, Karen.

1997 *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana 1885-1930.* Lima, PUCP-FCE.

VELASCO FLOR, Samuel.

1871 *Vidas de bolivianos célebres.* Potosí, Tipografía El Progreso.

Ojos del mundo bajo la noche

todo puede andar nada salvarte
vidrios molidos construcciones baratas
insípido norte recuerdos nimios
bajos pies voz sobre las piedras
encadenar las señas no perderlas
encerrarse en ellas
puentes eternamente puentes
luces incapaces de su luminosidad.

Sueños equinocciales revanchas de agua

cardiopatía de viento aurora extraña
aquí hace frío hierve el alma
baila puerco espín arrugas entre tu falda
el desierto se viste de sudor cabeza habita lava
habita pequeña haba a lo lejos que te buscaba
aun muerta mantuvo calma la puerta no se esperaba
perros sobre pisadas dibujos entre las fablas
habitaciones portátiles caracoles con escafandras
un techo resiste el agua cuando tú lloras nadie te gana
el agua canta oscuridades de tu garganta
flores aladas críticos en desbandada
carretas bajo la luz sonatas a flor de llamas
rictus de juventud muecas de la esperanza

rodillas atentas persignarme en tu mirada
un dos no será tres la luna nunca se cansa
ojos sobre los ojos ignición entre semanas
interludios impostergables rumia de ansias.

La noche puede tener todos los colores

a la vez ninguno
días noches calles sustancias
terrible estancia dice el mar mientras arrasa todas las ansias
pliegues apretujando sueños ¡bah!
sueños bajo los párpados que se desgastan
un nombre respiró agitando la memoria
y no se pudo ser rápido ni exacto
cuestas sobre las cuestas nunca se llega
músculo aterido en su eficacia
dientes que perder con la distancia
maderos o huesos cruzados fronteras flamas.

de Azahares truenos / azares truenos

I

El azul herrumbre extasiado
me juega hasta la muerte
cada caracol submarino es una mina de vida
aferrada a lo inerte
el viento sur con su mala pasada
no me deja respirarte
tras la puerta de los niños eternos
quedo como una hoja
silente como la aventura
del calamar entre las piedras.

24

Sueles atrapar la medianoche
entre tus piernas
para el más puro sueño
de los sentidos despiertos
para el renombrar de las cosas
en cada encuentro
como las esferas que nacen de tus dedos y evocan un futuro
más tierno que un niño feliz en su reposo después de haber
descubierto otro mundo como tu piel negada a otros ojos lo
que es a mi la dulce elocución de todos tus átomos que
incisivamente me arrastran a tu vereda remolino capaz de
excomulgar todas mis ansias sin perder por ello tu temática el
número en que se cifra tu reinado tan salvaje como la cercana
lejanía que existe entre la noche y la infancia.

de entre el camino



Figura Chimú Inca

La transformación del español: de Viracocha a Supay desde la crónica de Titu Cusi Yupanqui*

Los discursos que fluyen en las crónicas de inicios de la dominación o dependencia andina, a pesar de la elisión diacrónica a la que fueron relegadas —voluntaria o involuntariamente— por las Ciencias Humanas, vienen echando luces, en las últimas décadas, sobre múltiples aspectos en: Historia, Literatura, Antropología, etc., para luego trascender y ayudarnos a ver con otros ojos y entender lo que fue la conquista de América, de las desavenencias, tensiones y conflictos que trajo consigo y que hoy en día perviven.

Herencia de españoles y propios, las crónicas, son fuentes de las cuales los investigadores, estudiosos y críticos extraen el madero que alimenta el fuego de sus discursos para darnos nuevas luces. Así, de la mano de las crónicas, al margen de las intenciones reales por las que éstas fueron concebidas, los estudios de estos legados nos permiten percibir mejor las bases tensionales de nuestro mundo.

¿Qué pretendemos con el siguiente trabajo? Nos parece particularmente interesante, de todo lo que entraña la crónica de Titu Cusi

* La crónica tiene el siguiente encabezamiento: «Ynstrucción del Ynga don Diego de Castro Titu Cusi Yupanqui para el muy ilustre Señor El Liçençiado Lópe Garçía de Castro, Governador que fue destos reynos del Pirú, tocante a los negoçios que con su magestad en su nombre, por su poder a de tratar, la cual es esta que se sigue». El manuscrito se halla en el códice L.J.S., foja 131 a 196 de la biblioteca del monasterio de Escorial fechada el 06 de febrero de 1570, escrita en Salvador de Vilcabamba, lo dio a conocer Marco Jiménez de la Espada a finales del siglo IX. La edición crítica de la cual nos servimos para el presente trabajo es la realizada por Liliana Regalado.

Yupanqui, la mirada desde la cual se la concibe, la visualización de la desestructuración de un mundo propio y la configuración de un personaje ajeno a estos lares. Siendo de nuestro interés este último punto, veremos desde la óptica del vencido la caracterización del español, sujeto a una paulatina transformación, desde su adjudicación como Viracocha¹ o divinidad, hasta caer en la condición de supay o demonio.

Si existió un principio constructivo en la concepción de la *Instrucción al Licenciado Lope García de Castro*; esta sería, la necesidad de remitírsela al rey de España Felipe II valiéndose de la intermediación del Licenciado Lope García de Castro. Titu Cusi Yupanqui (1529-1570?) sumido en la búsqueda de reivindicaciones de orden dinástico, usurpadas injusta y progresivamente a él y a sus antecesores, en dicha *Ynstrucción* optará por un discurso conciliador, diplomático (Lienhard: 1992). Postura que de ningún modo constituye impedimento para desentrañar otros aspectos que subyacen y captan nuestra inquietud.

La sublimación y degradación que pretendemos perfilar sólo será viable si la focalizamos desde la perspectiva del autóctono o natural. Para ello es pertinente poner énfasis en la confluencia de factores andinos y occidentales. Será, pues, vertebral reflexionar en torno al imaginario andino, su cosmovisión, reciprocidad y el factor sociopolítico; a los cuales añadiremos lo determinante de los *elementos tecnológicos* traídos por el invasor, llámense arcabuz, papel o escritura.

En este sentido, adhiriéndose a la lista de crónicas, el texto del segundo heredero de la dinastía de Vilcabamba, además de ayudarnos a visualizar (si no comprender) mejor la invasión y posterior sometimiento del antiguo Perú, nos brinda una imagen del otro vencedor mutable.

Adjudicación divina del español

Para este proceso advienen múltiples elementos que permiten señalar al español como Viracocha o un ser divino: ¿Acaso Dios?². Encontrando, inmediatamente, en el mito del citado personaje una razón fundamental.

1 Los estudios denominan indistintamente a este personaje como *Wiracocha*, *Viracocha*, *Viracochan*, etc. En el presente trabajo optamos por *Viracocha*. Además es preciso señalar que el término *viracocha* es continente de muchos significados,

Los estudiosos de este mito concuerdan sobre la reelaboración del mismo con la presencia española. Henrique Urbano en la Introducción a *Mito y simbolismo en los andes*, sostiene que, añadido al arribo occidental, lo social y político hacen del personaje Viracocha un dios único, universal (Urbano: 1993). Cabe advertir, sin embargo, que no se trata de uno creador como lo es el cristiano, sino uno hacedor, transformador, ordenador; ya que éste parte de un preexistente y no de la nada como lo hace su par cristiano.

Viracocha emerge del lago Titicaca³, crea el sol y ordena su recorrido, estela que él sigue hasta perderse en el mar. Este ser tenía apariencia de sacerdote, afirma Portocarrero citando a Betanzos, ya que era alto, con túnica blanca y tenía una corona como sombrero. Es barbón, blanco, flaco, buen mozo: un conquistador, añade remitiéndose a Santa Cruz Pachacuti. Finalmente, siguiendo a Sarmiento de Gamboa, dice que desapareció por el mar como espuma, caminando por las aguas y anunciando su regreso⁴.

La reelaboración del mito de Viracocha con las características antes presentadas, permite tener una idea de la reconstrucción hecha por el indígena tallán ante la presencia foránea. El autóctono actualiza en esas circunstancias este mito que le es cercano en tiempo y espacio, más aún si contemplamos qué a ésta se encuentra muy ligada Naylamp⁵, deidad moche que huye ante la conquista Inca. La *Ynstrucción* señala que el tallán yunga es el que en primera instancia informa a Manco Inca de la presencia

constituyéndose un caso polisémico particular. Así, *viracocha* designa a un dios único creador, a una semidivinidad, a un blanco, etc.

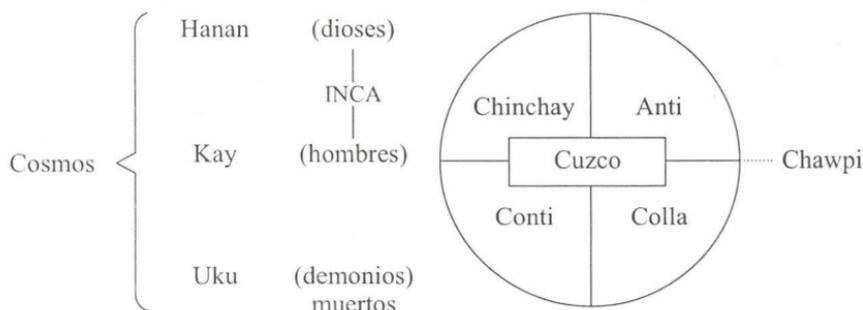
- 2 No es nuestro afán dilucidar si la divinidad aludida corresponde, necesariamente, a Dios (trino cristiano, creador omnipotente de lo existente). Sólo pretendemos acceder a una categoría que nos permita vislumbrar a un ente superior a los demás. En todo caso, al respecto pueden revisar el trabajo de Pierre Duviols «Estudio y comentario etnohistórico» Estudio preliminar a la crónica de Santa Cruz Pachacuti. (Duviols, 1993).
- 3 En esta circunstancia el lago Titicaca se constituye en lugar de origen, una pacarina. Así, pues, los hermanos Ayar tendrán como tal al cerro Tamputoco. Del mismo modo Viracocha, Manco Capac y Mama Ocllo surgiran de una misma cocha. Como se aprecia la pacarina es un espacio sagrado, generador de vida, hierofanizado en términos de Mircea Eliade (1994).
- 4 La reseña que presentamos está basada en Portocarrero (1993) y Urbano (1993).
- 5 No solo Naylamp se relaciona a esta divinidad sureña, también se amalgamaron entre otros, Cuniraya y Tunupa.

de estos seres; por consiguiente, cabe considerar que en la memoria moche subsiste la imagen de su deidad principal en huida. Naylamp (al igual que Viracocha), se aleja siguiendo la estela del sol, prometiendo retornar y reconquistar sus tierras arrebatadas por los incas.

Sin ser estos elementos suficientes, al menos predisponen al tallán para la elaboración de esta imagen divina, sea cual fuese ésta; más aún, si sumamos la apariencia y hábitos del desconocido. Ellos

«dezian que abian bisto llegar a su tierra çiertas personas muy diferentes de nuestro avito y traje que pareçian viracochas, ques el nonbre con el qual nosotros nonbramos antiguamente al criador de todas las cossas diziendo Teci Viracochan, que quiere / dezir preñçipio y hazedor de todo»(p.5).

Remitirnos a la particular concepción del mundo andino (es decir, su cosmovisión), permite aproximarnos a la caracterización que intentamos perfilar. Uno de los fundamentos para organizar el cosmos descansa sobre la base de la dualidad que a su vez es tensional. Por ello, el andino divide su mundo en dos sayas: Hanan pacha (mundo de arriba) y uku o urin pacha (mundo de abajo); estos equilibrados por un kay pacha (mundo de acá). Si asumimos esta primera división en un orden vertical, en uno horizontal tendríamos una cuatripartita: Chinchay, Anti, Conti y Colla; y para llegar a la totalidad, a la quinque partición sumaríamos el chawpi (centro, origen) que no sería otro que el Cuzco.



Esta forma de organización muestra un cosmos, un mundo en equilibrio tanto horizontal como vertical. En el engranaje social, el Inca (semidivino) encabeza la estructura, por ende es el nexa entre el hombre y sus deidades, es el chawpi equilibrador entre el kay y el hanan.

Intermediación equilibradora que se verá trastornada ya antes de la llegada de los españoles.

Los españoles llegan al Perú en un momento políticamente crítico, donde la pugna por el poder Inca desata enfrentamientos entre panacas; Titu Cusi dice: «estando my tio Ataguallpa en guerra e diferencias con un hermano suyo Uascar Ynga sobre cuál dellos hera el rey verdadero desta tierra, no lo siendo ninguno dellos, por averle usurpado a my padre el reyno» (p.6). Evidenciándose de este modo las luchas entre los hermanos por el *usnu* o la herencia del trono.

