



m o r e f e r a r u m

revista de literatura, año 2, número 3, abril 1999

UNMSM-CEDOC



m o r e f e r a r u m

a ñ o 2 n ú m e r o 3 - a b r i l 1999

<i>Pequeña editorial platónica</i>	5
<i>Después del concierto</i> ♦ Edgar Saavedra	7
<i>Desde la otra orilla</i> ♦ Jorge Ninapayta	9
<i>En esta soleada mañana de Santo Domingo</i> ♦ Germán Carnero	18
<i>Juan Marsé se confiesa a la novela</i> ♦ César Calvo	21
<i>Tempestad secreta (fragmentos)</i> ♦ Alfredo Gangotena	27
<i>Primera muerte de María</i> ♦ Jorge Eduardo Eielson	31
<i>El personaje femenino en tres narradores jóvenes</i> ♦ Marcos Mondoñedo	47
<i>Betanzos: coralidad transcrita o mestizaje en marcha?</i> ♦ Selenco Vega	55
<i>De Los bajos fondos a Nudo borromeo: lo barroco en la poesía de Hinostroza</i> ♦ Roberto Sánchez-Piérola	65
Reseñas	
<i>César Moro y La tortuga ecuestre</i> ♦ Iván Ruiz	77
<i>Alleinlandlied / Ego puto</i> ♦ Roberto Sánchez-Piérola	79
<i>Los sonetos</i> ♦ Leopoldo Chariarse	80
<i>Lejana de Julio Cortázar / Sobre la bastardía...</i> ♦ José Ignacio Padilla	82
<i>Cosas del cuerpo</i> ♦ José Watanabe	82
<i>Bestiario</i> ♦ Guillaume Apollinaire (Tr. de Camilo Fernández)	83

more ferarum

*revista de estudiantes de literatura
de la Universidad de San Marcos*

directores

*Carlos Estela
José Ignacio Padilla
Edgar Saavedra*

concepto y diseño

Rodolfo Loyola

correcciones

*more ferarum
Enrique Ortiz*

producción

Henry Vílchez

correspondencia y publicaciones

moreferarum@yahoo.com

Telf. 461 0497 / 984 6464

Pequeña editorial platónica



ante todo, productores de discurso. El recorrido de estas páginas: escritura. No flujos, de información, de emoción: escritura reflexiva, invocación al lector por la opacidad. Luego, poesía incendio, polémica feroz.

¿Qué detrás del discurso, qué a través de él? ¿Dónde la zona límbica de la escritura, cuyo reflujo apenas es el texto? Texto reflujo, texto dividido, mutilado: desorden. Oportunidad de desagregar los discursos. Épocas de caos y esterilidad: humus feliz para nuestra absoluta libertad discursiva.

En la medida de lo posible. *On verra.*

compartir los recursos



Grabado de la página anterior: Julio Ruelas, *La crítica*, 1906.

después del concierto

habían terminado los ofrecimientos, las últimas naves cogieron sus luces y partieron. Huellas y cinturas de pájaros en algunos esqueletos de árboles. En la ciudad se escuchan ruidos y nadie ha salido a sus ventanas, sólo algunas voces, a lo lejos, alabando el desorden. (Qué puede quedar sino el recuerdo, la necedad de vestimentas y lujos de venganza).

Ve y desnuda parte por parte tus delgadas piernas, hasta que pueda ver una alfombra de espinas, tu señal de abismo. Y sigue aún más, déjame verte las heridas, cada una de las huellas que es la esperanza de tu especie, deja que pueda verte sólo eso, luego cúbrete abandonando las miradas en una nube de polvo.

Todo se acomodaba como un pensamiento profético
desde las piedras en cuyos ángulos, las lagartijas
lamían cuidadosamente a sus hijos;
simplemente mi territorio no era el mismo,
las máquinas del tiempo soñaron ser hombres
antes que el hombre
y alimentaron su gula incansablemente
con la muerte de los corazones.

Será mejor que te escuche y escuche la belleza de ese cuerpo
como una fruta sonámbula acercándose a mis manos.
Sigues bailando, el licor ha endurecido la noche
y sonrías con la indiferencia de las mujeres

y no hay más tinieblas donde descansamos en la
búsqueda más plena
la búsqueda de arenas y puñales en el pecho.

La tranquilidad seducía una parte del mundo
despierta en las cabezas del orto y en las ramas del agua
surgirás desde lo más profundo mientras te observo
y observaré de lejos, en mitades, tu cuerpo.

El invierno ha fermentando apacibles fantasmas que huyen al
escucharme. Y hasta entonces he caminado sobre tus hombros;
pero no fue suficiente el sacrificio de cortezas dulces y los más
extraños animales.

Eran como no puedo recordarlo, vestidos de huesos, de costumbres
y de barro. Asimismo he despertado cuando era perseguido por caminos
extraños y las ciudades violentaban sus murallas.

Pero seguí avanzando y seguí arrastrando la rabia de los tres reinos
hasta que no pude más y me refugié en tu casa.

Nidos de hormigas se arremolinan a mis pies y obedecen tus
órdenes. Deja de fumar y abandona por última vez cada uno de tus
cuerpos, apóstoles del crimen; deja de inventar historias sobre
inviernos lejanos y prosigue la danza.

Olvidaré que estoy atado de cada cabello a los hocicos de tus iguanas
que me limpian el pecho y la sangre con sus lenguas.

Sigue danzando
escupe tu señal
y sigue preparando tus fogatas

cuando escuches los tambores, caminarás tranquilamente hacia ellas.

desde la otra orilla

Por la madrugada, durante las horas del toque de queda, Ramón volvió a percibir entre sueños los disparos de las patrullas, a lo lejos, por los barrios periféricos de la ciudad. Pero en ningún momento despertó del todo, sino que —ya acostumbrado— continuó flotando entre las ondulaciones de la somnolencia. Cuando despertó por la mañana, permaneció tendido sobre su cama, observando el techo de su cuarto, altísimo como el de las demás casas de ese viejo barrio.

La casa quedaba en un segundo piso. Una ventanita pequeña de madera, a gran altura, que se abría o cerraba al tirar de una cuerda, era la única que iluminaba su habitación. Hace muchos años, cuando el terremoto del 61, la enorme ventana que había en la otra pared debió ser tapiada porque ésta se resquebrajó peligrosamente. Ramón, entonces, ya no pudo seguir atisbando por encima de los techos vecinos la amplia avenida Los Olivos. Ahora, cuando tiraba de la cuerda y cerraba la ventanita, los ruidos del exterior desaparecían, se instalaba el silencio y, sólo con esfuerzo, llegaba rebotando algún sonido callejero.

No encontró a nadie en la sala. Su nieto mayor, Julio, y la esposa de éste, Sara, se iban a trabajar temprano. Y Lucho, el nieto menor, se iba a sus clases en la universidad o a realizar algunos trabajos eventuales. Pero su hija, Flora, debía hallarse aquí, cocinando y cuidando a la niña de Julio. Antes, Ramón solía ir al parque municipal, ubicado a pocas cuadras de aquí, cuando los rigores del reumatismo aún no lo habían confinado a los límites de la casa.

En la mesa de la sala encontró el pan y la mantequilla cubiertos por un mantel. Cuando Flora salía, le dejaba todo listo para que él desayunara; aunque hubiera preferido que le dejara también una nota, explicándole adónde había ido, para sentirse más tranquilo. Se preparó el desayuno con café y un poco de leche. Se quedó observando: leche,

blanca y pura, sólo había en su tierra; desde su memoria brotó la imagen de un chorro blanco y humeante que caía a un balde, mientras el sol refulgente se elevaba detrás de los montes y campiñas de Otuzco. ¿Adónde habría ido Flora? A estas horas solía estar cocinando. Tal vez a misa. A él también le hubiera gustado salir; quizá reiniciar sus antiguos paseos por el parque, desentumecerse, sentir que estaba vivo.

*

Cuando cerca de veintisiete años antes se jubiló en la fábrica donde trabajaba, compró esta casa, en este barrio por entonces más apacible. Había procurado mantenerse alejado de los lugares más comerciales y agitados. Dejó la casita alquilada en una quinta, que había ocupado casi desde que llegara a la ciudad y se casara, y se vino pensando en descansar por fin. En este barrio el clima era más seco, aquí podría sortear mejor las inclemencias de su reumatismo, vería crecer a sus nietos, y quizá hasta podría dedicarse a un pequeño negocio, una bodega o algo así.

Pero la batalla contra el reumatismo parecía perdida de antemano, pues toda la ciudad era muy húmeda. Por otra parte, la apatía y un poco el temor a las dificultades le hicieron desistir del negocio. En fin, durante estos años había visto morir a su esposa, a su yerno, y crecer a sus nietos.

Flora llegó cerca del mediodía, preocupada por la demora. Había ido a misa, dijo, y luego entró de prisa y nerviosa a la cocina. Ramón preguntó por Lucho, qué era de él, hacía días que no lo veía. Flora demoró en contestar desde la cocina.

—Se ha ido a estudiar —la voz de ella le llegó insegura y con esfuerzo.

Solía suceder con Lucho: se marchaba temprano, y debido a sus clases o trabajos llegaba tarde a casa, cuando Ramón ya se había acostado. Hacía ya como una semana que no lo veía. Le agradaba su nieto, tan alegre y entusiasta; le había agradado desde chico. Muchas veces se ponían a discutir sobre las características de sus respectivas épocas. Ramón siempre replicaba que no creía en la «verborrea social» de su nieto, y ponderaba las bondades de antes, cuando todo era más tranquilo y no había tantas preocupaciones como ahora. «Es que tú eres un animal de otra época», le había dicho varias veces su nieto riéndose, confiando.

—Hace varios días que no lo veo —comentó Ramón. Desde la cocina sólo le llegó el silencio.

El frío tornaba intranquilo a Ramón, como si se viera asediado por la humedad asentada en el ambiente. Esa noche, se acostó más temprano; parecía que le iba a dar la gripe. Así le empezaba, primero con un malestar que lo dejaba amodorrado y luego crecía hasta casi anular su voluntad. Desde su cama, pudo oír las voces de Julio y Sara, luego las de Flora. Oía, a lo lejos, el sonido discontinuo de sus voces, como el rumor de una fuente.

Pensaba en el frío que debía hacer afuera. Finalmente, terminó por quedarse dormido. Soñó que caminaba por calles atestadas de gente, buscando una dirección, o a alguien, abriéndose paso a empujones... Sin embargo, algo lo hizo despertar abruptamente. Abrió los ojos en medio de la oscuridad, y tardó en comprender que ya era de madrugada —las horas del toque de queda— y que habían sido los disparos, aunque esta vez muy cerca. Los disparos volvieron a retumbar a la altura de la avenida Los Olivos. Era extraño, antes no sonaban por aquí, cerca. Miró hacía la ventanita, como buscando una ayuda, pero en vano porque estaba muy arriba. Permaneció atento a los ruidos: gritos y carreras, como si persiguieran a alguien. Si la ventana grande hubiera seguido en su lugar...

Poco a poco los ruidos fueron apagándose, perdiendo fuerza, hasta desaparecer. Finalmente, en su lugar sólo quedó el silencio, pesado, que se fue afincando en la oscuridad. Era una oscuridad tan presente que cuando carraspeó, pareció a punto de desordenarse. Pero a pesar de todo, el barrio parecía seguir durmiendo. Por un momento, pensó si no habría soñado aquello, si no sería producto de su resfrío.

Por la mañana, tampoco halló a Flora. Se dedicó a deambular por la casa, aún pensando en la noche anterior. Ahora, ante la claridad del día y de los sonidos de la vida cotidiana que entraban por la ventana de la sala, empezó a creer que lo de la noche anterior pudo haber sido simple ilusión. Pero había algo más; rebuscó en su memoria y halló adormecido el rumor de un llanto por la noche: había oído llorar a alguien, ahora lo recordaba, en algún lugar de la casa alguien había llorado por la noche. Ésa fue la primera vez. Nítido, preciso, con la consistencia de un estilete, el rumor del llanto había logrado introducirse entre los pliegues de su recuerdo. ¿Quién habría sido? Alguno de sus familiares, seguramente, o tal vez el llanto había subido desde las casas vecinas, de la quinta de atrás.

*

Al mediodía, casi junto con Flora llegó a visitarlo Olegario, un viejo amigo. Venía de Otuzco, y le traía una carta de Mariano, el hermano menor de Ramón. Olegario había dejado la ciudad hace poco más de cuatro años para volverse a la provincia. «¿Sabes que allá tampoco estamos bien?», le estuvo contando Olegario, y le habló del abandono de las provincias, de la falta de trabajo.