Esta coyuntura de desgobierno influye en la sociedad andina, trastornando su cosmovisión y haciendo fluir otro aspecto de su imaginario de carácter cíclico, espacial, donde el cosmos entra en caos para retornar a un orden anterior: Pachacuti (o voltearse el mundo). Es pertinente señalar al respecto que el tiempo en el *mundo andino* es de carácter circular, existe la idea de un eterno retorno, de una temporalidad cíclica; es pues, ahistórico. Mientras que el tiempo en el *mundo occidental* es diacrónico, lineal: histórico.

La inestabilidad en el gobierno hace que el Inca como medio no exista, desencadenando la incertidumbre que hará mella en el indio al tenerse por desprotegido de su señor y sus dioses, haciéndose más cercana la posibilidad de un Pachacuti, de un retorno a un tiempo ido. Luego, el Cuzco políticamente no es el centro del mundo desde donde se gobierna; porque en esta coyuntura el poder lo asume (a medias) la panaca de Quito, que es la panaca de Atahualpa. Podemos postular con riesgo a equivocarnos, que de algún modo hay un traslado figurado de espacios, donde el Cuzco no es más el centro por haber sido desplazado por Quito.

Añadido a éstos la tecnología procedente de occidente, de gran impacto en el andino, terminarán por convencer a los naturales de estar tratando con seres divinos, para tal convencimiento, el papel, la escritura, y sobretudo el arcabuz —ligado a Tunupa, divinidad que representa al trueno o *Illapa*— jugarán un rol importante, además de la apariencia física del español, de su indumentaria de oro y plata, propia de las divinidades:

«Señor, es una jente que syn dubda no puede ser menos que no sean Viracochas, porque dicen que bienen por el viento y es jente barbuda, muy hermosa y muy blancos. Comen en platos de plata y las mesmas ovejas que

los traen a cuestras, los quales son grandes, thienen çapatos de plata. Echan yllapas como el cielo; myra tú sy semejante jente y que desta manera se rije y gobierna, sy seran Viracochas. Y aun nosotros los avemos visto por nuestros ojos, a solas hablar en paños blancos y nonbrar a algunos de nosotros por nuestros nonbres syn se lo dezir naidie, nomas de por mirar al paño que tiene delante; y mas que es gente que no se les parecen otra cossa sino las manos y la cara; y las ropas que traen son mejores que las tuyas, porque tienen oro y plata. E gente desta manera y suerte ¿qué puede ser sino Viracochas?» (p.8).

La existencia en la memoria de una divinidad que promete reconquistar sus tierras, de una divinidad creadora que se aleja por el mar; la idea de un Pachacuti a raíz del caos generado por la coyuntura política y social, el aspecto del extrañamiento de la mano de sus elementos tecnológicos, que implica el sometimiento de una divinidad como Tunupa a través de sus armas de fuego, harán que el indio tallán construya una imagen divina del español que viene a transformar el mundo. Construcción que se la comunican a Manco Inca en los términos ya citados en la extracción anterior.

Supay o demonio

El mundo andino trasluce, claramente la existencia de seres maléficos que habitan el kay y el uku pacha; es decir, el mundo terrenal de los hombres o runas y el otro mundo el de los muertos respectivamente. El mundo de arriba o hanan pacha es exclusivamente habitado por los dioses (Inti, Tunapa, Quilla, etc.), el mundo de abajo por los gentiles, la pani paula, el supay.

El supay no es necesariamente un ser maligno y, si se caracteriza como tal, es por la existencia de algunos elementos comunes con el demonio occidental. Los evangelizadores en su afán de encontrar algún equivalente a su demonio, encontraron en éste ser maléfico, quizás, una única distinción común entre éstos dos seres: el hecho de que ambos pertenecen a la otra vida. Esta es una relación forzada, debido a que el uku pacha no es equiparable al mundo infernal y lo coincidente sólo estaría en la posteridad de esta etapa de la vida.

Podemos enfatizar que en el mundo andino el demonio de la visión occidental, no existe; sólo a través del sincretismo de estas dos culturas se

otorgará al significante *supay* el significado occidental de demonio, «cuando los extirpadores de idolatrías españoles hablaron de demonio, le dieron el nombre quechua de *supay*, ignorando que este era sólo uno de los seres del *uku pacha*». (Ansión, 1997).

Queremos enfatizar que la correspondencia de *supay* a demonio, como se la concibe en el mundo occidental, no es la que figurará en la crónica; sino compartiendo las cargas semánticas de estos dos mundos. Aunque a nivel lexical se la use indistintamente siempre nos remiten a estos dos campos semánticos señalados. Cabe distinguir que el termino *supay* y demonio apunta a un mismo carácter del español, el de un ser maligno.

La degradación del español

Ante todo es necesario establecer el carácter semidivino del Inca. Éste es enviado a la tierra para cultivarla. Como manifestamos más adelante, desde ya es el intermediario entre el *kay* y el *hanan*, es decir entre los habitantes de estos espacios, los hombres y las divinidades respectivamente. En ese sentido Manco Inca que es representante temporal de su dios en la tierra, lo cual le otorga un aura semidivina, jamás podrá aceptar al otro invasor como una divinidad; a lo mucho lo acogerá como su igual; como enviado de la divinidad. Así, pues, con el comienza y termina la degradación del español.

Inicialmente Manco Inca cuestiona la presencia del español: «¿cómo en my tierra a sido ossada a entrar semejante jente syn my mandado y consentimiento?» (p.8). Aun incrédulo y motivado por razones políticas accederá ver a los invasores, ya que éstos tenían preso a su enemigo Atahualpa, «Pues que tanto me ahincáis en certificarme la llegada de esta jente, andad y traedme aquí alguno dellos, para que viendo yo, lo crea a ojos vistas» (p.9).

Una vez entrevistado con los foráneos, el Inca establecerá su relación sobre la base de la reciprocidad que es un aspecto fundamental para la convivencia en el mundo andino. La reciprocidad es fundamental en la estructuración del Tawantinsuyo. Las relaciones de índole político, social y económico tiene su pilar en el mencionado principio. La reciprocidad sugiere un contrato implícito, no sugerido; es decir no necesita ser expuesto. Sólo sobre la base de este principio, Manco Inca otorgará al

español la condición de Viracocha o enviado de esta divinidad; ya que políticamente es reciprocado con la ejecución de Atawalpa y la entrega de Calcuchimac para ser quemado⁶; por lo que ordena «que so pena de vida naidie se osase descomedir contra ningua [Sic] personas de las de aquellas gentes que nuevamente avian aportado a su tierra, más que todos los respetasen y honracen como a cosa de Viracocha, que quiere decir dios» (p. 15); además «que les diesen servicio, indio y gente para su casa» (p. 15).

Fortalecerá esta relación la búsqueda conjunta de Quisquis, quien al ser capturado será ejecutado cortándosele la cabeza.

Como señalamos la reciprocidad es un principio fundamental para la convivencia. La falta de ésta implica el resquebrajamiento de las relaciones a través del robo, la codicia, la mentira, la traición, el engaño, etc.

Veremos a continuación el funcionamiento vertebral de la reciprocidad en la nueva visualización del español. Ya en Cajamarca, Atahualpa nos muestra como la falta de reciprocidad rompe las relaciones. En esa ocasión los españoles, botan la chicha ofrecida por éste, después de haber escuchado los fines de su aparición por estas tierras, que no era otra que la de evangelizar. Reaccionando a esta actitud el hijo del sol dice: «pues vosotros no hazeis caso de my, ny yo lo quiero hacer de vosotros...» (p. 6). Marcando de ese modo una línea de rechazo que luego asumiría Manco Inca dado a la inconsecuencia del español con la hospitalidad, el amor, la voluntad brindada por el Inca; más aún, con su primera detención harán que éste último proteste y rompa esa imagen inicial que construyó del español; es decir la construcción semidivina:

«¿Qué os he hecho yo? ¿por qué me queréis tratar de esa manera y atarme como a perro? ¿desa manera me pagáis la buena obra que os he hecho en meteros en my tierra daros lo que en ella tenía con tanta voluntad y amor? Mal lo hazeis ¿vosotros sois los que dezis que sois Viracochas y que os enbía el Ticsi Viracocha? No es posible que vosotros sois sus hijos, pues pretendéis hazer mal a quien os haze y a hecho tanto bien [...] verdaderamente digo que vosotros sois demonios y no Viracochas, pues sin cullpa me tratáis de esta manera. ¿Qué queréis?» (p. 17).

6 El ser quemado o decapitado, son los peores castigos en el mundo andino. En el primer caso conduce a la muerte eterna y en el segundo lleva a la condición de penante. Por ello creemos que Atawalpa aceptó bautizarse evitando así su cremación.

Con las posteriores detenciones y la insaciable codicia por el oro y la plata, el adjudicarse mujeres indias, la constante mentira, y otros abusos determinan la configuración diabólica (supay) del hijo del viejo mundo. Así, pues, Manco Inca antes de su retiro del Cuzco hacia Vilcabamba dirigiéndose a sus súbditos manifiesta:

«Estos, barbudos que tantas befas a mí me an hecho, por me fyar yo dellos tanto no les creais cosa que os dixieren, porque mienten mucho, como a mí en todo lo que conmigo an tratado me an mentido y ansy haran a vosotros [...] Y mirar que estos engañan por buenas palabras y después no cumplen lo que dicen, [...] me dixieron que heran hijos del Viracocha [...] sy ellos fueran hijos del Viracocha como se jataban, no ovieran hecho lo que han hecho, porque el Viracha [sic] puede allanar los cerros, sacar las aguas. hazer cerros donde no las ay, no haze mal a naidie y estos no vemos que an hecho esto, mas antes en lugar // de hazer bien, nos an hecho mal. tomándonos nuestras haciendas, nuestras mugeres, nuestros hijos, nuestras hijas, nuestras chacaras, nuestras comidas y otras muchas cosas que en nuestra tierra teniamos, por fuerca y con engaños y contra nuestra voluntad. Y a jente que esto haze, no les podemos llamar hijos del Viracochan sino como otras vezes os he dicho, del Supai y pioris, porque en sus obras le an emitado» (p. 51-52).

Manco Inca con una nueva óptica forjada sobre todo en el resquebrajamiento de la reciprocidad, abusos y otros desaciertos de los españoles, insta a sus súbditos a hacerle frente a los forasteros, luego retirarse a su último reducto con la finalidad de restituir sus fuerzas. El Inca parte dejando construida una nueva imagen del invasor, ahora más venida a menos, más diabólica. En estas condiciones se retira al reducto del Antisuyo donde será muerto.

Conclusión

Para culminar, debemos puntualizar que la crónica de Cusi Yupanqui entraña tres condiciones adjudicadas al español. La primera otorgada por el indio, la segunda por Manco Inca y la tercera propiciada por este último y asimilada por sus súbditos.

La sublimación divina, es decir, la de Viracocha hacedor, transformador está propiciada por el imaginario colectivo en torno a la reelaboración del mito, de la idea de la transformación del mundo o

pachacuti, por el impacto que causa la apariencia física del hispano y los elementos tecnológicos en su haber.

La condición otorgada por el Inca es la de un semidiós; mas no el de una divinidad. Es, pues, el español un enviado de Viracocha a la vista de Manco Inca a razón del carácter semidivino de éste.

Y la degeneración a un ser maligno, demoníaco, tiene su columna vertebral en el resquebrajamiento de un aspecto fundamental en la organización social y política del mundo andino: la reciprocidad.

Bibliografía

ALBERTI, Giorgio y Enrique MAYER (comp).

1974 *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

ANSION, Juan

1987 *Desde el rincón de los muertos; el pensamiento mítico de Ayacucho*. Lima, GREDES.

1989 *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima, Tarea.

DUVIOLS, Pierre

1993 «Estudio y Comentario Lingüístico». En: *Relación y antigüedades deste reyno de Piru*. Santa Cruz Pachacuti, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».

ELIADE, Mircea

1994 *Lo sagrado y lo profano*. Colombia, Editorial Labor S.A.

ESPINO, Gonzalo

1999 *La literatura oral. O la literatura de tradición oral*. Ecuador, ABYAYALA.

ITIER, César

1993 «Estudio y comentario lingüístico», En: *Relación y antigüedades deste reyno de Piru*. Santa Cruz Pachacuti, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».

LARRÚ, Manuel

s/f «El conflicto de la palabra». En *Lienzo*, N° 16, Lima, Universidad de Lima, pp. 303-337.

LEON-PORTILLO, Miguel

1978 *Literatura del México antiguo*. Venezuela, Cronotip C.A.

LIENHARD, Martín

1992 *La voz y su huella*. Lima, Horizonte.

PORTOCARRERO, Gonzalo

1993 *Racismo y mestizaje*. Lima, SUR.

SANTA CRUZ PACHACUTI, Joan de

1993 «Relación y antigüedades deste reyno de Piru». *Santa Cruz Pachacuti*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».

TITU CUSI YUPANQUI

1973 *Relación de la conquista del Perú*. Lima, Biblioteca Universitaria.

1992 *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*. Lima, P.U.C.P.

URBANO, Henrique

1993 *Mito y simbolismo en los andes*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas».



Figura antropomorfa textil Paracas

Eva

Aunque llegáramos a la colina
Como lobos ansiosos
De luna
No hay remedio

Hace pocos minutos
El noticiario lo dijo
Están naciendo niños
con bombas en sus ombligos

Imagino que ahora
una vez más
dejaremos rodar nuestras penas
por el tejado
viendo correr
entre acordeones violines y gaitas
la sombra de nuestros cuerpos
o nuestros cuerpos de su sombra

Naufragio

Los pescadores barbudos cuentan
Que la otra noche enlutada
el leñador desnudó
sobre la arena
una pastora azul
y que de pronto
la llama de su cuerpo
guió el navío extraviado

(Para Aquiles, al otro
lado de la orilla)

*T*ras las huellas del Nigromante*

Oscar Colchado Lucio (1947). Narrador y poeta ancashino. Ha recibido, entre otros premios, el José María Arguedas de cuento (1978), el José María Eguren de poesía (1980), el Premio Copé (1983), el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1985), el Premio Latinoamericano de Cuento (CICLA 87), el Premio Nacional de Educación (1995) y el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal (1996). Entre sus obras más importantes figuran: En cuento: *Del mar a la ciudad* (1981), *Cordillera Negra* (1985), *Camino de zorro* (1987) y *Hacia el Janaq Pacha* (1989). En novela: *Tras las huellas del Lucero* (1980), *Cholito en los Andes mágicos* (1986), *Cholito en la ciudad del río hablador* (1995), *¡Viva Luis Pardo!* (1996), *Los dioses de Chavin* (1998) y *Cholito en la maravillosa Amazonía* (1999).

En gran medida, la infancia es la que marca a algunos escritores: Arguedas por ejemplo o Rilke que verá en la infancia la verdadera patria del poeta. ¿Oscar Colchado qué espacios recorre en su infancia y cómo lo marcan?

Nací en una quebrada profunda, donde el caudaloso río Santa rompe la Cordillera Negra para formar el famoso Cañón del Pato, en Huallanca, Ancash, el año de 1947, cuando el sabio Santiago Antúnez de Mayolo instauraba la modernidad en el Perú al convertir el agua en luz con la hidroeléctrica del Cañón del Pato que muy pronto impulsaría la industria en Chimbote.

Mi nacimiento fue accidental en ese lugar. De allí fui llevado, no sé si a los pocos meses o al año, hacia el Callejón de Conchucos, a un pueblo pequeño llamado Huayllabamba de donde eran originarios mis padres.

* Las coordinaciones previas y la entrevista estuvieron a cargo de Dante Gonzalez.

Allí bajo un cielo de truenos y relámpagos, la naturaleza entera se metió en mi sangre y forjó tal vez ese espíritu mítico que hay en mí.

En ese lugar viví unos pocos años y mi infancia termina en el puerto de Chimbote, frente a un mar poblado de gaviotas y los médanos inmensos.

Yo soy, pues, esa especie de zorro arguediano; pertenezco al mundo de arriba y al mundo de abajo.

*¿Estos espacios que transita tu infancia, son los que de alguna forma se plasman en el libro de cuentos *Del mar a la ciudad*?*

Sí, los cuentos de *Del mar a la ciudad* llevan la impronta del andino migrante que debe enfrentarse a una realidad donde son los conflictos sociales los que moldean su nueva personalidad.

Sabemos que eres heredero de una tradición artística familiar. ¿Específicamente de quiénes y cómo influyen en tu creación literaria?

Bueno, mi abuela, mi madre y una de mis tías fueron magníficas narradoras orales. Eran una especie de Carmen Taripha de la que nos habla Arguedas.

Dos hermanos de mi madre fueron artistas plásticos de notable calidad. Eran pintores y escultores que trabajaban con tierras de colores y tallaban en una piedra semejante al mármol que hay en ciertas zonas de la sierra, y trabajaban también sus esculturas en madera. Uno de mis hermanos, además de gran narrador oral, ha heredado esas artes y es bastante conocido en la ciudad de Chimbote donde actualmente radica.

Dices que tu madre y tu abuela fueron buenas narradoras orales. ¿En el hipotético caso de no haber accedido a la escuela, piensas que serías un narrador oral o más bien te imaginas como un cuentero, es decir un reelaborador de historias orales?

De no haber accedido a la escritura, yo creo que no habría sido ni narrador oral ni cuentero, como dices, porque yo soy una persona muy hermética y no tengo esa facilidad de contar oralmente como la tiene, por ejemplo, mi hermano, del que hablé anteriormente.

*¿Existe realmente una Isla Blanca en el mar de Chimbote como lo sugiere el cuento del mismo nombre en *Del mar a la ciudad*? ¿Existe, asimismo, la piedra que cura el mal del corazón —en Tacllán, Huarás—,*

como se expresa en el cuento Cordillera Negra, cuando Tomás Nolasco se convierte en dicha piedra y no en un guerrero en potencia o pururawka?

Existen ambas: la Isla Blanca y la piedra de Tacllán. Las islas están muy arraigadas en la mitología de los yungas, pues a éstas se dirigían las almas de los mochicas muertos y, posiblemente, ese mismo pensamiento tenían los paracas y los nazcas. Y específicamente sobre la piedra de Tacllán, debo decir que de sus poderes curativos da cuenta una leyenda de la mitología ancashina, lo cual puede interpretarse como el reposo de un guerrero luchando contra el mal.

Así como en Cordillera Negra le interesa el mundo de abajo o uku, el kay o este mundo en Camino de zorro y en Hacia el hanan pacha el mundo de arriba. ¿Se puede decir que esta saga encuentra su totalidad en Rosa Cuchillo, ya que en ésta se puede percibir los tres espacios verticales del mundo andino, las dos sayas (hanan, urin o uku) y el equilibrador kay?

En efecto. En la novela *Rosa Cuchillo* se dan los tres mundos de la cosmovisión andina, sintetizada en el Lanzón de Chavín que nos señala el mundo de acá, el mundo de abajo y el mundo de arriba, y de los que anteriormente me ocupé por separado, en los volúmenes de cuentos señalados en la pregunta.

Siguiendo con Rosa Cuchillo y a propósito de nuestra revista, es particularmente interesante este personaje liminal, que se encuentra entre la vida y la muerte, recorriendo entre el uku y el kay; me refiero a Mariano Ochante. ¿Hubo en la concepción de éste tal liminalidad, y si no fuera así qué le sugiere ahora?

Mariano Ochante —ahora que me ayudas a verlo con más distancia y racionalidad— no sólo es un personaje que está en tránsito a una nueva estancia existencial, sino que también aquí, en el kay pacha, en los sucesos de la guerra, siempre estuvo entre dos opciones, llevado por el vaivén de la guerra: entre la subversión y las fuerzas represivas.

El Cholito es un personaje, a mi parecer, muy querido por Colchado. Éste se ha erigido como el protagonista de otra saga, conformada por Cholito en los Andes mágicos, Cholito en la ciudad del río hablador y Cholito en la maravillosa Amazonía. Dicho personaje seguirá peregrinando o al igual que la saga anterior se totalizará en una?

Bueno, Cholito ya ha recorrido las tres estancias de la cosmovisión andina, sin necesidad de morirse como Rosa Cuchillo. Para eso lo ayudan los dioses. Sin embargo, pienso que va a seguir incidiendo sobre todo en este mundo del kay pacha donde, a pesar de algunos sinsabores, se siente muy a gusto.

La obra de Colchado es una vitrina de espacios y seres fantásticos del mundo andino, por cierto algunos con más presencia que otros, ¿a qué obedece tal aparente selección?

Los personajes y los escenarios de mi narrativa se instalan en mí por su propia cuenta. Yo sólo, a la manera de un nigromante, los convoqué, y son ellos mismos —me refiero a los primeros— quienes se prefiguran mejor que otros desde sus mundos respectivos.

En Cordillera Negra, el Uchku Pedro es el personaje más importante en la rebelión liderada por Atusparia. Rebelión que me remite a la de Túpac Amaru, donde Túpac Catari me es homologable a Uchku Pedro por ser ambos los más radicales. ¿Por qué esa predilección por el último?

Ambos personajes —Uchku Pedro y Túpac Catari— me interesan mucho, así como Apu Yanahuara (que se rebeló en el sur del país), por latir en la sangre de éstos nuestras profundas raíces andinas. Justamente la historia de estos personajes encabeza cada uno de mis tres libros de cuentos ambientados en los Andes y que últimamente han sido reunidos en un solo volumen bajo el título general de *Cordillera Negra*.

Además de Arguedas, Alegría, ¿por qué otros escritores te sientes influenciado?

Me interesan mucho y releo cada que puedo, aparte de los citados, a Miguel Ángel Asturias, Carpentier, Roa Bastos, Guimaraes Rosa y Juan Rulfo; es decir, aquellos en cuya escritura vibra la música de nuestra América india, chola o mestiza.

¿Y en técnica?

La técnica la he aprendido también de los escritores citados y de algunos cosmopolitas latinoamericanos y universales; pero estoy más

atento a quienes han hecho experimentos con el lenguaje oral, como Arguedas o Guimaraes Rosa, pues ya es tiempo de que los latinoamericanos aportemos a la literatura universal con nuestras propias técnicas y no sigamos siendo subsidiarios de lo que nos viene de occidente o del norte del continente.

En el Coloquio Nacional de Literatura Peruana realizada en la UNMSM, hablaste del celo de algunos escritores para con lo real maravilloso. ¿Se puede saber de quiénes se trata y en qué consisten esos celos?

Son los escritores jóvenes que están surgiendo en América Latina, reunidos en una revista que se edita en Chile y que son avalados por escritores mayores como Vargas Llosa, Bryce o Sepúlveda, entre otros. Todos ciudadanos, nacidos en las grandes urbes de este subcontinente. Les enrabia no poder expresar en sus obras esas vivencias profundas de los que nutren su escritura con las raíces de nuestra cultura ancestral, que es lo que nos hace singulares frente a otras culturas. Por eso Vargas Llosa escribe *La utopía arcaica* con el claro propósito de desacreditar a Arguedas, quien, muy a su pesar, crece cada día ante los ojos del mundo.

Nadie les critica a ellos que escriban sobre las urbes o sobre lo que les venga en gana. Tienen todo el derecho del mundo para hacerlo, pero que no intenten ganarse un espacio a codazos y con berrinches de niño malcriado.

Como en tu infancia, ¿actualmente sigues viajando por el Perú?, ¿buscas nuevos espacios para nuevas historias?

Sí, viajo constantemente por el Perú. En estos últimos años estoy yendo a la selva. Quiero asimilar su paisaje, sus olores, sus sabores, conocer más a sus gentes, para poder escribir algunas historias que estoy esbozando.

Finalmente, ¿qué preparas en la actualidad?, ¿qué estás trabajando?

Una novela sobre el puerto de Chimbote, el puerto de mi infancia, adolescencia y juventud. Allí pasaron intensos años de mi vida, como migrante andino. Tengo todo un mundo por revelar.



Yawar fiesta, artesanía cusqueña contemporánea

JUAN C. EGUIZABAL

*D*ama nocturna

*Me sentía agotado y me arrojé
sobre el camastro
creo que dormí porque me desperté
con las estrellas sobre el rostro.*

Albert Camus.

La he visto caminar abrazando la noche
en el precipicio
en las tenues hojas
no le gusta extender sus recuerdos
mientras pisotea vivos ojos amarillos
un velo no termina por ocultar una lágrima
ora y sepulta lo hermoso
del sol es su rostro.

El vidrio es un líquido
Marco Martos

Desposada ondina
viene al oír estruendoso latir
nada en la mente marsopa
ensoberbecen las aguas con las alas
escudando su adarga
mi noche y el canto.

Sobre el concepto de generación

Quisiéramos iniciar esta reflexión con una apelación al sentido común. Después de todo, el concepto es trillado y por lo mismo puede haber ido adquiriendo, con el tiempo, la naturaleza de los objetos evidentes. El concepto *generación*, entonces, podría ser entendido como —y en palabras de Borges: «esa cosa más, una cosa, una de las vanidades o hábitos de mi casa». Sin embargo, y en esta ocasión, dicho hábito es de orden conceptual y la casa que le está dando cobijo es San Marcos. La coyuntura que motiva este breve ensayo es, pues, el siguiente: la mencionada universidad o más precisamente su Instituto de Investigaciones Humanísticas organizó para octubre del año 2000 un seminario denominado *Cincuenta años de la generación del cincuenta* y es evidente que nuestra reflexión se establece como una cuestión previa, la cual podría plantearse a partir de una pregunta: ¿Qué designa el término *generación*?