Después de que Olegario se marchó, Ramón entró en su cuarto para leer la carta de Mariano. Su hermano le decía que deseaba venirse a la capital, para trabajar en lo que fuera. Los hijos de Mariano eran ya adultos y tenían sus familias. «Pienso viajar con mi esposa», le anunciaba. Luego que terminó la carta, permaneció largo rato mirando la ventanita de su habitación. «Escríbeme lo más pronto posible». Ramón se quedó pensando; ¿en qué iba a poder trabajar aquí un hombre de sesenta años, si ya era muy difícil para los propios jóvenes conseguir trabajo?

—Parece que no se siente bien.

Oyó por la noche a sus familiares, desde su habitación. Se referían a él. Pensarían que no podía escucharlos. Trató de aguzar el oído. Sólo se oían las voces de Julio y Flora, y por momentos la voz de Sara, pero no la de Lucho. Quién sabe dónde andaría ese loco.

En cierto momento, en la sala sus familiares hablaron casi atropelladamente, como preocupados por algo, pero luego se callaron. ¿De qué sería? No quiso hacer el esfuerzo de pararse para ir hasta la puerta.

*

Se durmió con el rumor de las voces de sus familiares como fondo, subiendo y bajando, como una fuente de agua soplada por el viento. Pensó que esa misma fuente era la que sonaba y que lo hizo despertar. Pero eran los disparos, que sonaban muy cerca, mezclados con gritos y ruido de carreras.

Ramón bajó de la cama y buscó algo en qué encaramarse hasta la ventanita. Finalmente se decidió por una vieja silla de mimbre y la jaló para intentar llegar hasta la ventanita. Lo hizo de prisa, cuidando de no tropezar, aunque no pudo sortear la mesita de noche y se golpeó una

rodilla. El dolor pareció quedarse congelado un instante, mientras él continuaba decidido a empujar la silla, pero luego empezó a derramarse lentamente por su pierna y tuvo que dejarlo todo; permaneció un rato sobándose, sentado sobre la cama. Estaba frotándose la parte adolorida cuando percibió que el desbarajuste de afuera se alejaba, se iba perdiendo a lo lejos, lo llamaba la noche desde algún otro lugar. Y él se quedó desencantado, sin haber conseguido lo que deseaba, pensando que, de todas maneras, no hubiera logrado nada con la silla porque la ventanita estaba muy alta.

Se durmió tratando de ordenar sus ideas y sintiendo un vago dolor en su rodilla golpeada. Y cuando despertó por la mañana supo que nuevamente había oído llorar a alguien. Halló a Flora preparándose para salir. Parecía preocupada y ojerosa. ¿Habría sido ella? Tal vez estaba enferma. Luego que ella se marchó, Ramón desayunó de prisa. Había estado pensándolo, y al final tomó la decisión; pero debía aprovechar que estaría solo. Fue hasta el cuarto de Julio y buscó la caja de herramientas. Luego regresó a su cuarto...

Puso el cincel en la pared, y cuando golpeó, el primer martillazo sonó como un escopetazo en toda la casa. Se quedó aguardando algo, pero todo seguía igual, la mañana transcurría indiferente. Había calculado abrir un orificio equivalente a dos ladrillos. Reinició sus golpes. Lo iba a hacer, de todas maneras. Lo haría, para estar preparado cuando sucediera aquello otra vez durante la noche. Lo único que le preocupaba era que Flora pudiese enterarse, porque entonces no sabría cómo explicarlo.

La tierra rojiza del ladrillo fue cayendo en un periódico que había colocado en el suelo. Había calculado el ángulo que le daría una buena vista hacia la avenida Los Olivos. Aunque, luego de mucho esfuerzo sólo pudo abrir el espacio de un ladrillo.

Conforme golpeaba con el cincel y el agujero crecía, había podido distinguir parte de la avenida Los Olivos. Cerca del mediodía, se hallaba limando las últimas aristas de ese pequeño orificio rectangular. Estaba satisfecho, a pesar de que sólo podía ver parte de la vereda y de la pista principal, y hacia la izquierda la base de un farol.

Oyó el sonido de la puerta: ¡Flora! Apresuradamente arrimó la mesita de noche a la pared para ocultar el orificio. Luego recogió la arena del ladrillo, fue al baño y la tiró al inodoro. Ramón pasó la tarde en estado de agitación. Esperó ansioso que llegara la noche para poder observar hacia afuera. Pero esa vez no sucedió nada.

Al otro día por la mañana pasó revista a sus recuerdos: no había oído los tiros, pero sí el rumor remansado del llanto por la madrugada.

*

—¿Estás enferma? ¿Te pasa algo? —le preguntó a Flora.

Flora se mostró sorprendida, por un momento titubeó como asustada.

—No, no me pasa nada —dijo—. ¿A qué te refieres?

Ramón había terminado de desayunar. Estaba mirando por la ventana hacia las rejas de fierro del patio. El frío parecía haberse solidificado afuera. Y esa mañana, Flora no había salido de casa.

Se sintió un poco avergonzado por la obligación de explicarse, pero trató de evitar todo asomo de dramatismo cuando contó lo del llanto por las noches. Alguien dormía mal, sin duda, algún enfermo entre los vecinos, quién sabe. No comentó que al comienzo había pensado que podía tratarse de un niño, por la forma dolida y el abandono que su llanto dejaba adivinar; un abandono casi impúdico, como de alguien vencido por el dolor.

—¿Alguien que llora?

Flora lo negó; ella no era, qué ocurrencia. Es más, no había oído nada. La seguridad respecto de lo que decía pareció brindarle el aplomo que antes parecía haber perdido. Luego miró a su padre, como dudando de que él estuviera hablando en serio o se hallara en sus cabales. Finalmente, se marchó a la cocina. Ramón no le creyó; él podía estar viejo pero sus intuiciones raramente le fallaban. En todo caso, ¿quién podía ser? ¿Julio? ¿Su esposa? No lo creía; quizá la hijita de ellos, que era muy enfermiza.

Después del almuerzo se fue a su cuarto a descansar. Allí se frotó la rodilla con unguento casero porque el frío volvía a despertar el dolor. Pasó la tarde recostado en su cama. «Escríbeme cuanto antes». Se acordó de la carta de Mariano. Y nuevamente, Ramón no sabía qué responder, cómo explicarle que no viniera. Tanto tiempo sin salir de la provincia, para que se animara a venir justo ahora. No sabía cómo decírselo sin correr el riesgo de que se resintiera, pues Mariano siempre había sido muy orgulloso y susceptible.

Esa madrugada despertó con la sensación de que lo estaban llamando. Pronunció algo ininteligible, en forma atolondrada, luego comprendió el momento. Levantó maquinalmente la vista hacia la ventanita, pero luego se acordó. Bajó rápidamente de la cama, empujó la mesita de noche hacia un costado y entonces abruptamente se introdujo un violento chorro de luz violeta por el pequeño rectángulo de la pared. Se agachó, pegó el rostro al orificio y recibió un viento frío que le heló el rostro. Tuvo tiempo para pensar con aprensión que había sido muy imprudente al exponerse así al viento del exterior, pero la visión que advirtió al otro lado hizo que dejara atrás cualquier otro pensamiento.

Vio, encandilado, parte de la calle principal iluminada por los faroles, parte de la vereda y de la pista —le recordó un cuadro de algún almanaque antiguo—, y oyó ruidos de pasos, de carreras, de llantas que chirriaban en algún lugar, y hasta distinguió la silueta de vehículos que pasaban cerca de la vereda. Miraba conteniendo la respiración. Quería ver más; ahora se arrepentía de no haber abierto un orificio más grande. No podía apreciar bien el pavimento, por donde se iban alejando los vehículos hasta perderse en la noche. Unos segundos después sólo permanecía vibrando en el aire el eco amortiguado de los ruidos.

Se dio cuenta de que ya no podría ver nada más, pero permaneció con la cara pegada al orificio. Recién entonces se puso a pensar en él mismo: estaba solo en su cuarto, descalzo, sintiendo el frío del piso. Corrió la mesita de noche para ocultar el orificio y se subió temblando a la cama.

Esta vez, mientras caía en el sueño, oyó a lo lejos el llanto de todas las noches, pero no quiso despertar del todo para averiguar de dónde venía. Cuando despertó por la mañana, se incorporó a duras penas; le dolía el pecho, sentía que se le estrujaba al respirar: culpa del frío, del frío de la noche. Con dificultad se puso los zapatos, pero era demasiado para él intentar salir a la sala.

Flora lo obligó a que volviera a acostarse y le trajo un poco de té caliente con limón. Debía cuidarse, le dijo, estaba resfriado, si no descansaba podía ser peor. Ramón sentía cómo el frío le ablandaba los huesos a pesar de hallarse bien cobijado. Al mediodía Flora le trajo un poco de caldo de pollo, que tomó sentado al borde de la cama. Después continuó descansando.

Por la tarde se quedó profundamente dormido, y cuando despertó se halló envuelto en la oscuridad de la noche; primero pensó que ya era de madrugada, que se había despertado poco antes de que amaneciera, pero al instante comprendió su error. Oyó las voces de sus familiares en la sala, y el llanto de Flora. Debían haber estado cenando, pero ¿por qué lloraba Flora? Los demás no trataban de calmarla, más bien parecía como si ya lo hubieran hecho y ahora dejaran que sus sollozos se fueran extinguiendo mansamente. Por la ventanita del cuarto de Ramón se introducía un poco de claridad de los faroles cercanos. Ramón se incorporó para encender la luz de su habitación, pero sólo tuvo fuerzas para quedarse sentado al borde de la cama. Desde allí podía escuchar más claro las voces de la sala.

—¿Y aún no sabe nada? —oyó la voz de Julio.

Flora parecía haber dominado sus sollozos cuando contestó:

—No. Se ha ido a la cama temprano, está resfriado.

Luego se callaron un instante. Julio habló, como si repitiera resignado algo ya conocido.

—También fui donde don Alberto. Dice que él no ha vuelto por más trabajos.

La voz de Flora sorteó un nuevo acceso de llanto para preguntar con más claridad:

—Pero, ¿entonces? ¿dónde está? Ni sus amigos saben algo de él desde hace dos semanas.

—Habrà que seguir averiguando en las otras dependencias policiales, en la universidad...

Poco a poco, Ramón había ido sintiendo que algo dentro de él comenzaba a debilitarse. Volvió a recostarse sobre su cama. El llanto de su hija había vuelto a crecer en la sala. Ahora comprendía, pero deseaba, esta vez con mayor fervor, que aquello fuera sólo un sueño, su imaginación. Quizá si se durmiera todo volvería a la normalidad. Quería estar lejos, en otro sitio. Se acordó de Mariano, de las épocas cuando iban a las quebradas de Otuzco a recoger yerbaluisa, de la quema de castillos de carrizo en Semana Santa... Le dolía la cabeza.

Despertó de madrugada, obligado por un ruido, y como si su cuerpo respondiera sin esperar su propia decisión intentó incorporarse para ir hacia el orificio en la pared. Pero la debilidad de todo su cuerpo sólo le permitió llegar a sentarse al borde de la cama. No tenía fuerzas para

más. En la oscuridad, calculaba el lugar donde estaba el orificio, detrás de la mesita de noche. Se quedó oyendo, pero esta vez no había disparos: se dio cuenta de que lo había despertado el llanto.

Se dijo que esta vez, sin que importara su debilidad, lo iba a averiguar. Iría hacia la puerta, la abriría y se pondría a buscar de dónde venía. Iba a descubrirlo, a como diera lugar. Antes, en un gesto de cansancio por el dolor de cabeza, se pasó la mano por la cara. Entonces, sintió que se humedecían sus dedos. Desconcertado, volvió a pasar la mano por su piel rugosa, y nuevamente sus dedos se mojaron. Su corazón comenzó a latir con fuerza. Tuvo que sentarse en la cama. ¿Qué sucedía?... Se quedó tratando de entender, con la mirada perdida en la penumbra.

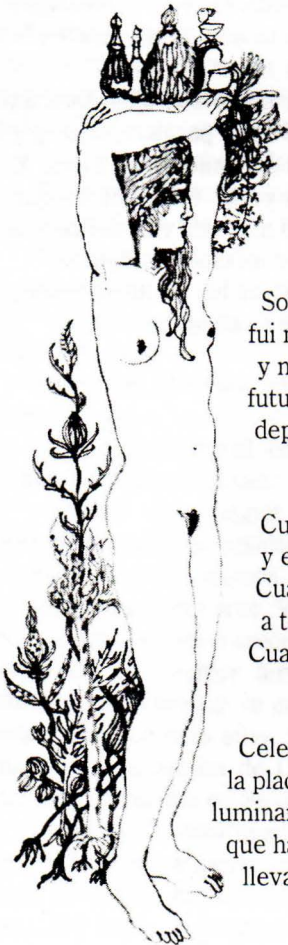
Trataba de explicárselo: lloraba, sí, o mejor dicho sus ojos lloraban como por cuenta propia; por muchas cosas: por lo que pasaba afuera, por Lucho, por su hermano que quería venir, por el sufrimiento de Flora. Y, sobre todo, por él, por él mismo, porque no podía entender lo que pasaba, ni a la nueva gente que poblaba la ciudad ni a esta vida donde era casi un extraño, alguien que ya no formaba parte del nuevo orden.

Y así permaneció hasta muy tarde, sentado al borde de su cama, tratando de ordenar el compás desconcertado de su corazón.



GERMÁN CARNERO ROQUÉ

En esta soleada mañana de santo domingo



Único varón en su momento
generoso de ternuras mansas y aguas claras
fiero estibador en los malsanos puertos
o suave ruiseñor en la distancia opuesta.

Sobreviviendo aún de prestados anteayeres
fui marinero en niebla disfrazado
y naufragando siempre los inciertos
futuros implacables
deposité mis ruinas como polvos de esperanza.

Cuando ensangrentados los caminos
y el crepúsculo.
Cuando gentil mancebo dispuesto
a todo desafío.
Cuando bravío toro de mugido ronco.

Celeste fue
la placidez de aquella poesía
luminaria de noches lujuriosas
que hasta tu aterciopelada copa
llevaron los solícitos

amigos simples
que por lo mismo fueron
venerados compañeros.

O las generosas
ellas
las lunas de todas las bellezas:
amorosas guitarras
juiciosamente desvariadas
cuando indómito y rebelde
el propio corazón del ángel
hacíase presente.

De la justa pasión santificada
por los cristos todos de libertad
—solidario y bendecido—
fuiste Señor y Caballero en los prostíbulos
en cuyas sudorosas
y sagradas ceremonias
el eterno ritual
del niño al padre
coronaste.

Y tú pudiste, maga mujer,
depositaria ser
de las vibrantes esencias sollozantes
y hacer de tus añosas melodiosas
impecables sabidurías
inolvidables novedades exquisitas
donde la muerte, en sombra siempre,
fue la razón mismísima
de la fugaz como brutal pasión orgásmica.

¿Por qué aquí?
¿Por qué ahora?

¿Por qué, en esta soleada mañana de Santo Domingo,
como sangre ardiente hago correr la tinta?

¿Por qué

cuando en nostálgicos amaneceres ya apagados

memoria hago mis tristes damiselas

y evoco vuestras generosas

dulces compañías

tan precisas

como ésta tan quemante y honda

velada, azul, melancolía...?

En esta nave del desvarío y de la nada

en realidad siempre hemos sido

somos y seremos

envejecidos náufragos con boletos válidos

para la ilusoria travesía hacia ningún lado*.

Santo Domingo 18/2/95

*Este texto forma parte del poemario *Triste veranillo* (1998), editado por Mundo Amigo en México. El dibujo que lo acompaña pertenece a Zaida del Río (Cuba, 1954), quien ilustra el volumen.

Juan Marsé se confiesa a la novela

«Algunas de mis respuestas han sido recortadas», me dice Juan Marsé acerca de la entrevista publicada por el mensuario español *quéleer*, cuyo director me dio su consentimiento a fin de actualizar dicha entrevista con miras a su publicación en *more ferarum*. La intrusión de las preguntas ha sido suprimida en esta versión, demostrándose así que, al menos en tal caso, el entrevistador no fue precisamente indispensable. Marsé tiene la palabra:

«¿Por qué escribo? Busco un placer estético rescatando del olvido una memoria personal. Definir ese placer y esa memoria me llevaría treinta o cuarenta folios, y ahora no tengo tiempo. Desde que era un niño, cuando tengo hambre no pienso más que en comer; y cuando como, no pienso más que en... escribir. Soy un obseso, sí, pero ¿de qué? No escribo novelas por dinero, pero quiero que me paguen esas novelas en dinero, lógicamente. La mercadería mueve al libro, pero a la literatura la mueve el afán de belleza».

«Escribo por la mañana, cuanto más temprano mejor, después de caminar tres cuartos de hora por la avenida Diagonal. No soy un escritor cuando yo quiero, o cuando me gustaría serlo, sino cuando la historia que estoy escribiendo me lo exige, que suele ser en el momento en que doy con la voz adecuada para contar lo que me he propuesto. Esa voz impone una disciplina».

«Siempre que escribo pongo una música de fondo, porque la música me place, así nomás, sola, pero también porque atenúa los malditos *acúfenos* que anidan en mis oídos. Emborrono unos diez o doce folios manuscritos, pero con un poco de suerte sólo aprovecho enteramente tres o cuatro. El problema no es llenar pocos o muchos folios. El

problema es dar con la chispa que enciende el párrafo, dotándolo de verdad y de vida. No sé qué es la inspiración. Las buenas ideas o las ocurrencias felices, sobre un personaje o una situación, suelen llegar de improviso y en los sitios más diversos... en el baño mientras me afeito, en la ducha, en el sillón del dentista con el morro dormido, caminando, escuchando música... pero, en mi caso al menos, siempre después de haber reflexionado poco o mucho en el asunto. Escribo tres borradores como mínimo. A mí me cuesta mucho sacar adelante un libro, los primeros tanteos son siempre desoladores y me asalta toda clase de dudas y recelos. Siempre se me ha hecho penoso el oficio de escritor, así que avanzo con mucho esfuerzo. No le interesa a nadie más que a mí».

«Si el asunto que investigo (un suceso real, por ejemplo), llega a interesarme por sí mismo más allá de la función que le he asignado en la ficción novelesca, entonces acumulo información de sobra, y luego quizá sólo utilizo un diez por ciento del total. Me ocurrió con el crimen de Carmen Broto en *Si te dicen que caí*».

«Cuando escribo no dejo de leer, naturalmente, aunque hay autores que por su estilo peculiar pueden resultar un incordio mientras escribes (y algunos, antes y después de escribir también), pero una buena novela, si sabes mantenerla a distancia, nunca es inoportuna, al menos para mí. Ahora, por ejemplo, estoy hojeando los originales de *El otoñal romance de la tía Elvira*, de Juan Pedro Carcelén, y me agrada».

«Mi mesa de trabajo y alrededores presentan un desorden perfectamente ordenado. Mucho se ha dicho sobre el temor del escritor ante la página en blanco. A mí me hace feliz. Lo que experimento frente a una página en blanco, dijéramos que una página *virgen*, ya sea un desánimo o una euforia, siempre es una forma de la felicidad. Me hace sentir vivo».

«No, como escritor no me considero precisamente un *voyeur*. Yo soy un ONNI (Objeto Nacional No Identificado) con nostalgias de mirón extraterrestre enraizado en el cosmos. Me siento muy orgulloso de ser un ONNI en los rabiosos tiempos actuales».

«Controlo los personajes hasta donde puedo, de acuerdo con un plan previamente trazado, pero soy consciente que el soplo de vida auténtica no les alcanzará hasta que empiecen a moverse por su cuenta, contrariando incluso mis previsiones, exigiendo cierta autonomía. Es decir, cuando la novela empieza a tirar de mí, y no yo de ella».

«Busco la armonía de las partes, procuro mantener cierto rigor estructural y narrativo y un sistema subterráneo de ecos y resonancias,

pero siempre tengo desplegada una antena para captar el dato revelador que a veces trae el azar, la chispa capaz de darle más vivacidad a lo que cuento».

«En ocasiones me cuesta poner título a mis obras. *Últimas tardes con Teresa*, *El embrujo de Shangai*, y *Un día volveré*, los tenía claros ya antes de escribir una sola línea, pero otros títulos me fueron regalados y en el último momento, después de haber barajado muchos. Carlos Barral me regaló *La oscura historia de la prima Montse*, y Jaime Gil de Biedma *Si te dicen que caí*».

«Tengo esbozadas muchas historias que duermen en sus carpetas. No me faltan temas, sino ganas de desarrollarlos, seguramente porque, al ser todavía embrionarios, la idea que los impulsó pesa demasiado en relación con el sentimiento que me suscitó. Quiero decir que yo no parto nunca de ideas, sino de recuerdos que me sugieren emociones y sentimientos. No me fío del intelecto a la hora de escribir novela, ni de los artilugios lingüísticos, ni de los fulgores de la prosa-sonajero. Tampoco pienso en el lector mientras escribo. ¡Bastante trabajo me da el concentrarme en lo que escribo, como para pensar en los lectores! Yo soy el lector».

«Todas mis novelas no son otra cosa que borradores de una sola novela que aún no he escrito, y que probablemente nunca escribiré».

Julio iglesias*

No se trata, hay que insistir en ello, de ninguna de las tediosas variantes del guapo hispánico. No. Se trata del guapo genuinamente español, posmaduro, algo recompuesto ya, pero muy cálido y muy suyo. Dejemos momentáneamente a un lado la famosa voz de terciopelo raído y observemos esa sonrisa estudiadísima, golosa de hispanidad y galanura, ligeramente ladeada. Resulta bizantino, a estas alturas de la sonrisa encantadora, especular sobre si el cantante más español y racial tiene verdadero talento musical o no. A la sonrisa sólo le interesa una cosa: mantener intacta su sonsa capacidad de seducción y su hispanismo solapado.

* Una muestra del trabajo de Marsé de estos últimos años.

Es un señor moreno de voz melosa y sonrisa supuestamente encantadora. Y poco más. Bueno, sí; posee una frente atractiva, unos ojos calientes, una nariz pequeña y bien formada, unos dientes de nieve, un belfo notable, ligeramente húmedo y besucón. El pelo negro sabiamente alborotado oculta —no es ningún secreto— una calva más que incipiente. La mano que mariposea parece la mano yerta y fría de un banquero suizo, incapaz de cobijar un pájaro o un sueño. Las uñas están muy bien.

Pero en los grandes personajes, las leyendas se tejen con lo que no se distingue a simple vista. Y la leyenda de este señor, además, se está tramando allende los mares y los dólares. Por eso luce en la jeta sonriente y moruna, intensa a la manera hispanoide, la importancia social de su trabajo.

Y si es cierto, como dice Nabokov, que lo que pone a una obra de creación auténtica al abrigo de las larvas y del moho no es su importancia social, sino únicamente su arte, las aterciopeladas y dulces variaciones vocales de este pulcro caballero estarán mohosas dentro de muy poco tiempo.



agua de la cangana

UNMSM-CEDOC

Ilustración de la página anterior: Cristina Gálvez, *La alegría de vivir*. Afiche «Homenaje de Amnistía Internacional - Perú».

tempestad secreta

Alfredo Gongotena (Ecuador, 1904). Realizó estudios de ingeniería en la Escuela de Minas y los continuó en París hacia 1922. Aprendió el francés, idioma que le serviría para escribir sus primeros poemas —publicados en revistas de la época—, y para tomar contacto con Jules Superville, Max Jacob, Jean Cocteau, Henri Michaux. En 1928 publicó su primer libro de poemas en francés: *Orogenia*, editado por la famosa casa Gallimard. Ese mismo año decide regresar a su país terminando un ciclo de aprendizaje que lo llevaría a una de las aventuras más sorprendentes de la literatura latinoamericana. Se refugia en su propiedad de San José de Puenbo, donde recibe la visita de Michaux. Posteriormente publica *Ausencia* (1932), *Crueldades* (1935) y *Noche* (1938), también en francés. En sus últimos días vuelve a su idioma natal, el español; y escribe el largo poema *Tempestad secreta* (1940).

fragmentos

Las razones de la vista: aparecen consiguientes las llanuras,
el cárcavo de las selvas.

Encendidas aves, romped de vuelo mis cristales;
las consabidas alas de este mirar,
la luz naciente que en soledades llevo a los más altos ayes,
juntadlas de vez segura ya en su común medida, en su cenit
secreto.

Me devora, del espíritu, la absoluta permanencia de estos polos.
Te escucho, como el ámbito a sí mismo de los cielos,
allá en cuantas las miradas, en el golpe a ciegas de mi paso.
Sangre desnuda que vertiré en tu flanco:
de ella mi sudor de angustia, de cesación y noche.

Con el ceño adusto al trasluz de las sienes,
toda inquieta en cima de voces,
de pronto me acusas a deudas, a más rehenes.

(...)