En principio, dicho término se refiere a un lapso —que suele ser propuesto como de treinta años—, situado entre el nacimiento de los padres y el de los hijos. En ese sentido, todos los vástagos de un matrimonio son considerados dentro de una generación; al margen, claro está, de las diferencias de edades entres éstos. Por extensión, el vocablo puede utilizarse para referirse a un momento dentro de una línea de ascendencia respecto de un antecesor común. Pero es la utilización en un cierto sentido sociológico del término *generación* la que nos permite establecer una aproximación a lo que nos interesa. Es relevante destacar, en este sentido, el procedimiento general que procura una interpretación de patrones de conducta cultural a partir de la serie relacionada de

acontecimientos de una época. Así, bajo el concepto de generación, algunos logran observar diferencias muy marcadas en cuanto a valores, estilos de vida y demás manifestaciones que se establecen de una generación a otra. De este modo se constituye lo que podría denominarse *tensión generacional*.

La frase pertenece, en realidad, a un historiador de arte, Alfonso Castrillón. En febrero del 2000, él fue curador de una muestra retrospectiva de exponentes de las artes plásticas peruanas a la que tituló así: *Tensiones generacionales*. Ésta, fue alojada y patrocinada por el ICPNA de Miraflores. Dicha muestra supuso la utilización de la *teoría* de las generaciones de Ortega y Gasset para la clasificación de los artistas. Más que la aplicación específica del esquema, nos puede resultar interesante el hecho de que surgiera como propuesta reflexiva de un historiador. Su relevancia, entonces, radica en ser un punto de partida o un contexto para una problematización. Es decir, ya que apareció como fruto de la investigación y no como una asunción irreflexiva de un término dado, es pertinente tomar la palabra dentro de —y a la vez tratando de instituir— una comunidad disciplinaria sobre la base de una dinámica dialógica.

Desde la perspectiva de Ortega y Gasset, y sobre todo en *El tema de nuestro tiempo* (libro de 1923), la respuesta a la pregunta por el sentido de la existencia del hombre, aquella instancia fundamental de toda interpretación, no se responde ni con el idealismo ni con el realismo, sino con una noción —con pretensiones de adquirir el rango de categoría— que se refiere a una relación en la que el sujeto, entendido como una interioridad, se encuentra en interacción con el mundo exterior. Dicha noción, denominada *razón vital*, trata de superar la dicotomía planteada en una síntesis que finalmente recalca en una especie de razón histórica. En ella se configura la realidad como circunstancial, es decir como una exterioridad para el hombre. Sobre la base de esta concepción trata de explicar su sentencia «yo soy yo y mi circunstancia» y de este modo convertir su comprensión histórica en una hermenéutica que intenta constituir definiciones esenciales para el entorno. De este modo, una determinada circunstancia es definida para un *yo* concreto. Este sería el marco conceptual del esquema orteguiano de las *generaciones*.

No obstante, dicha caracterización acude a determinaciones en cierto modo biológicas. De tal modo, para establecer una generación se añaden

nociones, en realidad arbitrarias, como aquella que supone la madurez de los hombres a los treinta años. Así, al buscar un cambio en la sensibilidad vital de un pueblo o cultura y luego encontrar dentro de ella a la personalidad representativa, se procede a sumar treinta años a la fecha de su nacimiento para determinar la fecha de la generación. En este sistema de clasificación se propone, además, un lapso de quince años como manifestación generacional. Por este motivo, existen los coetáneos, aquellos más cercanos al año de base, y los más jóvenes, quienes se encuentran en pugna de perspectivas en torno a los mismos temas¹.

Este esquema adquiere una primera aplicación en el contexto creado por un fenómeno histórico de resonancias contemporáneas a la obra de Ortega y Gasset: la pérdida de Cuba por España. Esto dio origen a la denominada generación del 98 o *generación del desastre*. Una de sus preocupaciones principales era la determinación de la función del intelectual ante la crisis española. Por tal motivo, el problema de la nacionalidad autónoma adquiría prioridad y se manifestaba en una constante definición de lo castizo, lo español, y en su articulación con los discursos propiamente literarios. Por su parte, en la generación del homenaje a Góngora, la del 27, esta misma búsqueda se hace concreta sobre la base de un intento de confluencia entre los principios vanguardistas y la recuperación en la tradición.

Sin embargo, para varios críticos españoles contemporáneos, el término generación, y específicamente el de *generación de 1898*, ha causado grandes estragos en los estudios literarios. Para ellos, dicha denominación y sus tradicionales contenidos no se articulan de modo sencillo con los desarrollos de la modernización en el resto de Europa. A decir de Rafael Alarcón Sierra, esta clasificación que supuestamente se fundamentaba en una metodología científica, incurría en contradicciones insalvables. Al final terminó siendo una denominación permanente y convencional que sin embargo produjo una serie muy variable de nóminas o catálogos planteados a partir de los gustos de los escritores que las realizaban: «si se aplicaba al pie de la letra se falseaban los hechos; si se

1 Para observar una aplicación muy reciente del método de las generaciones de Ortega y Gasset, cf. Alfonso Castrillón *Tensiones generacionales. Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima, ICPNA, marzo mayo 2000.

hacía con todas las excepciones ya no era un método, sino un *parche*, que cada crítico entendía a su manera»².

Si bien es posible la caracterización de la generación del 98 a partir de una serie de elementos que engloban a los escritores representativos —tales como el influjo del Schopenhauer y Nietzsche y un trasfondo simbolista—, un efecto nefasto de la construcción de este término fue, según Alarcón Sierra, el repliegue hacia fueros autónomos de lo castizo y una negación de los nexos con la modernidad dentro de la constitución de un canon literario español que devino sesgado. Así, se realizaron estudios a caballo entre lo biográfico y lo temático «cuyos 'mitos' Castilla milenaria, tercera salida de Don Quijote, España ensoñada y venidera coinciden con los propagados bajo la España franquista»³.

Este artículo nos permite plantear un problema de interés particular. Lo que podemos ver en el intento histórico hermenéutico de Alarcón Sierra es un desplazamiento del significante *Generación del 98* hacia otros contenidos, dentro de un intento de *europización* y modernidad. Para este efecto se trata de minar las tradicionales configuraciones sobre el tema, añadiendo elementos como lo *franquista* para que la valoración negativa que ello carga se les impregne. Quitar, entonces, los significantes de particularidad anquilosada y castiza a *Generación del 98* e insertarle otros embebidos de modernidad es el procedimiento fundamental del artículo citado. Pero ello nos pone nuevamente ante el problema de la designación y su referente. En nuestro caso, ¿qué contendría la *Generación del 50*?

Para mencionar sólo un ejemplo, en un texto introductorio a una famosa antología, Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal entienden que en el fenómeno de la modernización del cuento peruano son relevantes, no sólo la constante de un referente urbano, sino también las nuevas configuraciones discursivas: «No se trata, sin embargo, de la insistencia en la selección del universo ciudadano como referente privilegiado del relato, sino, mucho más significativamente, de la adopción de formas y modos de producción de la narración que coinciden

2 Alarcón Sierra, Rafael: «La generación del 98 y El hombre que fue jueves.». En: *INTERLETRAS*. Revista de Crítica y Literatura en Lengua Española.

<http://fyl.unizar.es/gcorona/Articu40.zip>

3 *Ibidem*.

con ciertas categorías propias de la modernidad. Algunas habían sido ensayadas con éxito precisamente en los años 50»⁴. A partir de este enunciado se puede extraer una definición esencialista que nos suscita ciertas interrogantes, útiles también como ejemplo, y que quizás se deban afrontar paralelamente a la discusión de los casos concretos: ¿El referente urbano y la modernización discursiva son los únicos elementos capaces de configurar para nosotros una definición estable? ¿Es posible que estos contenidos de la denominación *Generación del 50* sean reemplazados por otros? ¿Qué mandato coyuntural o institucional estaría detrás de la conservación de ciertos contenidos o su permuta?

El problema del término *generación* se corresponde con una concepción de lo histórico entendido como un proceso de cortes abruptos. Una suerte de tradición de la ruptura. El cambio de un momento anterior a uno presente, el paso de lo antiguo a lo moderno es probablemente un proceso que más que histórico responde a la lógica de lo imaginario. El pasado se constituye, así, como una suerte de imagen constituida de un estadio anterior que representa para nosotros una construcción autónoma y diferenciada a partir de la cual nos constituimos por contraste. Por tal motivo, la aplicación del término generación es con claridad impertinente para la configuración de un punto de vista teórico (en este sentido, ninguna instancia real fundamenta el cambio abrupto entre generaciones, como lo supone la concepción orteguiana), y toca a los actores del nivel hermenéutico —el de la participación directa con los fenómenos artísticos específicos— la discusión de su relevancia. Ésta se sustentaría, entonces, sobre una nueva y más eficiente construcción imaginaria, aquella que se desprende de nociones biologistas e histórico lineales.

Bibliografía

ALARCÓN Sierra, Rafael:

«La generación del 98 y El hombre que fue jueves.». En: *INTERLETRAS. Revista de Crítica y Literatura en Lengua Española*.
<http://fyl.unizar.es/gcorona/Articu40.zip>

4 A Cornejo Polar L.F. Vidal: "Nuevo cuento peruano". En: *Nuevo cuento peruano. Antología*. Lima, Mosca Azul, 1984; p. 16.

CASTRILLÓN, Alfonso.

2000 *Tensiones generacionales. Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima: ICPNA, marzo mayo 2000.

CORNEJO Polar, Antonio y Luis F. VIDAL

1984 «Nuevo cuento peruano». En: *Nuevo cuento peruano. Antología*. Lima: Mosca Azul.

ORTEGA Y GASSET, José.

1959 «En torno a Galileo». En: *Revista de Occidente*. Madrid.

ΠΙΤΆΓΟΡΑΣ

Versos áureos

Τᾶ τῶν Πυθαγορείων Ἐπιητὰ Κρυσαΐ.

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ.

ΑΘΑΝΑ ΤΟΥΣ μὲν πρῶτα Δεοὺς, νόμῳ ὡς διάκεινται,
Τίμα · καὶ σέβου ὄρκον · ἔπειθ' Ἥρωας ἀγαυοὺς.
Τοὺς τε καταχθονίους σέβε Δαίμονας, ἔννομα ρέζων.

ΚΑ ΘΑΡΣΙΣ.

Τοὺς τε γονεὺς τίμα, τοὺς τ' ἄγγις ἐκγεγαῶτας.
Τῶν δ' ἄλλων ἀρετῇ ποιεὺ φίλον ὄστις ἄριστος.
Πραέστ' δ' εἶκε λόγοις, ἔργοισι τ' ἐπωφελίμοισι.
Μὴ δ' ἔχθαιρε φίλον σὸν ἡμαρτάδος εἵνεκα μικρῆς,
Ὄφρα δύνη · δύναμις γὰρ ἀνάγκης ἐγγύθι ναίει.
Ταῦτα μὲν οὕτως ἴσθι. κρατεῖν δέ εἰθίζεο τῶν δε·
Γαστρὸς μὲν πρῶπιστα, καὶ ὕπνου, λαγνείης τε,
Καὶ θυμοῦ. Πρήξεις δ' αἰσχρὸν ποτε μήτε μετ' ἄλλου,
Μῆτ' ἰδίη. Πάντων δὲ μάλιστα αἰσχύνεο σαυτὸν.

Εἶτα δικαιοσύνην ἀσκεῖν ἔργῳ τε, λόγῳ τε.
Μὴ δ' ἀλογίστως σαυτὸν ἔχειν περὶ μηδὲν ἔθιζε
Ἄλλὰ γνῶθι μὲν ὡς θανέειν πέπρωται ἅπασι.
Χρήματα δ' ἄλλοτε μὲν κτᾶσθαι ψιλῆι, ἄλλοτ' ὀλέσθαι.
Ὅσσα τε δαιμονίησι τύχαις βροτοὶ ἀλγέ ἔχουσιν,

Ὡν ἂν μοῖραν ἔχης πράος φέρε, μῆδ' ἀγανάκτει.
Ἰάσθαι δέ πρέπει καθόσον δύνῃ · ὧδε δέ φράζευ.
Οὐ πάνυ τοῖς ἀγαθοῖς τουτῶν πολὺ μοῖρα δίδωσι.

Πολλοὶ δ' ἀνθρώποισι λόγοι δειλοὶ τε, καὶ εσθλοὶ
Προσπίπτουσ', ὧν μῆτ' ἐκπλήσσειο, μῆτ' ἄρ' ἐάσης
Εἴργεσθαι σαυτόν. Ψεῦδος δ' ἦν πέρ τι λέγεται,
Πράος εἶχ'. Οὐ δέ τοι ἐρέω, ἐπὶ πανεὶ τελείσθω
Μηδεῖς μῆτε λόγῳ σε παρείπη, μῆτε τι ἔργῳ
Πρῆξαι, μῆδ' εἰπεῖν, ὅ, τι τοῖ μὴ βέλτερον ἐστί.
Βουλεύου δέ πρό ἔργου, ὅπως μὴ μωρὰ πέληται.
Δειλοῦ τοι πρήσσειν, λέγειν τ' ἀνοήτα πρὸς ἀνδρὸς.
Δ' ἅλλὰ τάδ' εκτελεεῖν, ἅ σε μὴ μετέπειτ' ἀνιήσῃ.