¡Oh ímpetu total de ansias
en los senos temblorosos de la espera!
Las manos agobiadas a expensas de este peso duro de los montes.
Vedme el pecho jadeante,
y la boca en su premura.
Cerrado bosque atiende unánime al son de mi llamada,
como un solo golpe de alas.
El velamen se acrecienta
y alza vuelos en mi sangre.
A sien de muros el cortinaje oscuro de la estancia
tal se empaña en los alientos
de un sudor sanguinolento.
Altas horas de este mundo,
dadme aviso: ¿cuándo llega?
Vuestro péndulo mortal de movimiento
únicamente late en la cavidad de mis latidos.

(...)

Soledad de luces, soledad de alientos.
¡Oh lágrimas me dais voces
de su presencia en solar de mis adentros
más remoto!
Arrobado en tales ansias,
ora a vuelta de desmayos,
ora en tela de lamentos,
pasaré la noche en prenda
de soledad,
con el alma ahíta, a tientas,
con el alma enjuta en sienes de sudores y tormentas.

(...)

Ni de siesta, ni de pan o adobada colación
y menos aún de vino me cabe el menester.

Cuando las piernas tuyas entornadas,

cuando el cuadril arriba en la cumbre desnudo se decide,
derramando de él primicias contenidas:

a zaga, atónito, voy de tus enojos.

En tu cuerpo te gritaré mis ansias,

porque a fuer de tal caída ni siquiera entonces supísteme
escuchar.

Desatado en la violencia y los arrojos
de este caudal que me desangra:

¡Cuánta cosa he roto!

¡Cuántos golpes en busca del alivio!

(...)

Golpe, este golpe en las sienas, que en la mente agrava,
a despecho de tus muros, ¿no lo escuchas,
de mi pupila dilatada?

Chorreamo venas de lo alto, me ilumina Venus en el rostro
mismo de tu sangre.

¡Oh pesada lejanía de los montes!

¡Oh labios tiernos de la cita!

¿Verá el suelo de estas lágrimas la presión
de tu inmarcesible cuerpo sobre el mío?

(...)

Ventanas perdurables: chorreamo venas, me confundo con
la espesa arcilla de la noche.

¡Oh Esposa mía, de soledad en soledad repercutes en mis golpes!

Los senos tuyos, leche adentro, tan cargados de mis labios,
de mi prenda:

Me arrancas y me devuelves a esta plaza;

me deshaces en sudores, años, mares y otros continentes.

¡Oh muerte fiera, oh golpe de ángeles!

Las bestias gimen, perseguidas;

el lobo, bajo el cierzo de la luna, se desangra a vista de
sus ojos.

Tal me implicas, Adorada, en la absoluta permanencia de
la Nada.

(...)

El espacio de tu fuerza.

Mis ojos lentos brillarán del fragor de las ciudades.

Por donde va mi grito, voy, ¿por afueras de este mundo?

La boca densa,

aún llena de la muerte.

En súbitos aires salgo de mi aliento.

El jardín contigo, en manos de las flores.

Y van pasos, desnudos pasos en mi alma;

que te busque, toda mía,

amén persiga con las ansias

consiguiendo del desierto.

Ni la sed es cosa tanta.

Afuera en claro seestean los leones, corre franca la pradera

de los ciervos*.

* Textos tomados de la edición bilingüe español-francés del poema. Ediciones Libri Mundi y Servicio Cultural de la Embajada de Francia (Quito, 1992), prologada por Claude Couffon. Agradecemos a Antonio de Saavedra el habérmolos proporcionado.

JORGE EDUARDO EIELSON

Primera muerte de maría

Este libro se debe a Lima. Lima hizo a su autor e hizo su aflicción por ella.

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

En mi libro es el cuerpo que habla: órgano por órgano, función por función, apetito por apetito, de manera que cada uno de ellos necesita de un signo diferente. Además, este lenguaje del cuerpo, que apenas aflora a la conciencia, posee formas verbales muy vagas y tiende a la oscuridad, aparece confuso. No se trata, en realidad, de una determinada forma, sino más bien de una ausencia de forma.

JAMES JOYCE

Cada vez que José tejía una red, lo hacía sentado en la arena, con el peso de la cabeza hacia adelante, refrescándole el torso y echando un cono de sombra, que impedía los reflejos del sol sobre la aguja. Nadie lo oyó nunca pronunciar una palabra mientras tejía. En esos momentos, José parecía no existir en el presente, ni envejecer ni haber sido niño nunca. Mezcla de indio y español, vagamente se consideraba peruano, porque alguna vez había tenido unos papeles. Pero ¡hacia ya tanto tiempo de eso! Nacido en Puerto Nuevo, en la península de Paracas, el recuerdo de su mar, de su arena, de su cielo, perennemente estrellado, lo perseguía siempre. Desde hacía años, de acuerdo con Pedro, se había trasladado cerca de Lima, en busca de mayores recursos. Pero ¿qué cosa era Lima? ¿Esa playa interminable, sembrada de pescado y pájaros muertos? ¿Esa espantosa humedad que todo lo podría y lo llenaba de polilla? ¿Esos pobres hermanos suyos, cubiertos de arena, de harapos y de piojos? La última vez que estuvo en el centro, la arena —que ya había casi cubierto la Plaza de Armas y el atrio de la Catedral—

chorreaba de los techos y penetraba en las casas a través de puertas y ventanas. El pescador reconoció el viejo Palacio de Gobierno y se acercó con timidez, como si temiera asistir a una remota fiesta, con damas y caballeros bailando un antiquísimo *minuet*, entre fastuosos candelabros y espejos dorados. Se sentía un mendigo a las puertas de una mansión principesca. Pero en el vetusto edificio no encontró sino enjambres de ratas hambrientas y, aquí y allá, montones de basura y osamentas de toda especie. Una secular higuera había proliferado en el jardín y sus troncos marchitos penetraban en las salas oscuras del Palacio. Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó con dificultad. Tropezando con muebles, cornisas, escombros, cortinas y demás restos de lo que fuera la antigua residencia de Pizarro, llegó a un amplio salón sumido en la penumbra. Trizas de *arañas* de cristal cubrían el piso de un rocío luminoso y filudo. A duras penas, saltando por entre los vidrios, logró atravesarlo y se encontró en una interminable galería que era, sin duda, la más abrigada del edificio. Era allí que se refugiaban los mendigos, acurrucados contra las paredes y cubiertos por enormes banderas peruanas. Muchos de ellos morían de esa manera, sin que nadie se diera cuenta y sólo cuando el hedor era insoportable alguien arrastraba el fardo hasta el jardín y lo abandonaba a los pies de la higuera. Los cadáveres se amontonaban día tras día, pero nuevos pordioseros, vagabundos, delincuentes de toda especie, seguían llegando y cometiendo las peores fechorías a quienes, ya sin fuerzas, roídos por la enfermedad y el hambre, no podían defenderse. José no pudo contener una marejada de horror. Pero, casi inmediatamente recordó que ese lugar había sido siempre reino del crimen y de la más atroz corrupción y se alejó a grandes pasos, atravesando la entera galería y alcanzando el portón de salida. En la gran plaza cubierta de arena, la bella fuente de bronce casi había desaparecido y todos los edificios circundantes parecían deshabitados y como a punto de desplomarse. El pescador siguió adelante y desembocó en una calle desierta que, tiempo atrás, había sido una de las más elegantes y concurridas de la ciudad. Siguió caminando, hacía una ancha avenida al fondo de la cual otra ciudad lo esperaba: era la Metrópoli.

Criaturas de sexo indefinido transitaban dentro de lujosos automóviles, entraban y salían de villas y rascacielos rodeados de jardines, y su aspecto, sus vestidos, su manera de hablar y de moverse, todo era diferente. Todos estos hombres, mujeres y niños blancos,

limpios y sonrientes, en nada se parecían a los pescadores, ni a las mujeres de los pescadores, ni a sus hijos. Y mucho menos a esos pobres desgraciados que poblaban el antiguo Palacio de Gobierno. ¿Eran éstos también sus compatriotas? ¿Asistían acaso a la procesión del Señor de los Milagros, como lo hacían él y toda su gente? José nunca antes los había visto. No podía imaginarlos vestidos de harapos, con una flor o un cirio morado en la mano, pidiéndole un milagro al Señor. ¿Qué podrían pedirle, además? ¿Acaso no lo tenían todo ya?

Lady Ciclotrón adoraba el color violeta. Color suntuoso de la penitencia. De la mortificación. Color maldito entre sus compañeros de oficios. Para la santa limeña, en cambio, había sustituido al glande rosado de Pedro, a la voz pausada de Roberto. El divino violeta la penetraba sin ruido ni dolor. Huellas patentes del éxtasis le quedaban todavía sobre los párpados y las uñas pintadas. Pero, si el mensaje nocturno de Lady Ciclotrón era oscuro y difícil como un orgasmo o como una entera procesión religiosa, el atuendo ceremonial era más que sucinto. Helo aquí, distribuido en orden de importancia.

los guantes

En la sala repleta del *California* la orquesta empezó los primeros acordes de *Night and day*, cantada por Frank Sinatra. María Magdalena Pacheco, más conocida como Lady Ciclotrón, apareció vestida de satén violeta, con unos largos guantes del mismo color. Deidad de la noche, Lady Ciclotrón odiaba la multitud, mientras le sonreía con lascivia. Sólo la música la sostenía. La música y la voz de Frank Sinatra, que ella había amado desde niña, desde que la escuchó en la radio cantando en un inglés incomprensible y susurrante. Nunca le gustaron la cocina ni la casa, y mucho menos la escuela, a la que, de vez en cuando, había ido para no contrariar a su madre. Sólo gozaba bailando y bailando. Hasta que encontró a Roberto y se sintió más bonita, más segura y más blanca que nunca. Roberto le conversaba de una cantidad de cosas raras y difíciles, pero que a ella le parecían fantásticas. A veces la llevaba al

cine. Entraban cuando el filme había comenzado y se sentaban muy atrás, en la oscuridad. Sólo entonces la acariciaba y la besaba tiernamente, y así se pasaban toda la película. Aquello duró algunos meses, los más felices de su vida. Después conoció a Pedro y gracias a él, sombrío y lujurioso como nadie, trabó una estrecha amistad con José.

La multitud rugió enfurecida cuando Lady Ciclotrón, con gesto munífico, lanzó sus guantes al público. Cáscara suavísima de sus brazos morenos, ella los blandía por encima de su cabeza, como un puñado de flores frescas. Quitándoselos lentamente y arrojándolos muy lejos, repentinamente marchitos. Nadie sabría nunca lo que sus manos escondían bajo esos guantes. Ni siquiera cuando las mismas, desnudas, con las palmas encarnadas, mostraban —como una dolorosa escritura— las cicatrices de su pobre infancia.

—Allí nací yo —dijo María Magdalena a José señalando un lugar cercano a un basural. Me fui del barrio a los 16 años, cuando murió mi madre. La llamaban la mama Nieves y la verdad es que su pelo crespo y blanquísimo hacía honor a su nombre. Cocinaba de maravilla. Sus sabrosos *tacu-tacus* y sus escabeches y seviches, picantes y deliciosos como manjares de reyes, eran conocidos en el barrio. Y sus jugosos *anticuchos*. Su arroz con frijoles, suaves como la seda. Sus imponentes *causas* amarillas, con ojos de aceituna y huevos duros, coronadas de lechuga fresca. Sin hablar de los sublimes dulces del Señor de los Milagros, como el turrón de Doña Pepa. Y sus natillas de nueces. Y sus *niños envueltos*. Y sus *picarones*, verdaderas flores para el estómago. Y su chicha morada, fresquísima y transparente como licor de amatistas, con una cantidad de cerezas y rodajas de piña y naranja flotando en el néctar divino. Claro que nunca olvidaría todo eso. Sobre todo porque todo ese bien de Dios no había sido nunca para ella. Apenas si había saboreado algunos bocaditos a escondidas. Su madre cocinaba por cuenta de un pequeño restaurante, muy de moda por entonces, y las dueñas —dos solteronas blancas, devotas y altaneras— eran avaras como gallinazos. Platos multicolores surgían de entre sus manos prodigiosas, pero su suculenta alquimia no hacía uso de retortas ni de

misteriosas marmitas. Todo su secreto consistía en su desbordante amor a la vida. La mama Nieves cantaba mientras cocinaba, y todo el barrio se llenaba de un delicioso aroma de picarones y de fiesta.