Πρῆσσε δὲ μηδὲν τῶς μὴ πίστασαι · ἅλλὰ διδάσκει
Ὅσσα χρεῶν, καὶ τερπνότατον βίον ὧδε διάξεις.

Οὐδ' υγίειης τῆς περὶ σῶμ' ἀμέλειαν ἔχειν χρῆ.
Ἄλλὰ ποτοῦ τε μέτρον, καὶ σίτου, γυμνασίων τε
Ποιεῖσθαι. Μέτρον δὲ λέγω τόδ', ὃ μὴ σ' ἀνιήσει.
Εἰθιζου δὲ δίαιταν ἔχειν καθάρειον, ἄθρυπτον.
Καὶ πεφύλαξο γε ταῦτα ποιεῖν, ὅπ' οσα φθόνον ἰσχει.
Μὴ δαπανᾶν παρὰ καιρὸν, ὅποια καλῶν ἀδαήμων.
Μῆδ' ἀνέλευθερος ἴσθι · Μέτρον δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστον.
Πρῆσσε δὲ ταυθ', ἅ σε μὴ βλάβῃ · λόγισαι δὲ πρό ἔργου.

ΤΕΑΕΙΟΤΗΣ

Μῆδ' ὕπνον μαλακοῖσιν ἐπ' ὄμμασι προσδέξασθαι,
Πρὶν τῶν ἡμερινῶν ἔργων τρεῖς ἕκαστον ἐπελθεῖν
Πῆ παρέβῃ; τί δ' ἔρεξα; τί μοι δέον οὐκ ἐτελέσθη;
Ἀρξάμενος δ' ἀπὸ πρώτου ἐπέξιθι · καὶ μὴ μετέπειτα
Δεινὰ μὲν ἐκπρήξας ἐπιπλήσσειο · χρηρὰτά δέ, τέρπου.
Ταῦτα πόνει · ταυτ' ἐκμελέτα · τουτῶν χρῆ ἔρᾶν σε.
Ταῦτα σε τῆς θεῆς ἀρετῆς εἰς ἵχνια θήσει.

Ναι μὰ τὸν ἡμέτερον ψυχὰ παρὰδόντα τέτρακτιν,
 Πάγαν ἀνεαὸν φύσεως. Ἀλλ' ἔργευσ' ἐπ' ἔργον
 θεοῖσιν ἐπευξόμενος τελέεσσαι. Τοῦτων δὲ κρᾶτησας,
 Ἰώσῃ ἀθανάτων το θεῶν, θνήτων τ' ἀθροῶπων
 ζῶσταςιν, ἡ τε ἔκαστα διέρχεται, ἡ τε κρᾶταιται.
 Ἰώσῃ δ', ἡ θέμις ἐστὶ, φύσειν περὶ παντός ἴμοιην.
 Ὡς τε σὲ μῆτ' ἀελάπτ' ἐλάπτειν, μῆτε τι λήθειν.
 Ἰώσῃ δ' ἀνθρώπων ἀνθαφείτα πημᾶτ' ἔχουτας.
 Τλήμονας, οἱ τ' ἀγαθῶν πελάσας οὐτ' ἐσοῦσιν.
 Ὅυτε κλύουσι . Ἄδουιν δὲ κακῶν πάυροι σνύσασαι.
 Τοῖη μοῖρα βροτῶν βλάπτει φένας . οἱ δὲ κυάτιφοιοι
 Ἄλοτ' ἐπ' ἀλλὰ φέρονται ἀπειρονα πημᾶτ' ἔχουτες.
 Ἀνυρῆ γὰρ συνοπαδός ἐργς βλάπτουσα λέληθε
 ζῶμφοτος . ἦν οὐ δὲι προσάγειν, εἰκοντα δὲ φεύγειν.
 Ζεῦ πάτερ, ἡ πογᾶων τε κακῶν ἄνθεϊας ἀπαύτας.
 Ἡ πάσιν δειξίαις οἴψ' δαίμονι χρῶνται.
 Ἀλλὰ σὺ θάρσει . ἔπει θεῖον γένο: ἐστὶ βροτοῖσιν
 Οἷς ἔρη ἀποφέρουσα φύσις δέικλυσαιν ἔκαστα.
 Ὡς ἐπὶ σοὶ τι μείεσται, κρᾶτησας ὧν σὲ κέλευω,
 Εὔξασσας, ψυχῆν δὲ πόνων ἀπὸ τῶν δὲ σαώσεσις.
 Ἀλλ' ἐργου βρωτῶν, ὧν ἐπιόμην, ἐν τε καθαφμοῖς
 Εὔντε λυσεψυχῆς κρῖων . και φράξῃς ἔκαστα,
 Ἡνίοχον ἀνθρώπων στήσας λαθροπρεβῶν ἀφίστην.
 Ἡν' ἄδ' ἀπολαίψας ἀώμας ἐξ ἀιθέρος ἐλάσειθροον ἐλάσεις.
 Εἴσομαι ἄθανάτωνος θεός, ἀμφοτος, οὐκ ἐπὶ θνήτῳς.

Vers dorés des Pythagoriciens

PRÉPARATION

RENDS aux Dieux immortels le culte consacré;
Garde ensuite ta foi; Révère la mémoire
Des Héros bienfaiteurs, des Esprits demi-Dieux.

PURIFICATION

Sois bon fils, frère juste, époux tendre et bon père.
Choisis pour ton ami, l'ami de la vertu;
Cède à ses doux conseils, instruits-toi par sa vie,
Et pour un tort léger ne le quitte jamais;
Si tu le peux du moins: car une loi sévère
Attache la Puissance à la Nécessité.
Il t'est donné pourtant de combattre et de vaincre
Tes folles passions: apprends à les dompter.
Sois sobre, actif et chaste; évite la colère.
En public, en secret ne te permets jamais
Rien de mal; et surtout respecte-toi toi-même.

Ne parle et n'agis point sans avoir réfléchi.
Sois juste. Souviens-toi qu'un pouvoir invincible
Ordonne de mourir; que les biens, les honneurs
Facilement acquis, sont faciles à perdre.
Et quant aux maux qu'entraîne avec soi le Destin,

Juge-les ce qu'ils sont: supporte-les; et tâche,
Autant que tu pourras, d'en adoucir les traits:
Les Dieux, aux plus cruels, n'ont pas livré les sages.

Comme la Vérité, l'Erreur a ses amans:
Le philosophe approuve ou blâme avec prudence;
Et si l'Erreur triomphe, il s'éloigne; il attend.
Ecoute, et grave bien en ton cœur mes paroles:
Ferme l'œil et l'oreille à la prévention;
Crains l'exemple d'autrui; pense d'après toi-même:
Consulte, délibère, et choisis librement.
Laisse les foux agir et sans but et sans cause.
Tu dois dans le présent, contempler l'avenir.

Ce que tu ne sais pas, ne prétends point le faire.
Instruits-toi: tout s'accorde à la constance, au temps.

Veille sur ta santé: dispense avec mesure,
Au corps les alimens, à l'esprit le repos.
Trop ou trop peu de soins sont à fuir; car l'envie,
A l'un et l'autre excès, s'attache également.
Le luxe et l'avarice ont des suites semblables.
Il faut choisir en tout, un milieu juste et bon.

PERFECTION

Que jamais le sommeil ne ferme ta paupière,
Sans t'être demandé: Qu'ai-je omis? Qu'ai-je fait?
Si c'est mal, abstiens-toi: si c'est bien, persévère
Médite mes conseils; aime-les; suis-les tous:
Aux divines vertus ils sauront te conduire.
J'en jure par celui qui grava dans nos cœurs,
La Tétrade sacrée, immense et pur symbole,
Source de la Nature et modèle des Dieux.
Mais qu'avant tout, ton âme, à son devoir fidèle,
Invoque avec ferveur ces Dieux, dont les secours
Peuvent seuls achever tes œuvres commencées.
Instruits par eux, alors rien ne t'abusera:

Des êtres différens tu sonderas l'essence;
Tu connaîtras de Tout le principe et la fin.
Tu sauras, si le Ciel le veut, que la Nature,
Semblable en toute chose, est la même en tout lieu:
En sorte qu'éclairé sur tes droits véritables,
Ton cœur de vains désirs ne se repaîtra plus.
Tu verras que les maux qui dévorent les hommes,
Sont le fruit de leur choix; et que ces malheureux
Cherchent loin d'eux les biens dont ils portent la source.
Peu savent être heureux: jouets des passions,
Tour à tour ballottés par des vagues contraires,
Sur une mer sans rive, ils roulent, aveuglés,
Sans pouvoir résister no céder à l'orage.

Dieu ! vous les sauveriez en désillant leurs yeux...
Mais non: c'est aux humains, dont la race est divine,
A discerner l'Erreur, à voir la Vérité.
La Nature les sert. Toi qui l'as pénétrée,
Homme sage, homme heureux, respire dans le port.
Mais observe mes lois en t'abstenant des choses
Que ton âme doit craindre, en les distinguant bien;
En laissant sur le corps régner l'intelligence:
A fin que, t'élevant dans l'Ether radieux,
Au sein des Immortels, tu sois un Dieu toi-même!

Versos áureos por Pitágoras

PREPARACIÓN

Rinde a los Dioses inmortales el culto consagrado;
cuida enseguida de tu fe; Revela la memoria
de los Héroe bienhechores, de los Espíritus semi-dioses.

PURIFICACIÓN

Sé buen hijo, hermano justo, esposo dulce y buen padre.
Escoge para tu amigo, al amigo de la virtud;
cede a sus dulces consejos, aprende de su vida,
y por un defecto ligero no le grites jamás;
Si puedes por lo menos: porque una ley severa
amarras la Potencia a la Necesidad.
Te da tanto para combatir y vencer
tus locas pasiones: aprende a domarlas.
Sé dominado, activo y casto; evita la cólera.
En público, en secreto no te permitas jamás
nada de mal; y sobretodo respétate a ti mismo.

No hables y no actúes sin antes haber reflexionado.
Sé justo. Acuérdate que un poder invencible
ordena morir; que los bienes, los honores
fácilmente adquiridos, son fáciles de perder.
En cuanto a los males que sigue con nosotros el Destino,

juzga los que son: sopórtalos, y trata
tanto como puedas, de suavizar las líneas:
los Dioses, aun los más crueles, no se han librado de los sabios.

Como la verdad, el error tiene amantes:
el filósofo aprueba o no con prudencia;
y si el Error triunfa, se quita y espera.
Escucha, y graba bien en tu corazón mis palabras:
Cierra el ojo y la oreja a la prevención;
teme el error de otros, piensa según tu mismo:
Consulta, delibera, y escoge libremente.
Deja los locos actuar sin metas y sin causas.
Debes en el presente contemplar el futuro.

Aquello que no sabes, no pretendas hacerlo.
Instrúyete: todo concuerda a la constancia, al tiempo.

Cuida tu salud: gasta con mesura,
al cuerpo los alimentos, al espíritu el reposo.
Mucho o muy poco de cuidado es de huir, porque lo gana,
al uno y al otro exceso, se amarran igualmente.
El lujo y la avaricia tienen fines semejantes.
Hay que escoger en todo, un medio justo y bueno.

PERFECCIÓN

Que jamás el sueño cierre tus párpados,
Sin haberte preguntado: ¿qué me olvido? ¿qué hice?
Si es malo, no lo hagas: si es bueno, persevera.
Medita mis consejos; ámalos, síguelos todos:
las divinas virtudes sabrán guiarte.
Juro por el que graba en nuestros corazones,
la Tétrada sagrada, inmenso y puro símbolo,
fuente de la Naturaleza y modelo de los Dioses.
Pero ante todo, tu alma, tu deber fiel,
invoca con fervor a los Dioses, en los secretos
puedan sólo terminar tus obras empezadas.
Instruido por ellos, entonces nadie abusará de ti:

de los seres diferentes, tú sondearás su esencia;
Conoces el Todo, el principio y el fin.
Sabrás si el Cielo lo quiere, que la Naturaleza,
semejante a toda cosa, es lo mismo en todo sitio:
de manera que te iluminan sobre tus derechos verdaderos,
tu corazón de vanos deseos no se cebará más.
Verás que los males que devoran los hombres,
son el fruto de su elección; y que los miserables
buscan lejos de ellos mismos, los bienes lo mismo que posee la fuente.
Pocos saben ser felices: juguetes de pasiones,
vuelta a vuelta sacudidos por olas contrarias,
en un mar sin costas, ruedan, ciegos
sin poder resistir ni ceder a la tempestad.

¡Dios! los salvarías sacándoles los ojos...
Pero no: es de los propios humanos, de raza divina,
discernir el Error, ver la Verdad.
Naturaleza los sirve. Tú que la has penetrado,
hombre sabio, hombre feliz, respira en el puerto.
Pero observa mis leyes de abstenerte de las cosas
que tu alma debe tener, distinguiéndolos bien;
dejando que sobre el cuerpo reine la inteligencia:
para que, elevándote en el Ether radiante,
en el seno de los Inmortales, ¡seas un Dios tú mismo!



Manto pintado Chancay

Retrato de Ken Moody y Robert Sherman

MAPPLETHORPE. El extraño valle de moras. Agua oscura bajo la luna blanca, débil rumor de la naturaleza. Silencio. Apenas llegamos a percibir el lejano ronquido de los motores. Las luciérnagas revolotean alrededor nuestro. He pensado si Dios nos observa desde su trono. Tal vez. El extraño valle de moras. Bailaba triste, mi cabeza sobre el hombro. Su hombro. Y sin embargo lloraba. La tristeza de saber que nunca volvería a ser más feliz. El extraño valle aparecía nuevamente. Bailaba en suaves compases, recostando mi cabeza sobre su hombro duro, cálido. Y tomé sus mejillas, huidizas esa noche, y me dejó abandonar el beso más prolongado que nunca más volveré a dar a nadie.

Contemplo ahora el cielo sobre una infinita y fría autopista que conduce a cualquier lugar. A algún lugar. Y nada impedía que volviera a llorar. Como en aquel sueño.

CAÍ SOBRE LA ARENA. Eleazar se carcajeaba, metiéndose la pistola a la boca. Intentaba reírse. Labios llenos de sangre. Manos envenenadas. Había agujereado la cabeza metálica de la bala para hacer que explote con mayor facilidad en su cabeza, me dijo, mientras me disparaba en algún lugar debajo del vientre. Casi inconsciente por el dolor, lo vi caer, bañado por las furiosas olas de esa noche. Clark y Abel continuaban riéndose. Miraron, murmuraron. Ojos enrojecidos y risitas de niñas. Y regresaron a las botellas, a los cigarrillos, cayendo desmayados sobre la orilla. Todavía siento la sangre; la pólvora encendida en mi cuerpo, la arena en mis labios, el cielo extrañamente dorado. No sé de dónde aparece el valle de moras.

Un valle de moras y el camino de Eleazar. El camino de Clark. El camino de Abel. El mío. Caer sobre colinas moradas, comerse el dulce, gritar hasta quedar dormidos. Supongo que podría haber sido un valle de fresas, de naranjos, de manzanos, pero aparecieron las moras y ya no pude quitar a Eleazar. Abel me recriminaría. Clark no diría nada. Suficiente sus ojos. Y el baile aparecía luego. Valses, ninfas. Girar bajo delicados cristales. Bajo el muérdago. Y lloré. Un automóvil se acerca. Clark ha muerto.

BAÑADOS EN LA OSCURIDAD DE UN TRISTE INVIERNO. Oscuro. Cielo como si se aproximara una rabiosa tormenta, escondido en la azotea. Papá azotaba rudamente a mi madre. Solía verlos discutir detrás de la puerta semiabierta, bañados en la oscuridad de un triste invierno. Papá la tomaba de los cabellos y la arrojaba contra los enseres; los vidrios estallaban en el rostro de mi madre. Sangraba, en silencio. Entonces, yo corría sumido en una excitación creciente e inexplicable hacia la azotea. Desde las escaleras, el llanto de mamá. La risa de mi padre. ¿Qué podía hacer por ella? Era pequeño y débil. Callaba y abría las ventanas. Y por más que el cielo se mostrara repulsivo, yo prefería creer que detrás existía un mundo inmenso, calmo, azul y solitario. Tal y como lo veo ahora, recostado sobre esta autopista alejada del mundo.

RECUERDO CÓMO BEBÍ CON CLARK Y ROCÉ UN BESO EN SUS LABIOS. Recuerdo a Clark desnudándose las piernas. Tenía los ojos adormecidos. Me hizo darle la espalda. Resistí, pero el alcohol... El inmenso espejo de la sala apareció. El inmenso espejo de la sala y las fotografías de Mapplethorpe. Sentí un ardor repentino entre las piernas. Recuerdo no haber cerrado los ojos y contemplar a Clark agitarse detrás mío. Quedó extasiado sobre mi espalda, apoyando su cabeza húmeda. Y no comentamos nada. Sólo nos miramos, nos dijimos cosas dulces y nos quedamos dormidos sobre el sofá.

Clark ha muerto, pero las fotos de Mapplethorpe aún revolotean como estas luciérnagas nocturnas sobre mi cabeza.

ACABAN DE CRUZAR DOS AUTOMÓVILES Y UNA CARGA CONTAINER. Vi una de esas estrellas de cola larga. Fugaces, que le dicen, ¿Pediría un deseo? No se me ocurre nada. Abel murmuró algo. Luego, no lo sentí. ¿Qué hubiese deseado Clark? ¿Desear a una mujer y no a mí?

ABEL SE FUE CON UN RUIDO. Toda su vida no fue sólo más que un ruido, era un niño envuelto en su frazada y sorbiendo con tristeza una tacita de chocolate caliente. Sus ojos azabaches eran potentes. El demonio se hallaba oculto en sus pequeñas pupilas. Demonio que solía escapar rara vez, pero cuando huía, era voraz. No sabíamos cuándo se derrumbaría sobre el césped. No sabíamos si el dolor en su cabeza lo haría desangrar. Cayó sobre la cancha dura de fulbito. Espuma blanca. Cayó sobre la acera regresando del colegio. Espuma blanca y espasmos sobre latas, perros vagabundos y curiosos asustadizos. Cayó sobre el riachuelo y corrimos. Tomamos su nuca, abrimos sus labios. Sobre la orilla empedrada era un pececillo al que se abandona. Los ojos blancos y abiertos; la boca espumosa; músculos convulsionándose. Quién me amará así, me diría luego.

CUANDO SE EMBRIAGABA, ELEAZAR SOLÍA LLORAR DEMASIADO. La noche de su muerte no lo hizo. Caminábamos hacia la playa (en una de esas tantas veces en que nos reuníamos los fines de semana durante las noches, a celebrar aventurados picnics) y bebíamos. Eleazar repetía para sí mismo: «De nadie. Mía. Mía». Ninguno jamás preguntó nada. Luego, sacó un arma. Sonrió con extraña ternura al vernos y empezó a disparar a las botellas vacías de licor. Con la muerte de Eleazar, el azar nos tropezó hacia un pozo oscuro. Mi padre me echó de casa. Clark me golpeó hasta dejarme inconsciente. Por qué se los dijiste, mis padres lo saben también, me dijo llorando. Aunque luego me buscó y lo perdoné. Lo amaba tanto como lo odiaba. Y la voz de Abel, diciendo que prefería la muerte antes de ser internado en ese hospital del que tanto comentaban sus padres a escondidas de él.

Y a las semanas de la muerte de Eleazar, nos encontramos los tres aquí.

DURANTE EL SEPELIO DE ELEAZAR NINGUNO DE NOSOTROS SE DIRIGIÓ LA PALABRA. Nos mirábamos en silencio, buscando en el vacío de nuestros ojos la respuesta a esta pesadilla. Nada. Ningún llanto. El día estaba espléndido. Azul fuerte, el sol explotando en el rostro de los pocos que asistimos al cementerio. Al retirarse los asistentes, Clark se marchó rápidamente, sin esperar a sus padres; Abel subió a la limousine tomado del brazo por su madre, empujándolo hacia el interior del automóvil. Sonrió y movió los dedos, mirándome, mientras su madre lo ocultaba en el

asiento trasero. Yo simplemente me fui a caminar por los alrededores. Los vendedores de flores gritaban, los cortejos fúnebres aparecían a cada momento, la cruz brillaba en lo alto del capitolio en esa tarde marchita, y sigo caminando, sobre rosas y charcos de agua, y Clark estaba del otro lado de la acera. Me hizo adiositos, corrió hacia mí y me abrazo, lo acaricié sin decir nada.

LA SANGRE DE ABEL HA LLEGADO A MÍ. El carga container no se lo llevó del todo. Quisiera fumar un cigarro, conversar con Abel, acariciar el rostro de Clark, ver a Eleazar destapar las botellas de Cognac.

ME ENCUENTRO ENCADENADO A UNA ENORME BARRA DE ACERO. Alrededor, barrotos de metal oxidado. No me han permitido comer en semanas. Apenas unos minúsculos trozos de algo blando. Las costillas empiezan a desprenderse de mi estómago. La barba me ha cubierto casi todo el rostro, las axilas están cubiertas de un suave pelaje negro. Mis cabellos se amontonan hasta ocultarme los ojos. El vello del vientre se ha confundido con el de los genitales. No siento hace días mis músculos. Sentado sobre mi propio excremento y orín. Trozos resecos, cubiertos de moscas. Uno de los guardias abre la reja y un hombre delgaducho camina hacia mí. Se acerca a mis labios, me da un beso nervioso en las mejillas y tose repetidas veces en mi rostro. Luego, regresa hacia el guardia, quien cierra las rejas y me sonríe maliciosamente. Con enorme dificultad, vi que el hombre se limpiaba los labios con un pañuelo blanco. El guardia lo arrojó hacia mí. Estaba manchado con sangre. No tenía fuerzas para llorar. He tenido ese sueño varias noches.

A LOS DÍAS DE LA MUERTE DE ELEAZAR, ABEL LLEGÓ AL DEPARTAMENTO QUE YO HABÍA ALQUILADO JUNTO CON CLARK. Lloraba. Había huido de su casa. Al día siguiente lo mandarían a ese hospital, nos dijo. No sabía qué decirle. Clark se había levantado de la cama y bebía café. Nos escuchaba atento. Sólo unas horas antes me había dicho: «Me marchó». Sabía que no regresaría. Sus padres lo habían perdonado, siempre y cuando estudie en Europa. Esa noche, Clark nos miraba desde la mesa del comedor con aquellos ojos vacíos que delataban su desesperanza. Pero al ver los ojos tristes de Abel, los ojos oscuros y cavernosos de Clark se llenaron de una vitalidad extraña, sórdida, que atemorizaba.

—Vámonos de picnic, por última vez —nos dijo.

HE PENSADO SOBRE LOS ÚLTIMOS PENSAMIENTOS DE CLARK Y ABEL. En sus delirios, y en silencio, como yo, habrán pensado también en mí. Ahora que todos están muertos, si quisiera, podría levantarme y correr hacia el bosque. Llegar... ¿Adónde llegar?

SIENTO NUEVAMENTE LAS RUEDAS AVANZANDO, EL MOTOR RONCO, LAS DÉBILES LUCES AMARILLAS. LAS DÉBILES LUCES AMARILLAS SE HACEN GIGANTESCAS.

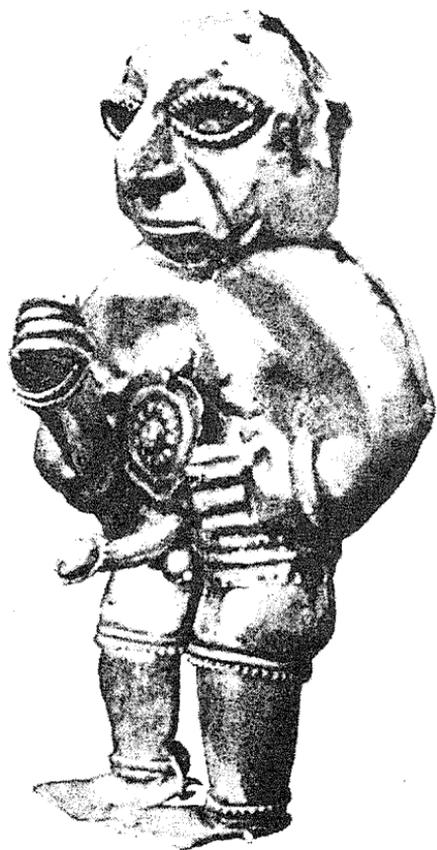


Figura Mochica

La noche de los romanos

—ROMA NO SE HIZO EN UN DÍA— dijo detenido frente al espejo: uno punto cinco de alto por cero punto noventa centímetros de ancho; para que pudiera ver su cuerpo entero a sólo medio metro de distancia. Levantó las manos y las miró alternativamente. Sentía un fuerte escozor en la izquierda: temblaba. Su mano izquierda intranquila le jugaba malas pasadas de vez en cuando.

Se alejó hacia la mesa. Cogió el auricular. Cuatro. Veinticinco. Cincuenta. Once. Repitió mentalmente. Marcó el número. Escuchó el pitido. Una vez. Dos. Tres. Cuatro veces. «Si desea deje su mensaje». Reconoció la voz femenina.

—Que te vayas a la mierda— dijo antes que la contestadora empezara a grabar. Colgó.

Se acercó a la ventana abierta y contempló la noche. La luna aparecía recortada entre brumas nocturnas. Arriba todo era silencio. Abajo los gritos de los vecinos, los ladridos y los berreos de los niños empezaron a colarse en su habitación. Cerró la ventana con furia.

—Roma no se hizo en un día— repitió.