María Magdalena comenzó a ayudarla desde chiquita. Lavaba los platos y las ollas negrísimas trepada sobre un banco, ante el único caño de agua del *callejón*. Barría el cuarto. Hacía las camas. La ayudaba a pelar las papas humeantes. A cortar la cebolla fina fina. A moler el ají en batán de piedra. A deshuesar las aceitunas. A limpiar el pescado. A encender el fogón y mantenerlo siempre vivo, agregando carbón y abanicándolo con fuerza. A escoger los rabanitos y lavarlos con cuidado, como si fueran rubíes. A cortar los huevos duros en rodajas iguales y sin desmenuzarlos. A derretir la *chancaca* y hacer la miel para los picarones, justo en el punto que le pedía su madre, ni demasiado líquida ni pastosa, sino transparente y ligera como el ámbar. Había crecido entre rosetones de lechuga verde y *suspiros de monja*. Entre ajíes mirasol y chiclets Adams. Entre *woogie-boogies* y *papas a la huancaína*.

José no abrió la boca. Dio algunos pasos por ese basural que aún se llamaba Lima. Cuyos dueños, en ese mismo instante, yacían tendidos en una playa de arena limpia, a centenares de kilómetros de distancia. O al borde de una piscina de agua esmeralda. Una sola vez en su vida había visto una de ellas: cuando cansados de protestar en la calle y de pedir audiencia en el Ministerio, una delegación del Sindicato de Pescadores decidió presentarse directamente a la residencia del Ministro. No tuvieron más remedio que recibirlos.

—Pasen por aquí —les dijo el mayordomo. Y los condujo por un sendero que corría por detrás de la mansión. Enormes palmeras y laureles en flor refrescaban la parte posterior de la casa. No lejos de allí, grupos de jóvenes y muchachas jugaban alegremente y se zambullían en la piscina. Un camarero iba y venía por el jardín con una bandeja llena de vasos. Los pescadores llegaron a una pequeña sala sencillamente

amueblada. Se habían quedado mudos. Habían resistido a la policía en el mercado. Habían protestado en la calle. Habían esperado tanto ese momento, y ahora casi tenían miedo de ver al Ministro. ¿Qué cosa le iban a decir? Sus ideas ya no les parecían claras. El Ministro les diría que sí, que la pesca escaseaba, que el mar estaba contaminado, el pescado enfermo ¿y qué? ¿Qué culpa tenía él? Él no era el Padre Eterno. A lo más les prometería un subsidio. Pero tendrían que tener paciencia. Ellos no eran la única categoría desfavorecida. También los campesinos protestaban. Y los metalúrgicos. Los desocupados de las viejas cadenas de montaje, ahora completamente automatizadas. Y hasta los basureros, sustituidos por incineradores electrónicos a domicilio.

La puerta se abrió y un individuo de baja estatura, vestido de oscuro, se dirigió hacia ellos. José sintió que las manos comenzaban a sudarle.

—¿Los señores desean? —preguntó bruscamente.

—Queremos una audiencia con el Ministro —respondió, poniéndose de pie, Ezequiel Martínez, jefe de la delegación.

—El señor Ministro está ocupado, pueden hablar conmigo. El pescador estuvo a punto de preguntarle quién era él.

—Soy el secretario privado del Ministro —dijo el personaje, adivinando su pensamiento—. Referiré, sin falta, la razón de su visita.

—Pero... es que queremos hablar directamente...

—¡Ya les he dicho que está ocupado! —repitió el individuo con impaciencia.

—¿Y cuándo lo podríamos ver?

El secretario lo miró perplejo.

—¿Pero qué cosa quieren? —estalló—. ¡Está ocupado! ¡Además, ésta no es la manera de dirigirse a un Ministro! ¡Pidan audiencia en el Ministerio!

—No nos moveremos de aquí sin haberle hablado...

El secretario resopló, con la cara roja de ira.

—Pues bien, ustedes lo han querido. ¡Les doy cinco minutos para abandonar el lugar, o hago intervenir a la policía!

Los pescadores ahogaron un murmullo de indignación, pero, de pronto la puerta se abrió y un señor grueso, de aspecto bonachón, entró en la sala.

—¡Perdone usted, señor Ministro, yo he hecho lo posible...!

—¡Está bien, está bien, señor Robles! No se preocupe. Ahora tengo unos minutos a disposición de estos señores.

—¡Sí, señor Ministro! Son los pescadores delegados del Sindicato.

—¡Muy bien! ¿Qué cosa puedo hacer por ustedes? —preguntó el Ministro amablemente, dirigiéndose a Ezequiel Martínez, mientras estrechaba la mano de todos los presentes. Se trataba sin duda de una persona agradable, con ese aspecto rozagante, ese apretón de manos tan caluroso. El ministro se había sentado en una silla, muy cerca de Ezequiel. La rabia se le había transformado en una fastidiosa sensación de embarazo. Se sintió insignificante, ridículo, con su pantalón estrecho, su saco viejo, los negríssimos cabellos, demasiado largos, que le caían sobre el cuello.

El Ministro enderezó el busto, exhalando un suspiro de comprensión.

—¡Lo sé, lo sé muy bien! —exclamó, cuando Ezequiel hubo terminado—. Yo tampoco estoy muy de acuerdo con el Reglamento. Tiene sus defectos. Como todo lo que hacen los hombres. Aun los mejores expertos en la materia pueden equivocarse. Han hecho muy bien en venir a verme. En la medida de lo posible, trataremos de corregir esos errores... Déjenme ver... —apoyó las sienes entre el pulgar y el índice. Movi6 la cabeza, visiblemente preocupado. Pero de pronto la levantó, con una expresión radiante.

—¡Pero, perdonen ustedes! —exclamó—. ¡No les he ofrecido nada que tomar! ¡Con el calor que hace!

Levantó una mano. El secretario salió de inmediato a buscar al camarero.

—No se moleste, señor Ministro —dijo Ezequiel Martínez.

—¡No, no, por favor! ¡No es ninguna molestia! ¡Ustedes son mis huéspedes!

El secretario volvió, seguido por un camarero de saco blanco.

—¿Qué cosa desean?

—Para mí, nada, señor Ministro —dijo Ezequiel prontamente.

—¡Pero, sí, hombre, t6mese un whisky, le caerá bien! —insistió el Ministro—. ¡Whisky para el señor! Con soda y hielo, ¿verdad? Los demás señores, ¿qué cosa quieren tomar?

Ninguno respondió.

—¡Traiga algunas botellas de cerveza y una de whisky! —ordenó.

—¿Usted quiere algo, señor Robles? —preguntó al secretario.

—¿Yo? ¡No, señor Ministro! Muchas gracias...

El ministro sonrió satisfecho, como si finalmente hubiera cumplido un importantísimo deber. Tenía una dentadura perfecta —postiza por cierto— que confería una innegable simpatía a su expresión. Los ojos

azul-grisáceos eran pequeños, pero repletos de vida. ¡Y qué bien se armonizaban con el celeste tenue de su finísima camisa —de seda sin duda— abierta sobre el pecho!

Durante algunos minutos, pareció olvidar por completo la presencia de los pescadores, mientras daba algunas instrucciones al secretario. El cual tomó nota escrupulosamente en una libreta. Por fin volvió el camarero con la bandeja, los vasos y las botellas.

—¡Aquí estamos! —dijo el Ministro jovialmente—. ¡Ahora nos tomamos un aperitivo! —Y se inclinó a servir personalmente. Cuando todos tuvieron su vaso en la mano, levantó el suyo.

—¡A vuestra salud, señores! —exclamó—. ¡Viva el Perú!

Los pescadores titubearon un instante, estupefactos.

—¡Viva el Perú! —repitió un par de ellos, sin saber por qué. ¿Eran acaso las fiestas patrias? ¿Acababan de ganar un campeonato de *football*?

Bebieron un trago y esperaron la respuesta del Ministro.

—¿Qué les parece? —preguntó éste.

—¿Qué cosa?

—¡El *whisky*!

—¡Ah, muy bueno!

—¿La cerveza está fresca? —preguntó a los otros.

—Sí... —respondió uno de ellos.

—¡Muy bien! ¡Muy bien! —el Ministro echó una ligera ojeada a su reloj pulsera—. Volviendo a nuestro asunto... estábamos diciendo que era necesario corregir algunos puntos del Reglamento, ¿no es cierto?

—Sí, señor...

—¡Muy bien! Me comprometo a ocuparme personalmente de la cuestión.

El mayordomo se asomó a la puerta.

—Excuse, señor Ministro, el almuerzo está servido...

—Está bien, ya voy para allá.

—La señora me pide recordarle que sus huéspedes le esperan desde hace media hora...

¡Sí, sí, me acuerdo muy bien! Un minuto solamente.

—¿Me estás escuchando? —preguntó Lady Ciclotrón.

—Sí... —dijo José.

—Yo aprendí a cocinar viendo a mi madre —continuó la bailarina—. Aunque jamás pude hacer los dulces como ella. Por ejemplo, el manjar blanco. Ella lo hacía claro, sedoso, como una crema de marfil, pero con cuerpo. Ni excesivamente dulce ni desabrido, y con una punta de sal y vainilla que acentuaba su sabor. ¡Cuántas cucharadas le había robado, sin que se diera cuenta! O quizás se daba cuenta y se hacía la tonta. A mí, en cambio, me sale color caramelo. Demasiado dulce. Para mejorarlo se me pasa siempre la mano de canela y vainilla y casi no se siente la leche. No consigo el punto justo. Por temor que no se cuaje, lo hago hervir demasiado y se me pega al fondo. ¡Un verdadero desastre!

El ministro se incorporó.

—Les ruego perdonarme. Está en Lima el Canciller de Alemania, con su señora, y tengo que atenderlos. En cuanto a lo de ustedes, no se preocupen. Les repito que me ocuparé yo mismo del asunto. Buenos días, señores. Ha sido un placer recibirlos en mi casa —les estrechó la mano uno por uno. Siempre sonriente. Simpatiquísimo. Magnánimo.

—En cambio los *anticuchos* —prosiguió María Magdalena— me salen bien ¡para qué! Tiernos y jugosos, pero bien dorados y tostaditos por fuera. Hago la salsa picante a base de ají fresco, *achiote* y vinagre de vino. Pongo muy poco *achiote*. Justo para pintar el *anticucho* y darle un saborcito. ¡Pero, hay que ver cuánto trabajo! Días enteros para conseguir un corazón de res, pues ya casi no se encuentran. Lavarlo bien en agua caliente, cambiándola varias veces. Después, dejarlo macerar en sal y vinagre. Cortarlo en pedacitos y pasarlos por la parrilla es ya lo más fácil. La humareda y el aroma que despiden sobre las brasas encendidas, son la gloria.

Era ya la una del día y el calor y el hambre golpeaban fuerte. Sobre todo después del aperitivo.

José observó a Ezequiel Martínez. Caminaba en silencio, con la cabeza inclinada. No sabían qué pensar. Se sentían aturdidos. Extrañamente halagados y como desechos al mismo tiempo. Pasaron de nuevo cerca de la piscina color esmeralda. Los jóvenes y las muchachas seguían allí. Jugaban y se zambullían sin cesar, riéndose alegremente.

la estola de plumas de avestruz

Gracias a sus dos ojos negrísimos bajo los párpados violeta. A su peluca amarilla sobre la piel oscura. Pero, sobre todo, gracias a su interminable estola de plumas de avestruz, que la envolvía y la acariciaba sin cesar, la pobre negra podía llorar delante de todos, sin que nadie se diera cuenta. María Magdalena Pacheco danzaba su propio llanto. Pasaba alternativamente de los brazos de Roberto a los de Pedro. De los de Pedro a los de Roberto. Apoyando la cabeza sobre los sólidos hombros de Pedro, pero estrechando la mano delicada de Roberto.

Sería sacrílego considerar el *strip-tease* cotidiano de Lady Ciclotrón como un remedo o una parodia de la pasión de Cristo. Sin embargo, cada una de sus preciosas prendas —de satén violeta— correspondía a cada una de las caídas y las palabras del Señor. Entre la muchedumbre, procedía a paso de reina, como si caminara sobre la espuma blanquísima del Pacífico. O como si se desnudara en el sótano pestífero del *California*. Lady Ciclotrón se dejó llevar por la marea. La muchedumbre no podía verla ahora: se había vuelto invisible en brazos del ídolo. La Marcha Fúnebre, los cirios encendidos, el olor a fritura e incienso y, sobre todo, la faz serena y dulcísima de Roberto en la cruz, la invitaban al éxtasis. Los brazos que la ceñían se aflojaron a su espalda y ella casi se desmayó en un intenso, purísimo *raptus* de amor a Dios.