JADEABA BAJO EL VIENTRE DE GONZALO. Sentía un suave y caluroso ardor en el pubis a medida que las grasas del hombre la empujaban hacia el fondo de la cama. En esos momentos no pensaba en nada, no le importaba nada. Sólo sentía. Sentía que era una inmensa vagina.

Sonó el teléfono.

Sentía que era una inmensa vagina y unos gemidos casi imperceptibles.

Sonó el teléfono.

Era una inmensa vagina y un grito criminal reventándole desde la garganta.

Sonó el teléfono.

Una inmensa vagina y una Aria de Vivaldi.

Sonó el teléfono. «Si desea deje su mensaje».

—Que se vaya al carajo quien quiera que sea dijo Gonzalo.

Una inmensa vagina y un graznido destrozando la burbuja.

AGUARDABA EL SEGUNDO MICROBÚS QUE LO LLEVARA A BUEN DESTINO. En el paradero la iluminación de los faroles cercanos era demasiado opaca. Esforzaba la vista para distinguir los números de las rutas de los microbuses. Un taxi pasó muy cerca de la acera, atacó una charca ensuciando el recién planchado pantalón marrón. Una sensación fría en la pierna. Una masilla informe en los dedos.

—Putá madre dijo F.

Se sacudió el pantalón. Inútil. La mancha estaba allí, acusándolo de torpe, de malagüero. «Ula Ula mala suerte», pensó. No se sonrió.

Hizo un puño y se golpeó levemente la frente: «¿Y ahora qué hago? ¡Y ahora qué hago!», se repitió para sí con sostenida constancia. Dos horas acicalándose como una quinceañera, ensayando su mejor sonrisa, trastabillando con las palabras que deberían ir ganando el terreno para otras salidas. Una semana de angustia esperando el día D. Tendría que volver a casa. Rápido. Cambiarse. ¿Le alcanzaría el tiempo? se preguntó sabiendo de antemano la respuesta.

LA MANO SE LE ADORMECÍA DE TANTO SOSTENER EL VASO INVERTIDO pegado a su oreja contra la pared de su cuarto. Al otro lado el departamento de la nueva vecina; tenía tan sólo un mes en el edificio pero él ya había llegado a conocerla muy bien. Primero gemía, bajando el tono de la voz hasta hacerlo casi imperceptible, luego estallaba en gritos que podían ser ahogados o escandalosos de acuerdo al ánimo que tuviera. Éstos en ocasiones hacían superfluo el uso del vaso; traspasaban la pared y llegaban a su habitación con una nitidez que terminaba de completar el cuadro imaginario que su curiosidad y deseo creaban. Apretaba los dientes con fuerza. Cerraba los ojos. Sumaba a los gritos de la vecina las imágenes de las mujeres que cogían en las películas que cada sábado veía en casa de Jimmy. Su mente se convertía en una orgía perpetua. Él era un califa; un califa de doce años.

Ring... Ring.... Ring... Ring... Algo timbraba en el departamento de la vecina. Se le desvaneció el cuadro. La voz de la mujer se alejó...

—Tim, se me olvidó la toalla. Pásamela, por favor— oyó a su hermana desde el baño.

Su hermana. Alguna vez pensó espiarla por el ojo de la cerradura. No era tan mala idea, pensó. Sólo iba a ver, nada más. Dejó el vaso sobre la cama y pensó si podría verle siquiera un seno cuando entreabriera la puerta del baño. El agua se deslizaba a través de la piel de Marita, formando pequeñas cataratas en sus senos, imaginó.

MARITA TERMINÓ DE SECARSE EL CUERPO. Se enrolló la toalla desde el busto. Ése Tim le había dado la toalla anaranjada, la equivocada (le encantaba la suavidad de la rosada, además aún no perdía el aroma a uvas). Cruzó el pasillo hasta su habitación.

Se desnudó frente al espejo de su cuarto. Cogió uno de los polos que se amontonaban sobre la cama. Se lo colocó coqueta sobre el pecho para ver cómo le quedaba. Según sus cálculos F ya debería estar tocando la puerta. Y entonces Mamá lo haría pasar y le preguntaría algunas cosas: ¿Qué hace, joven? ¿En qué trabaja? ¿Dónde vive? Se imaginaba la cara aterrada de F. No le agradaba mucho, pero las cosas no le habían salido bien últimamente así que una salida con él no le incomodaba tanto. Además, el pobre había insistido tanto. En fin, que la esperase en la sala cuando menos quince minutos. Pero ella se conocía bien. Se demoraría cuando menos media hora en escoger la ropa, vestirse, peinarse, arreglarse.

Cuando terminó de acicalarse miró el reloj. Veinticinco minutos de retraso y F todavía no tocaba el timbre. «Infeliz, que ni se le ocurra... No, que ni se le ocurra». Que llamase cuando menos.

GONZALO LA AGUARDABA DESNUDO Y FUMANDO SOBRE LA CAMA. Ella continuaba refregando su cuerpo en la ducha. ¿Quién la llamaría? No dejaron mensaje. En fin, eso era lo de menos. Dentro de unos minutos saldrían a comer, pasearían un rato, regresarían y volverían a hacerlo. Sí, esta vez desconectaría el teléfono.

LLEGÓ AL PARQUE, FRENTE A LA CASA DE LA MUCHACHA. En una banca cercana un sujeto terminaba de sentarse y también miraba el edificio donde vivía Marita. F la vio observando a través de la ventana: miraba de izquierda a derecha, de derecha a izquierda. Pensó rápido. Se escondió tras un árbol. Sí, no lo había visto. De derecha a izquierda, de izquierda a derecha. Finalmente cerró la cortina. F se apoyó contra el árbol y se miró nuevamente el pantalón arruinado. «Bugs Bunny soltando un piano sobre mi cabeza», esta vez tampoco se sonrió.

Buscó un teléfono cercano. Sacó un par de monedas del bolsillo de su pantalón y se acercó lentamente, mirando al suelo. Inventaría algo. Suponía las consecuencias. No habría siquiera la posibilidad de volver a ensuciarse la ropa.

SE SENTÓ SOBRE LA CAMA. Estaba enojada, enojadísima. Tim tocó la puerta.

—¿Qué quieres?

—¿Qué te pasa, hermanita? —preguntó el niño.

—No te importa. Vete.

Oyó los pasos de Tim, alejándose.

«Infeliz volvió a pensar». Luego respiró profundo, cogió el espejito de mano del tocador y se miró. Total, él se lo pierde. Le estaba arruinando un fin de semana pero ella podía muy bien salvarlo. Buscó su agenda y comenzó a revisar los nombres y teléfonos apuntados. Todavía era temprano.

LE HUBIERA AGRADADO VERLA CON EL JEAN APRETADO y cualquiera de los polos con escote que vio sobre la cama mientras ellas se bañaba. No quiso abrirle. En fin, podría verla cuando cruzara el pasadizo. Definitivamente tenía una hermana preciosa.

—ROMA NO SE CONSTRUYO EN UN DÍA se repitió mientras transitaba por las calles de la ciudad. Caminar treinta cuadras.

Otros sujetos cruzaban frente a él. Se tomó la mano izquierda. Continuaba asaltada por pequeños temblores. «Mierda —pensó—. Con esto no podría ni tener una buena pelea».

Se detuvo frente al parque y se sentó en una de las bancas. Respiró hondo y gesticuló una mueca de enojo que se esforzó por mantener. Vio las luces encendidas en la ventana que buscaba. (Una muchacha lo miraba discretamente desde una ventana contigua). Se levantó. No había nada como las cachetadas; nada como los baldazos de agua fría. «De agua tibia. De agua tibia». Subió lentamente las escaleras. Tocó la puerta; no le importó tener la certeza que, cuando ella la abriera, escucharía desde la ducha la voz de un hombre preguntando: ¿Quién es cariño?

—Pero bastó una manada de ignorantes para derrumbarla— dijo mientras aguardaba frente a la puerta.



Felino Mochica

UNMSM-CEDOC

MARIO VARGAS LLOSA

Bases para la
interpretación de
Rubén Darío



Bases para una interpretación de Rubén Darío

VARGAS LLOSA, Mario

Lima, Universidad Nacional Mayor de
San Marcos, 2001.

CLAUDIA VARGAS MORALES

Si algo admira Vargas Llosa de Rubén Darío es la manera en que éste vivió la literatura. Los problemas emocionales que Darío tuvo en la infancia, lo convirtieron en una persona diferente e inferior a los demás. Mas, su reacción no es una pelea contra todos (quizá porque intuye que sería imposible ganar), lo que hace es apartarse, algo así como marginar a todos. La literatura resulta ser el espacio ideal para su soledad, se convierte en lector voraz. Y al margen de dar muestras de su talento desde pequeño, es su dedicación lo que ha de llevarle al éxito.

A los tres años ya sabe escribir, pronto empieza a versificar. A los trece publica en el periódico *El Termómetro*, a los catorce en *La verdad de León*. También escribe epitafios y versos para ser colocados en abanicos. Sus inicios en la literatura están marcados por una fuerte imitación a otros autores, aunque esto suceda de manera inconsciente: «todos, o casi todos, han vivido en sus primeros años literarios, una situación semejante, en la que vacilaban entre diferentes centros de atención. Son excepcionales, podrían contarse con los dedos de una mano, aquellos que surgen a la literatura con una personalidad formada y, como Lautreamont o Rimbaud, imponen desde el principio, un estilo y una mentalidad diferentes. Los demás deben atravesar aquella ascensis indispensable de imitación, y a veces plagio, de los autores contemporáneos o anteriores» (p. 57). Para Darío esta etapa dura hasta los 18 años más o menos. Su ingenio es sorprendente, y en donde otros responderían indignados, él responde dando muestra de su talento, por ejemplo, cuando Ricardo Contreras critica su oda a *La ley escrita*, él contesta con su *Epístola a Ricardo Contreras*, desconcertándolo por la calidad de lo escrito.

En la etapa siguiente también imita. Pero esta vez de modo reflexivo, sigue a los Naturalistas, en especial a Zola. Esto lo impulsa a formar un estilo propio, a determinar su espacio en la literatura. Parece haber encontrado al fin su camino; escribe *El fardo*, pero el resultado es desastroso en el sentido que «su estilo contradice los planteamientos del naturalismo. Así comprende lo que no quiere escribir: elige al revés». (p.68).

En su tercera etapa Darío ya sabe lo que quiere; busca la forma en la literatura, admira a quienes hacen lo mismo, afirma que nunca ha escrito un verso que haya tenido falta en el ritmo. Es un genio, hábil, diestro en la técnica que ha obtenido tras mucha ejercitación. A él no le preocupan los temas ni contar su historia, pero es a partir de ésta y sólo de ésta que pudo dar a luz su gran pasión por la literatura, y en su encierro y soledad, en su diferencia... su arte es transformar la desventaja en ventaja, su desgracia en literatura. Sin saberlo, luego ésta le otorgará bienes que nunca se había imaginado. Considera que el escritor debe esmerarse siempre por la forma y que el logro de ello sólo podrá darse tras mucha dedicación. Luego de esto habrán momentos de vacilación, pero nunca puede dejar de lado la forma, que lo domina a pesar suyo.

Darío «Concibe ya el arte como una huida, un escape de la realidad» (p. 118), lo mismo que MVLl, y al igual que éste piensa en ese arte profesionalmente. Darío cree más en la forma que en el fondo porque piensa que lo bello atrae más que lo feo, y así provoca más cambios en la gente.

A MVLl le preocupa la seriedad por el trabajo literario, por ello su tesis sobre el nicaragüense. Una vez que éste ha alcanzado con seguridad su propio estilo, recién puede decir que es un profesional, por ello afirma: «Para nosotros Darío nace con *Azul*... Para Darío también. Sólo se comprende, se acepta como escritor a partir de aquella época en que es un escritor, comprometido y conciente...» (pp.110-111).

Esta preocupación también deben de tenerla quienes interpretan. Para ejemplificar esto, veamos lo que pasa con la crítica que hace De la Barra, sobre *Azul*: Éste ha tenido un gran logro al comprender lo artificial en Darío, pero lo considera como una desventaja de la obra; no ha entendido el fondo de esa actitud, no ha hecho un análisis inmerso en Darío, sino a

partir de su propia percepción. Esto es alcanzado por la mirada de MVLI y duramente criticado. El trabajo del crítico está en esa búsqueda incansable de detalles que esclarezcan los sucesos que enmarcan la literatura y que la crean.

Vargas Llosa se propuso escribir un libro sobre Darío, sin embargo, la pasión con que trató el tema hacen que este estudio se convierta en la base de sus propias convicciones: su «teoría» de los demonios, sobre la belleza, etc., aparecen aquí en gérmenes. Resulta indispensable leer este texto si se quiere entender al Vargas Llosa de hoy. Ocurre lo más impensado: *Bases para una interpretación de Rubén Darío* se convierte en «bases para una interpretación de Mario Vargas Llosa».



Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian

Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 2000.