La muchedumbre seguía creciendo. José hacía mil esfuerzos por acercarse a Pedro. Los acordes de la Marcha Fúnebre le llegaban a ráfagas, entre destellos de viejos oros, cirios y estandartes violeta. No había esquina, techo, balcón, rellano de escalera, ventana, árbol o poste que no albergara un racimo de creyentes en espera del milagro. Cada uno de ellos enarbolaba una cinta, un botón, una flor, una corbata o un pañuelo de color violeta. O, mejor aún: un vestido completo o una capa del mismo color. A medida que el Señor se acercaba, todo ese océano violeta parecía encrespase, como se encrespa el Océano Pacífico a la hora del crepúsculo. La multitud empujaba fuertemente hacia delante, hacia el ídolo. José ya casi no tocaba el suelo, suspendido entre dos

murallas de carne humana. ¡Hubiera sido una locura traer a María, en el estado en que se hallaba! El Señor comprendería. Sin decir una palabra le pedía un hijo hombre. Un poco más de suerte. Suerte nomás. Y, si había que trabajar, trabajaría. Pero, así no podía seguir. Murmuró entre dientes una oración aprendida en el catecismo del barrio. La procesión se acercaba a una pequeña plaza, en donde acostumbraba a hacer una parada. Todo el océano violeta se arremolinó allí. El pescador esperó el momento en que la divinidad, posada en tierra, lo mirara a los ojos, concediéndole el ansiado milagro.

Por su parte, Pedro buscaba afanosamente a José. Imposible no perderse en medio de la multitud electrizada. Los *hermanos* del Señor, con sus grandes capas moradas, procedían a pocos pasos de él, soportando sobre los hombros el maravilloso fardo. El *anda* divina navegaba en el incendio vespertino como una astronave de oro. Una estela de himnos, coros y letanías sin fin la acompañaban hasta el caer de la noche. Una confusa angustia también, como si aquella máquina sagrada fuera a desaparecer de un momento a otro, dejando a la multitud sumida en espesas tinieblas. Pedro no pudo evitar de compararla con uno de esos galeones españoles que él suponía encallados delante de la costa. Casi podía tocar la nave dorada, con su preciosa carga, su misterioso tesoro al alcance de la mano. La promesa del milagro se cumpliría ciertamente, y ésta sería la ocasión esperada. No cabía la menor duda. Le bastaría extender una mano para que todo ello se realizara, le bastaría aferrar un *milagro*. Prefirió recurrir a la plegaria, para no defraudar a José.

Trató de recordar una cualquiera. Pero las había olvidado por completo. «Perdóname, Señor —pensó—, si he hecho algo malo». «Y que el hijo de José y María nazca bien». «Y si es posible, hazme ganar plata. Necesito plata, Señor». Se interrumpió bruscamente. Alguien le había pisado un pie. El pescador se dio vuelta furioso, pero no pudo identificar al importuno. Hubiera querido pedirle tantas cosas al Señor. Agradecerle también, por todo lo que le había dado. Pero, ¿qué cosa le había dado? Pedro no lo sabía. Pero quería agradecerse de todos modos. No le fue posible. La apretura era infernal, y para no caer tuvo que sujetarse al cuerpo que se hallaba delante de él. En el estadio era lo mismo. ¡Cuántas veces había tenido que agarrarse al vecino para no

caer en la escalinata, sobre la cabeza de los demás! Sobre todo cuando su equipo se hallaba en la zona de gol adversaria. ¡Qué emoción, compadre! Gritaba como loco, hasta quedarse ronco. Silbaba al arquero. Lo insultaba ruidosamente, haciendo bocina con la boca. Y cuando el negro Villanueva avanzaba por los palos como una saeta y disparaba un cañonazo, de éstos que ni Jesucristo podría parar, volvía a gritar alborozado. No cabía en el estadio. Era el ala izquierda y la derecha. Arremetía en la defensa. Paraba bolas asesinas con su arquero. Era el equipo completo. Árbitro y muchedumbre. El estadio entero que reventaba de amor por un negro en calzoncillos que corría como loco detrás de una esfera de cuero. Detrás de un milagro.

—¡Qué vaina —masculló Pedro—, me van a sacar la mierda! ¡No empujen tanto, huevones! ¿No ven que no hay sitio? —Y daba empellones a izquierda y derecha, tratando de sacar el cuerpo como podía. ¡Pero, nada! La terrible presión lo impulsaba hacia delante, y Pedro temió dar un traspíe y caer bajo millares de *chimpunes* más potentes que patas de elefantes. De nada le servían sus músculos. Trató de abrirse paso con codos, rodillas, y hasta con los riñones, sin obtener gran cosa. La bola rodaba ahora muy cerca de su valla, y el arquero había salido. El peligro era inminente. Cada vez que le metían un gol no dormía toda la noche, maldecía al jugador adversario, se sentía profanado, jodido, manchado, como si en lugar de la pelota le hubieran metido la pinga, qué tales huevas, de pura leche nomás, ya verían ellos, hijos de la granputa, le daban ganas de llorar, de mandar a la mierda a todo el mundo, fácil así, fácil echarle la culpa al equipo, fácil insultarlo y decirle que ya no soplabá, qué tal concha, así no, compadre, está bien que era pobre y casi no sabía leer ni escribir, pero cojudo no era, no como la chola Teresa que se creía tanto porque era clara y trabajaba en una casa de San Isidro y ni cuenta se daba que era una chola, qué tal raza ¿qué tanto se creía entonces? María Magdalena, aunque fuera morena, era mejor lomo y ganaba más plata, y no era así, por eso la quería y le gustaba tanto, de los demás ni hablar, unos granputas todos, cada vez que perdían no daban cara hasta después de varios días, fácil así, sacando el cuerpo y cagándose en la noticia, una mierda todos, ni un solo *pata* de verdad... salvo José, naturalmente.

—¡Agárrala huevón! ¡Agárrala concha e' tu madre! —gritó con toda su alma, y se lanzó al suelo con los brazos estirados, aterrizó sobre la yerba emitiendo un gemido y la bola rodó suavemente, impulsada por la punta de sus dedos, hacia el *corner*, el tiro fue desviado por la defensa y

Pedro respiró nuevamente, con la camisa empapada, la garganta seca y unas ganas bestiales de meterles un gol a esos cojudos, un gol solamente. Señor, pero como Dios manda, ¿qué se creían, que porque eran *blanquitos* lo iban a joder toda la vida? ya iban a ver quién era él, con las ganas que les tenía, mariconcitos de mierda, a todos se los *cacharía*, les sacaría la mugre, ni que fueran los dueños del mundo, puta e' su madre, bastante lo habían jodido ya ¿y qué? hasta en el fútbol querían ganarle ¡qué tal raza! ya ni pescado había por culpa de ellos, y la pobre María y su hermano ¿cómo iban a hacer? ¡desgraciados!

La Marcha Fúnebre se acercaba por las callejuelas repletas. Entre el vocerío confuso, aquí y allá surgían exclamaciones, lamentos, ataques de rabia, de histeria, de placer. La oscuridad había sustituido a las llamas del ocaso y la multitud avanzaba fatigosamente. Furibundas peleas estallaban por un callo pisado, un apretón excesivo, una *mano muerta*. Un pesado olor a transpiración y *pezuña* invadía la ciudad, y ese hedor caliente, mezclado al perfume de las flores y al incienso, daba náuseas. Se avanzaba palmo a palmo, pegados los unos a los otros. De pronto, bajo el vestido ligero, Pedro sintió los movimientos de un cuerpo joven delante del suyo. No tuvo tiempo para pensar en nada. El estadio entero, la pelota, el árbitro, el equipo adversario y hasta el mismo ansiado gol, habían desaparecido al contacto de ese cuerpo tibio y palpitante. Estrechó los brazos en torno a él y su miembro endurecido penetró entre las redondas nalgas, sin encontrar resistencia. El pescador permaneció inmóvil, como si no creyera a sus sentidos, como si toda la vida hubiera esperado ese momento. No le importaba nada ahora. El sufrimiento, la fatiga, el cansancio, las preocupaciones, habían desaparecido como por encanto. El vaivén general, los acordes de la Marcha Fúnebre, facilitaban sus movimientos. Pedro gozaba como nunca en su vida. El transporte de su alma, unido a ese cuerpo sin rostro, sin sexos, sin amor, eran el placer total, no identificado, perfecto. Se abandonó al éxtasis, pegado a ese cuerpo caliente y anónimo. Al voltear una esquina, la música y la nave incandescente se detuvieron de golpe. Los tambores de la Marcha Fúnebre cesaron. La grandiosa maquinaria se dio vuelta hacia Pedro y tocó tierra, como una embarcación encallada. Las capas de los *hermanos* se encrespaban en una gran ola violeta que se propagó por toda la plaza y murió en completo silencio. El rostro del

Señor temblaba de santa furia. Sobre su piel ocre y brillante, salpicada de sangre, bajo su cabellera morena, sus ojos cerrados parecían ahora espantosamente abiertos, como dos rayos mortales. Y por encima de él y de la aureola de fuego que lo circundaba, sobre su corona de espinas, más cruel y dolorosa que nunca, el mismo cielo comenzó a cubrirse de oscuros nubarrones. La multitud se arrodilló ante la nave encendida e inclinó la cabeza. Sólo Pedro osó mirar la divinidad en los ojos.

—¡Señor, te lo juro —murmuró—, no es culpa mía! ¡Yo no he hecho nada malo! ¡Te lo juro! ¡Te lo juro!*

* Jorge Eduardo Eielson: *Primera muerte de María*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. pp. 7-26.





Dibujo de la página anterior: Sérvulo Gutierrez, *Desnudo*, 1948.

el personaje femenino en tres narradores jóvenes

Mi elección de los libros *Límites de Eduardo* de Miguel Bances, *Cuarto desnudo* de Carlos García Miranda y *Parejas en el parque y otros cuentos* de Selenco Vega, no es sólo una expresión de mi amistad por ellos, sino que surge sobre todo desde su calidad literaria. Esta calidad ha sido reconocida por la crítica local. Pero no es sólo eso lo que tienen en común, cada uno de ellos ha obtenido premios en concursos nacionales, sí, pero también los relaciona el hecho de haber estudiado juntos Literatura en San Marcos, y de juntos organizar la edición de una importante revista literaria llamada *Dedo Crítico*. En todo caso tales circunstancias forman parte del modo en que el azar interviene para mi intento de demostración de una idea.

Pero además, debo confesar otra cosa: mi interés por el tema del personaje femenino surge desde necesidades un siglo alejadas de lo que ahora nos convoca. En estos últimos tiempos he tenido que leer unas cuantas novelas latinoamericanas del siglo pasado y me ha llamado la atención el importante papel de la figura femenina dentro de las diversas construcciones de la idea de nación que en ellas se realiza. Este interés me llevó a investigar sobre el tema del amor cortés medieval porque en él se hallaban las bases de un aspecto del romanticismo como corriente literaria del siglo XIX. Como sabemos, una de las características del romanticismo es esa mirada nostálgica a la Edad Media y dentro de ella el tema caballeresco del amor imposible e idealizado por una dama inalcanzable es muy importante.

El salto acrobático que realizo sobre un siglo de literatura se me hace posible con una garrocha psicoanalítica. Cuando Lacan, el famoso psicoanalista francés, trata de explicar el asunto de la relación sexual caracterizada como imposible dentro del concepto de *goce*, hace un

breve recuento de ejemplos literarios y artísticos que pueden servirle (una estatua de Santa Teresa de Bernini, Juan de la Cruz, Freud, Aristóteles, San Bernardo), y entre ellos dice lo siguiente del amor cortés: «Es una manera muy refinada de suplir la ausencia de la relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos. Es verdaderamente lo más formidable que se haya intentado» (Lacan, 1975: 85).

Pero por qué dice Lacan que no hay relación entre sexos. Una explicación conocida es la siguiente: no hay relación sexual porque no existe una relación significativa entre el goce de la mujer y el del hombre, porque el goce está dentro de aquello que no se puede definir, el goce tiene que ver con aquello que irrumpe con porciones de caos en la significación. Según el psicoanalista Juan D. Nasio: «El goce no tiene sexo definido. Decir que el goce no tiene sexo definido se puede expresar a través de una fórmula más rigurosa: el goce no tiene ningún significativo que lo signifique (...) el goce es un lugar que no tiene significantes, es decir que no existe marca que lo defina» (Nasio, 1985: 19-20). De allí que Lacan diga que *no hay relación sexual*.

Entonces el amor cortés y su interés por la figura de la mujer, que surge como un mecanismo discursivo literario para tratar de describir aquello que no se puede definir, y que surge en la relación imposible entre el hombre y la mujer, me llevó al interés por comprobar si esa necesidad de tratar de controlar lo que no es posible a través de la escritura trasciende lo medieval, lo romántico y se manifiesta en cualquier texto elegido al azar —pero ya hemos hablado de cómo en este caso se ha manifestado el azar de mi elección.