JAVIER MORALES MENA

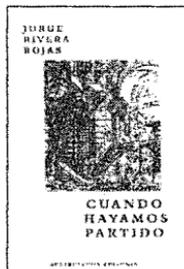
Las actuales corrientes teórico literarias como la pragmática, el psicoanálisis lacaniano, los estudios neocoloniales, las cuestiones de género, la hermenéutica, etc., desarrolladas en diferentes latitudes de la aldea mundial, brindan un soporte epistemológico que sirve para replantear y cuestionar algunos juicios y afirmaciones sobre el proceso literario peruano. Tal es el caso del ensayo de Espezúa que, apoyado en el marco epistemológico de la hermenéutica psicoanalítica lacaniana, más el rigor por el enfoque multidisciplinario, realiza una relectura del discurso indigenista.

Podemos dividir el libro en dos grandes partes: una primera teórica y otra posterior dedicada a la aplicación práctica. Constituyen la parte teórica los cuatro primeros capítulos donde se explicitan los lineamientos generales de la hermenéutica psicoanalítica. Se diferencian los tres registros: el real irrepresentable, el simbólico o registro del lenguaje y el imaginario, en el cual están las imágenes especulares que el sujeto tiene de sí mismo. A partir de éstos se cuestiona algunos acartonados juicios sobre el indigenismo como, por ejemplo, en el primer registro la valoración positiva de la institución crítica del discurso indigenista sólo por su acercamiento a lo real, sin tener claro que lo real es irrepresentable. En el segundo registro se redondea la idea anterior afirmando que lo real es asesinado por la palabra, es decir la simbolización aniquila la cosa en el momento de su representación. Y en el tercer registro se cuestiona a los sujetos autorales del discurso indigenista, partiendo de la idea de que ellos se identificaban con los indios y en tal sentido seleccionaban y privilegiaban unos tópicos dejando de lado todo aquello que no convenía

a la imagen que construían. Estos cuestionamientos y afirmaciones van modelando los argumentos que sustentan la tesis directriz del ensayo: «El indio no existe», es decir, el significante indio es una construcción del lenguaje y en tal sentido existe solamente en los discursos indigenistas. Espezúa no niega la existencia del «indio real», lo que sostiene es que este indio no puede ser representado o fijado en forma textual ya que es un «sujeto real» cambiante y modificable en el tiempo y el espacio.

Los tres capítulos finales corresponden a la aplicación metodológica de la hermenéutica psicoanalítica a tres discursos indigenistas de los autores: José María Arguedas, Efraín Miranda Luján y Gamaliel Churata. En el poema «Llamado a algunos doctores» (1972) de Arguedas nota la predominancia de la figura paterna como reconocedora de la identidad de indio, aspecto fundamental para comprender que Arguedas también se proyecta como padre de otros indios. Mientras que en el poema «EE» (1978) de E. Miranda se impone la figura de la madre tierra, dando a entender la existencia de una conciencia de provenir de una madre que lo engendró como indio de pura sangre. Y, finalmente, en el discurso «Homilía del khori challwa» (1987) de Churata, encuentra el rompimiento con los postulados indigenistas, en tanto que se plantea un purismo idiomático, es decir que el idioma debe ser indio para que exprese mejor el modo de pensar del indio.

El texto de Espezúa fue premiado en la categoría ensayo por la Universidad Nacional Federico Villarreal en 1999. Es, sin lugar a dudas, un texto fundamental que propiciará relecturas polémicas del proceso literario peruano.



Cuando hayamos partido

RIVERA ROJAS, Jorge

Lima, Bustrofedon Editores, 2000.

ALEJANDRO REYES

Este primer libro de relatos del joven escritor sanmarquino Jorge Rivera Rojas (Lima 1965) se ubica unívocamente dentro de la tradición literaria fantástica, y como tal escapa a la tendencia narrativa de nuestro medio, heredera del neo-realismo urbano propuesto por los escritores de la generación del 50, entonces Rivera Rojas se nos presenta, al interior de nuestra tradición literaria como un escritor marginal que circula por la delgada línea del género fantástico de manera competente, compartiendo este breve espacio con escritores que de manera tangencial también la abordaron, no es el caso recordar toda la creación fantástica en nuestro medio pero si podemos afirmar que desde Ribeyro hasta el novísimo Ninapayta hay rastros tangibles de su presencia. La marginalidad adyacente a la narrativa de Rivera Rojas nos propone una doble atipicidad en relación a la creación literaria última pues ésta goza, por un lado de una gran prolijidad discursiva y por otro a la temática abordada en los relatos, recordemos que la joven literatura se caracteriza por sus limitación narrativas en desmedro del lenguaje y por su monólogo discurso que sólo da muestras de un mundo caótico y desesperado hundido en el alcohol, las drogas y el sexo. ¿Cómo entender esta doble atipicidad en una primera entrega? La respuesta es sencilla, Rivera Rojas desde hace algún tiempo viene trabajando en su ejercicio narrativo, la prueba está en la mención honrosa obtenida el año 1992 en los Juegos Florales convocados por la Universidad San Marcos y en la Edición 1994 del Premio COPE donde resultó finalista.

El escritor y periodista argentino Saúl Yurkievich nos dice que la narrativa fantástica se afinó mejor a orillas del Río de la Plata debido, por

un lado, a la monotonía del paisaje pampeano y por otro, a la amalgama de remotos pueblos de ultramar implantados en ciudades horizontales, dispuestas en damero, alejadas de toda manifestación cultural histórica. Se evidencia que la narrativa fantástica nace como producto de la evasión de una realidad monótona en aquel lugar de Latinoamérica pero el caso de Rivera Rojas es más sencillo, su inclinación por el género fantástico se debe al magisterio del argentino Julio Cortazar, esto se puede percibir claramente en el empleo del lenguaje, la técnica depurada que utiliza para plasmar el hecho fantástico y conseguir el efecto de extrañamiento. Por otro lado, en el nivel temático también se puede constatar su magisterio: el desdoblamiento del individuo, el tránsito de una dimensión real a una onírica, la presencia de fantasmas y la alteración de la cotidianeidad a partir de un hecho intrascendente, son elementos temáticos utilizados por Rivera recuperados de la narrativa cortazariana, y si a esta afirmación le aunamos una historia de amor o, lo que es lo mismo, a la soledad o incomunicación entre seres que se aman, entonces el cerco se cierra y propone a Rivera Rojas como absoluto tributario de Cortazar.

Cuando hayamos partido consta de once relatos, estructurado en tres partes: *Lémmures*, *Silencios* y *Recortes*. En la primera parte los relatos presentan una doble articulación, por un lado están los relatos surgidos de la ausencia del ser amado, como es el caso del primer relato *Tiovivo*, donde el personaje cree ver a su amada bajando por una escalera mecánica mientras él se encuentra subiendo y súbitamente siente la necesidad de ir a su encuentro que nunca se produce, esta acción se repite hasta el desconsuelo y es en este momento en el que el personaje comprende que: «ella puebla ese diminuto lapso en que sus miradas se cruzan en la escalera». La otra acción narrativa en esta primera parte se articula a partir de presencia de un otro que escapa de la imaginación de los personajes para tener independencia y vida propia, como es el caso del relato *Duplicados*: «¡El espejo no me reflejaba! Ahora sé con certeza que ella y yo somos dos personas diferentes a pesar de ser idénticas y que la luna del espejo es la pared que separa nuestras vidas». En esta primera parte podemos encontrar la coherencia estructural a partir de la presencia-ausencia de un otro creado o perdido, el cual es necesario para paliar una realidad monótona o devastadora.

En la segunda parte, *Silencios* el eje estructurador de los relatos es el cambio de dimensiones o realidades temporales experimentados por los

personajes, en el relato «Cuando hayamos partido» el personaje principal se encuentra viajando en un bus interprovincial y es asaltado por visiones oníricas premonitorias que dan cuenta de un accidente del bus: «El bus se pone en marcha, el gordo a su lado le busca conversación, el círculo se está cerrando y cómo evitarlo, cómo evitarlo...» En este relato se puede percibir con meridiana claridad el fluir del personaje entre una realidad onírica y una realidad real que logra separarlo del tedio que significa un viaje por tierra en un bus interprovincial. El segundo relato de esta parte *Desvío a doscientos metros* es, desde mi punto de vista, el mejor logrado; donde el narrador muestra toda su pericia en la construcción de historias que puedan atrapar al lector, además tiene como punto de partida un hecho de extrema cotidianidad como es el desvío en la ruta de un bus, luego de este suceso el personaje se ve sometido al rigor del azar que lo circunscriben a dos dimensiones temporales distintas, un presente anterior al desvío y un presente posterior al desvío: «El sobresalto era inmediato, pero a la vez tranquilizador, no sabía como acudían las palabras adecuadas a sus labios. Decidió dejarse llevar y fueron sus pies los que se encaminaron sin titubeos por el corredor y supieron exactamente donde detenerse».

En la última parte del texto se cuestiona el estatuto literario como meramente ficcional pues los personajes son atrapados en sus lecturas o en sus quehaceres literarios a partir de una autonomía del mundo representados en éstos. Esta afirmación se puede constatar en el relato *Relato para ayudar al insomnio* donde el personaje se presenta como un ávido lector nocturno que no deja nunca un relato sin terminar y es esta actitud la que lo convierte en un absoluto dependiente de las ficciones literarias: «...pues ya no le cabe duda de que él también ha quedado atrapado en un acontecimiento, como un personaje de un relato más y que lo único que le queda por hacer es seguir leyendo...»

Cuando hayamos partido es en términos generales un buen libro, la lectura de éste es inevitable para todo amante de las letras y por ende es justo pensar en el futuro promisorio que le depara la creación literaria a Jorge Rivera.

JUAN C. EGUIZABAL (1978)
Estudiante libre del taller de poesía de la
UNMSM.

DORIAN ESPEZÚA SALMÓN (1967)
Catedrático de la UNFV. Obtuvo
el primer puesto en el 2º Concurso
Nacional de Ensayo convocado por la
Universidad Nacional Federico Villarreal.
Ha publicado el libro: *Entre lo real y lo
imaginario. Una lectura lacaniana del
discurso indigenista* (2000).

DANTE GONZALEZ ROSALES (1973)
Estudiante de Literatura en la UNMSM.
Ha publicado en la revista *Alborada*.

MARCOS MONDOÑEDO M. (1966)
Catedrático de la UNMSM. Ha publicado
artículos en revistas especializadas.

JAVIER MORALES MENA (1978)
Estudiante de Literatura en la UNMSM.
Ha publicado poemas en *Sotto Voce*.

GABRIEL OSCO MIRANDA (1970)
Estudiante de Literatura en la UNMSM.
Ha publicado poemas en *Sotto Voce* y
en *a grosso modo*.

DOMINGO DE RAMOS (1960)
Poeta integrante del grupo *Kloaka*. Ha
publicado los poemarios: *Arquitectura del
Espanto* (1984), *Pastor de Perros* (1993),
Ósmosis (1995) y *Cenizas de Altamira*
(1999). Fue ganador del segundo puesto
del COPÉ de Poesía 1995.

ALEJANDRO REYES MALCA (1969)
Estudiante de Literatura en la UNMSM.
Ha publicado artículos y reseñas en
revistas especializadas.

JAVIER RUBIO BAUTISTA (1976)
Egresado de Literatura de la UNMSM.

JORGE TERÁN MORVELI (1976)
Bachiller de Literatura por la UNMSM.
Ha publicado poemas en *Dedo Crítico* y
Sotto Voce.

CLAUDIA VARGAS MORALES (1979)
Estudiante de Literatura en la UNMSM.
Ha publicado poemas en *Sotto Voce* y
Taller de Poesía 1y 2.

ENRIQUE VERÁSTEGUI (1950)
Poeta integrante del grupo *Hora Zero*.
De su ingente producción poética
tenemos los poemarios: *En los
extramuros del mundo* (1971), *Praxis,
asalto y destrucción del infierno* (1980),
Leonardo (1988), *Angelus Novus I* (1989)
Angelus Novus II (1990), *Monte de goce*
(1991). Entre sus libros de ensayo
tenemos: *El motor del deseo* (1987), *La
máquina del poema*, *Sociedad para la
liberación de las rosas* (1995) y *Apología
prototalidad* (2001). Está próximo a
publicar su novela *Sueño de una
primavera de occidente*.

Se terminó de imprimir
el 25 de mayo de 2002
en *Taller Visual*
Jr. Caylloma 451, of. 210, Lima.

lhymen

cultura y literatura

Año I, mayo del 2002, N° 1

DOMINGO DE RAMOS

DORIAN ESPEZÚA SALMÓN

GABRIEL OSKO

DANTE GONZALEZ ROSALES

JAVIER MORALES MENA

OSCAR COLCHADO

JUAN C. EGUIZABAL

MARCOS MONDOÑEDO

ENRIQUE VERÁSTEGUI &

ERIC BAILLY

JAVIER RUBIO

JORGE TERÁN MORVELI

CLAUDIA VARGAS MORALES

ALEJANDRO REYES MALCA