Sin embargo, podemos seguir utilizando esta interpretación psicoanalítica para ver la otra cara del problema. Lacan afirma sobre el amor cortés que «es para el hombre, cuya dama era enteramente, en el sentido más servil, su súbdita, la única manera de salir airoso de la ausencia de relación sexual» (Lacan, 1975: 85). De estas palabras podemos entender que el amor cortés como medio discursivo —pero pude haber elegido cualquier otro— supone, detrás de él, una voluntad de controlar una perturbación desde una de las dos posiciones de la supuesta relación sexual. Es decir que se experimenta como un problema y que para superarlo se inventa un artilugio discursivo con determinadas características.

Es, pues, de artilugios para simbolizar un problema que tiene relación con el goce de lo que quiero hablar. Dentro de éstos, la figura de

la mujer como personaje en los tres libros de cuentos de los tres jóvenes escritores de mi elección se presenta en lo fundamental de una manera semejante.

En el cuento «Retazos» del libro de Bances *Límites de Eduardo*, leemos lo siguiente:

...cuerpo y alma: Eduardo recuerda sus quejidos, contempla el lecho vacío y la escucha cantar la mala canción de moda. El alma y el cuerpo de ella sólo se opera en la mente de un hombre que irremediamente está fuera de ella (Bances, 1998: 26).

En estas líneas podemos apreciar de una manera evidente, la constitución de un personaje masculino en el acto de percibir a una mujer y reflexionar sobre ella. La percepción se da a partir de la voz y la ausencia del cuerpo femenino. Y la separación en cuerpo y alma de la mujer se produce desde una posición masculina y externa. Ya el título del cuento, «Retazos», que designa la técnica utilizada (la de fragmentos narrativos superpuestos o intercalados), nos informa de esa incapacidad de relacionarse. Es como si la mujer se escindiera, se volviera retazos (cuerpo por un lado, alma por el otro) a partir de otra escisión, la de las relaciones entre los sexos. Retazos que surgen, pues, de fragmentaciones. El hombre y la mujer, sus propios cuerpos separados de sí mismos, son fragmentos de una totalidad para siempre perdida.

No obstante, la perspectiva masculina no intenta en este momento recuperar nada. Por el contrario, utiliza a la mujer y su construida duplicidad como un velo que oculta su propio temor a la disgregación, como un mecanismo de autoconstitución. La exterioridad (entre resignada y satisfecha) de lo masculino, subrayada por la ausencia del cuerpo de la mujer, desemboca en un conflicto aparentemente trivial, pero que oculta una imposibilidad irremediable:

...y Eduardo le preguntó si le había gustado la película que vieron ayer y Melanie no, no me ha gustado yo podría hacer una mejor historia y Eduardo así? Y Melanie de que te ríes huevón y Eduardo le preguntó si había amanecido con la mierda revuelta la única mierda eres tú musitó Melanie (Bances, 1998: 27).

Más adelante, en el cuento titulado como el libro, «Límites de Eduardo», la separación entre los sexos pretende ser explícitamente superada. No obstante, este procedimiento tiene las marcas de una imposibilidad, puesto que se expresa en los términos de un deseo:

...pero una cosa que es mi Gran Secreto y que los cólogos no sabrán nunca (el Gran Secreto se caga en los síntomas) es lo que le dije a la Melanie: Quiero estar dentro de ti y crecer y vivir en ti. Quiero que mis brazos salgan por tus orejas como ramas de vida, porque te amo y porque no quiero que mis incesantes latidos sean ajenos a tu ser. Calladito. Calladito y huachafo (Bances, 1998: 69-70).

Asimismo, este deseo comporta una imposibilidad por su carácter paradójico: afirma la necesidad de confluencia o superposición armónica de la vida y de su anulación. Esa suerte de parasitismo deseado supone la destrucción del huésped femenino o, en todo caso, la anulación de su capacidad auditiva —por las ramas de «vida» que saldrían a través de las orejas de la mujer. Una mujer sorda y habitable no es un otro con quien podamos comunicarnos, por lo menos no verbalmente. Aquí, pues, también podemos apreciar, y bajo la forma de una fantasía, la construcción discursiva del sujeto femenino como instrumento de constitución y plenitud masculina.

En el caso de *Cuarto desnudo* de Carlos García Miranda esta relación de la mujer con lo imposible de simbolizar o lo caótico y sin sentido es más evidente (o quizás más explícita), tanto como lo es el intento de controlar con la escritura la perturbación que en el personaje masculino suscita. En el cuento que da nombre al libro leemos:

Entonces Arlén comenzó a gritar cosas que en verdad nunca debió gritar. Y la vi ahí, tirada sobre el piso, bañando su cuerpo desnudo con el licor, pidiéndome, desesperada, que mordiera despacio sus rodillas, que escribiera frases obscenas sobre su vientre, que trazara líneas surrealistas en sus senos agitados (...) Nunca antes me había sentido tan confundido, tan distante y extraño a todo, percibiendo apenas partes sueltas del mundo: uno de mis manuscritos flotando en el espacio, la cama lejanísima, inalcanzable, y Arlén ahí, en medio de todo, tan ebria y sucia, tan desnuda (García Miranda, 1995: 35).

Podríamos citar muchos casos en los que la mujer como personaje tiene el mismo significado a lo largo del libro de García. La figura femenina siempre está directamente relacionada con su cuerpo desnudo. Alrededor de ese cuerpo se organizan o, más bien, desorganizan todos los otros elementos; como en el fragmento citado: el grito, el licor, la cama, la propia escritura figurativizada en un manuscrito flotando, giran como en un remolino que dispersa y confunde.

Significativo es, además, el pedido desesperado de Arlén por la escritura. Ella desea que su cuerpo sea utilizado como un papel en blanco para los trazos con los que el personaje narrador debiera recuperar, con el lenguaje y la literatura, el cuerpo disperso de una mujer. Esa demanda histórica por el sentido, se materializa en el relato con la petición de frases obscenas sobre el vientre femenino, y líneas surrealistas sobre senos agitados.

Por otro lado, el nombre del cuento nos revela ciertas elocuentes ambigüedades. La estructuración del título «Cuarto desnudo», puede ser reconstruida hipotéticamente a partir de una frase semejante a «Cuarto *en cuyo interior se ubica una mujer que tiene el cuerpo* desnudo». La supresión retórica realizada nos lleva a la identificación del cuarto con la mujer. Ello puede conducirnos, en un desplazamiento analógico, al simbolismo (que Freud toma de Scherner), de la casa como representación de la totalidad del organismo. Según Pierre Kaufmann, si bien la casa tal vez no sea el único símbolo del cuerpo, adquirir esta simbología fue esencial para el psicoanálisis de Freud por dos motivos:

...en primer lugar, en tanto está destinada a sellar la correspondencia entre el análisis del sueño y el análisis de la histórica; por otro lado, en tanto que a través de la afinidad de estos dos tipos de experiencia, el simbolismo de la casa se enriquece con una connotación nueva, de orden sexual (Kaufmann, 1996: 542).

Si aceptamos dicho simbolismo (en este caso el de la habitación) como representación del propio cuerpo, en el relato se estaría produciendo una suerte de fusión entre el personaje narrador y la dispersión femenina. De otra parte, el hecho de que sea un cuarto y uno, una casa, es también muy revelador. Un *cuarto* puede entenderse como una porción, un fragmento que nos habla de la dispersión, de la imposibilidad de lograr la unidad.

Finalmente, en *Parejas en el parque y otros cuentos* de Selenco Vega esa ligazón de lo femenino con lo disperso y caótico se manifiesta más serena pero también más perturbadoramente, la distinción entre los sexos surge, asimismo, a partir de la irracionalidad de lo femenino respecto del intento de comprender, característica de lo masculino. Quiero citar algunos fragmentos del cuento «Las ropas» que me respaldan:

Pero detestaba en ella esos arranques raros, incongruentes; él prefería en la vida los hechos prácticos. Por eso ahora, mirando a su esposa, hizo otro esfuerzo por comprender (Vega, 1998: 35).

Él creía en un poder extraño que emanaba de ella; sabía que sus obsesiones escondían algo, algo que él nunca alcanzaría a comprender del todo (...) Tal vez ella ignoraba las fuerzas ocultas que a veces la hacían actuar (37).

Mauro se sentía útil cuando Rebeca sufría alguna nueva alucinación; sabía entonces que, en su desvarío, lo necesitaba como nunca antes (38).

Es en esta distinción en que se basa la armonía de la pareja del cuento. Pero ella es el soporte del problema central subyacente. El personaje Rebeca tiene la idea de que las ropas son lo que determina el ser un hombre o una mujer. En un pasaje del cuento, ella le muestra a Mauro una foto del periódico, él no entiende cuál puede ser el interés de su esposa, por lo que Rebeca le explica:

—Veo a un chico que podría ser una chica, Mauro, y una chica que podría ser un chico. Son sus ropas, ¿ves?, son sus ropas las que dicen quién es quien, y la manera que tienen de posar para la foto. Sobre todo son sus ropas, lo que ellos llevan puesto. Por sí mismos no son nada. ¿Comprendes? (Vega, 1998: 34).

Esta idea tiene relación con una anécdota de Lacan:

Puedo contarles un cuento, el de una cotorra que estaba enamorada de Picasso. ¿En qué se notaba? En la manera como le mordisqueaba el cuello de la camisa y las solapas de la chaqueta. En efecto, la cotorra estaba enamorada de lo que es esencial al hombre, su atuendo. Esa cotorra era como Descartes, para quien los hombres eran trajes que... paseaban (Lacan, 1975: 13).

En el cuento de Vega, las ropas cumplen la misma función: identificar las diferencias entre los sexos. Eso que podríamos llamar lo accesorio sirve para establecer una diferencia fundamental, la que existe entre el hombre y la mujer. No obstante, y en palabras de Lacan:

...lo que aparece en los cuerpos bajo esas formas enigmáticas que son los caracteres sexuales —que no son sino secundarios— conforma al ser sexuado. Pero el ser es el goce del cuerpo como tal, es decir como asexuado (1975:14).

Es decir, los rasgos secundarios que determinan la distinción entre mujer y hombre ocultan el goce que no puede ser significado como de hombre o de mujer, porque el goce no tiene nombre, no se distingue y por lo tanto se evita. Entonces, lo que está debajo del intento por comprender al personaje femenino es en realidad el problema de la indistinción, del caos. La mujer en el cuento de Vega es la vía de acceso a ese espacio de la desaparición del sujeto.

Como vemos, muy lejos ya del amor cortés —aunque quizás no del amor—, en estos cuentos se manifiesta claramente una constitución de lo femenino como aquello que se aproxima a lo que Lacan llamaba lo real, ese espacio del que nada se puede decir y que sin embargo se intenta controlar porque perturba. Por lo tanto, no estoy sugiriendo que haya elementos románticos y medievales en los libros comentados —aunque así parezca desde un cierto culto por la mujer que ya no significa idealización pero sí separación o distancia inalcanzable—, estoy sugiriendo más bien que hay una estructura que se repite como un síntoma, una estructura que se sostiene en un intento imposible: codificar lo que no se puede. El personaje femenino cubre con su cuerpo ausente, desnudo o con ropa, esa aproximación al abismo de la indiferenciación donde ya no es posible significar nada. Por tal motivo, en este borde pelagroso se detiene mi discurso.

bibliografía

BANCES, Miguel.

1998: *Límites de Eduardo*. Lima: Dedo Crítico editores; 76 pp.

GARCÍA MIRANDA, Carlos.

1995: *Cuarto desnudo*. Lima: Dedo Crítico editores; 55 pp.

KAUFFMANN, Pierre.

1996: *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis. El aporte freudiano*. Buenos Aires: Paidós SAICF; 736 pp.

LACAN, Jacques.

1975: *Libro 20. Aun. 1972 - 1973*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós; 177 pp.

NASIO, Juan D.

1985: *El magnífico mito del psicoanálisis*. Buenos Aires: Gedisa S.A.; 163 pp.

VEGA JÁCOME, Selenco.

1998: *Parejas en el parque y otros cuentos*. Lima: Dedo Crítico editores; 101 pp.

betanzos: ¿oralidad transcrita o mestizaje en marcha?

Escrita aproximadamente entre 1548 y 1556¹, la *Suma y narración de los incas*, de Juan Diez de Betanzos (Galicia, 1510-1576), fue considerada, durante mucho tiempo y por varios estudiosos de las crónicas, una traducción literal de un cantar épico incaico². Tal apreciación respondía a ciertos conocimientos históricos y biográficos que, sobre el autor, se poseían.

A decir de un historiador peruano actual, Franklin Pease, Betanzos (quechuahablante, casado con la princesa cuzqueña Cusi Rimay Ocllo) pertenece a una generación de cronistas que, surgidos en la segunda mitad del siglo XVI, rompen viejos estereotipos de los cronistas primigenios con respecto a los indígenas (considerados por aquéllos cobardes y bárbaros), y se convierten en verdaderos historiadores del pasado incaico (Pease, 1988). A esta generación, junto con Betanzos, pertenecen otros como Pedro de Cieza de León y Agustín de Zárate, todos españoles.

La característica fundamental de este tipo de crónicas, según Pease, radica en un afán de beber directamente de las fuentes del pasado incaico, recopilando información a partir de las composiciones poéticas orales que sobre el particular existían.

En el caso específico de la *Suma...*, incluso es verificable una voluntad expresada por el autor en la dedicatoria, de ofrecer a los

¹ Dato consignado por Mazzotti (1993: 47).

² Entre ellos está Edmundo Bendezú, quien afirma que «...Betanzos no está escribiendo comentarios como Garcilaso sino que solamente, como sostiene acertadamente Riva Agüero, está dándonos un cantar épico literalmente traducido' (1986: 10)» (Dato consignado por Mazzotti, *loc. cit.*).

lectores una traducción fiel de los relatos orales que, en su condición de quechuahablante, él había podido recoger.

Sin embargo, no todos los investigadores actuales están de acuerdo con esta apreciación. Para ellos, pese a un considerable número de rasgos reveladores de una innegable fuente oral (como el uso de muletillas frecuentes del tipo «como ya habéis oído», o «como la historia os lo ha contado»), en la *Suma...* sería posible encontrar

...que la conciencia de una «escritura», así como de un «volumen» y —más adelante, en la misma dedicatoria—, de un «libro» que «aquí escribo» revelan que la participación de la primera persona narrativa a lo largo del texto no será del todo transparente (Mazzotti, 1993: 48).

Estas posibles interferencias de la persona narrativa que articula la obra, así como la necesaria disposición de los capítulos (es decir, la estructuración de la *Suma...*) haría pensar en una discutible neutralidad del autor, el que también mostraría, a lo largo del texto, una perspectiva eurocentrista.

En las siguientes páginas queremos abordar precisamente estos problemas, centrandó nuestra línea de reflexión en un doble aspecto: 1) Hasta qué punto es la *Suma y narración de los incas* traducción fiel de un cantar épico incaico. 2) Cómo se produce la transposición de los relatos orales a la escritura de la obra, y cómo se manifiesta el posible entrecruzamiento de la conciencia de la primera persona narrativa con los relatos de los informantes.

El objetivo final de nuestra investigación apunta a echar algunas luces sobre la naturaleza de la *Suma y narración de los incas* (en especial de la primera parte, sobre la cual incidiremos): ¿Se trata, en efecto, de una transcripción oral sobre el pasado incaico, o nos hallamos ante un texto más complejo, que anuncia, en aquellos años iniciales del dominio español en el Perú, un posible mestizaje en marcha?

la tradición oral cuzqueña y la *suma...*

Como ya apuntamos en la introducción de nuestro trabajo, temprano, en la dedicatoria de la *Suma...*, el narrador manifiesta de manera expresa sus intenciones al lector: traducir y recopilar directamente los relatos orales que informan acerca de la genealogía real de los incas. Por eso se disculpa de antemano si

...en la materia de este libro hay algo superfluo o que dejé algo de decir por olvido será sin motivo dichos de indios comunes que hablan por antojo o por sueños que así lo suelen haber o porque a los tales reprehendedores les parecía cuando se informaban que los indios querían decir lo que ellos ahora afirman contando estas cosas (...) y yo escribo aquí más relatarlas yo siendo mandado tengo de traducir como ello pasaba... (Betanzos, 1987: 7-8).

Tal disculpa, empero, no fue comprendida ni aceptada por todos. Un reproche frecuente que, hasta hace algunos años, solía hacerse al autor de la *Suma...*, era el estilo «...áspero, rústico, pobre de lenguaje y de los más monótonos y difíciles de leerse entre los cronistas...» (Porrás Barrenechea, 1986: 310). Esas críticas, no obstante, ignoraban características interesantes de tal escritura. Por ejemplo, hay momentos en los que se realizan verdaderas transposiciones de estructuras idiomáticas quechuas, asimismo de referentes indígenas, como posteriores estudios lingüísticos y antropológicos han ayudado a comprender.

En este sentido, podemos citar a Martin Lienhard, quien en su trabajo *La voz y su huella* (1990) revela, con respecto a la *Suma...*, una estructura paratáctica de la oración (especialmente en los capítulos dedicados al Ynga Yupangue). Para Lienhard, tal estructuración es semejante a la del quechua, en lo que a acumulación de periodos cortos se refiere, por lo general tetrasilábicos (lo cual revela orígenes «cantados» de las historias).

Esta apreciación fue reforzada posteriormente por José A. Mazzotti, quien al referirse a las particularidades gramaticales de la *Suma...*, afirma que

La carencia de puntuación facilita en buena medida la introducción inopinada de pasajes en los que se cita directamente las palabras de algunos de los personajes, o de cambios en los tiempos verbales que amplían la perspectiva del lector en cuanto a la cercanía de los hechos relatados... (Mazzotti, 1993: 52-53).

Es decir, en la *Suma...* podemos encontrar marcas, señales, que nos hablan de la presencia efectiva de una oralidad quechua, transcrita por el narrador en una suerte de voluntad constructiva plasmada³.

³ Entendemos por voluntad constructiva plasmada la intencionalidad del autor tal y como logra encarnar en el texto. Y es que, tanto en narrativa como en poesía, es posible

Para ejemplificar lo anterior, basémonos a continuación en uno de los tantos pasajes dedicados al Ynga Yupangue, el soberano estructurador del imperio incaico, según la *Suma*... Nos referimos a aquél que trata de cuando los orejones pretenden imponerle la borla del estado y él no quiere recibirla por no otorgársela su padre Viracocha (capítulo XVII de la primera parte).

El referido episodio encuentra a Ynga Yupangue ocupado en organizar el estado inca, luego de derrotar a sus enemigos chancas. En un momento, se acercan a él algunos orejones principales:

...al cual [Ynga Yupangue] hallaron que no estaba ocioso el cual les estaba pintando y dibujando ciertas puentes y la manera que habían de tener e cómo habían de ser edificados...como esto fuese ajeno del entender de aquéllos señores qué quisiese ser este dibujo luego que llegaron do el Ynga (...) le preguntaron que qué era aquello que así dibujaba... (Betanzos, 1987: 81).

La narración anterior se encuentra claramente ubicada en un tiempo pasado y es lógico que las frases desiderativas se hallen escritas en subjuntivo imperfecto, correspondiendo al punto de vista del narrador.

Pero de modo imprevisto, el relato, al referirse a la respuesta del inca cambia abruptamente de tiempo verbal:

...a los cuales respondió como los vio venir a todos juntos todos los cuales habían entrado muy alegres delante del decidme vosotros qué demandas traéis todos juntos e a qué venís que me parece que venís alegres que estos que me preguntáis cuando sea su tiempo yo os lo diré e mandaré que así hagáis a cada uno de vosotros en la suerte que así le cupiese... (Betanzos, *loc. cit.*).

Es decir, se cambia de un pretérito indefinido («respondió»), a un pretérito pluscuamperfecto («habían entrado») y de allí a un presente («es»), lo que actualiza la respuesta del inca. O sea, el narrador cede su lugar a una voz que relata directamente los hechos al lector, produciéndose así un interesante juego de voces entre el narrador y el inca en lo que se refiere a quién nombra y quién cuenta la historia. Pero

encontrar testimonios en el sentido de que un libro en proceso de plasmación de pronto deja su proyecto inicial y comienza a seguir un recorrido otro; tal es el caso del texto de Betanzos.

además se produce otro hecho interesante, que involucra al idioma quechua y al modo de estructuración de su sintaxis.

Al respecto, Martin Lienhard ha señalado, entre otras cosas, que el idioma quechua no admite en su estructura el discurso indirecto; esto último origina la intromisión del discurso directo sin ninguna marca textual previa que lo anuncie⁴ (es decir, que anuncie la aparición de palabras de una tercera persona de manera textual, como en el caso de la respuesta de Ynga Yupangue, en nuestro ejemplo).

la interferencia del narrador

En varios pasajes de la *Suma y narración de los incas*, el narrador no evita dar un punto de vista, una aclaración al lector, cuando asume que éste no se halla lo suficientemente informado. Citemos al respecto un ejemplo del capítulo V de la primera parte:

...Sincheroca [tuvo] un hijo llamado Lloque Yupangue este Lloque Yupangue nació con dientes y luego que nació anduvo y nunca quiso mamar y luego habló cosas de admiración que a mi parecer debió ser otro Merlin según que las fábulas dicen... (Betanzos, 1987: 21).

Básicamente, el pasaje mencionado nos permite apreciar dos cosas: por un lado, la ausencia total de puntuación, lo que sugiere la presencia de una oralidad transcribiéndose (la oralidad quechua de él o los informantes cuzqueños); y por otro, la presencia del recopilador ubicado como comentarista, que da su parecer al lector sobre los hechos que transcribe, usando además referentes de naturaleza europea (de la fabulación caballerescas de la época: el mago Merlín, en nuestro ejemplo).

Ahora bien, ¿constituye la presencia del traductor como comentarista de los hechos, la única interferencia posible de rastrear en los relatos orales transcritos en la *Suma*...?

Para responder a tal interrogante, queremos recurrir al segundo componente básico de la *Suma*... Es decir, observada la naturaleza discursiva en el texto de Betanzos, veamos ahora su estructura.

⁴ Consignado por Mazzotti (1993: 55).

estructura del texto

En la Europa del siglo XVI, la noción de historia se sustentaba en una cronología lineal de los acontecimientos; a su vez, daba por sentado un inicio verdadero y único para el hombre: la creación bíblica, de la cual derivaba una sola historia, convertida en una hierofanía que trasladaba la divinidad a los reyes, cuyo origen fue durante mucho tiempo incuestionable (Pease, 1995: 96-97). Tal origen divino y la subsecuente genealogía de los monarcas explicaba la continuidad y el mantenimiento del derecho real sobre las naciones.

Ahora bien, los cronistas que, desde mediados del siglo XVI, se propusieron contar acerca del pasado incaico, se mantuvieron generalmente fieles a esta noción de historia, y lo que hicieron fue trasladar tales moldes a la estructuración de sus obras; y es que además, para el europeo de la época

No se puso en duda que los hombres andinos conservaron en la memoria hechos, signos o fechas de naturaleza similar a los que la memoria occidental recordaba... (Pease, 1995: 12).

Es lo que parece suceder en el caso específico de la obra de Betanzos, como veremos a continuación.

noción de historia y estructura

La *Suma...* está dividida en dos partes:

1. Una primera parte que consta de 48 capítulos, la que a su vez se puede subdividir del modo siguiente:

- ♦ Capítulos del I al VI, donde se relatan las leyendas sobre el origen de los incas, junto con la conformación de sus reyes, hasta Viracocha Ynga.
- ♦ Capítulos del VII al XXXII, que tratan sobre el surgimiento de Ynga Yupangue (Pachacutec), el verdadero organizador del Imperio. Asimismo, se refieren las guerras de conquista llevadas a cabo por él, así como las leyes y ritos religiosos dados por su administración.
- ♦ Capítulos del XXXIII al XLVIII, que relatan las conquistas y los hechos notables de Topa Ynga Yupangue y de Guayna Capac.

2. Una segunda parte que consta de 34 capítulos, que recogen la historia de los dos hijos de Guayna Capac, Guascar y Atagualpa, y la guerra civil entre ambos.

Es decir, si vemos la manera cómo ha sido estructurada la *Suma...*, y pese a que el propio Betanzos asegura ser una fiel traducción de los relatos orales de una panaca real inca, podemos concluir que tal estructuración calza con el modo en que los españoles del siglo XVI entendían la Historia. Veamos:

1. La *Suma...* comienza haciendo alusión al origen de los incas, a través de leyendas que guardan relación con la creación bíblica. El propio narrador se esfuerza en señalar a Viracocha como el único Dios creador de los hombres, lo que emparentaría a los incas y su origen con los hechos bíblicos y la religión monoteísta:

El cual Contiti Viracocha dicen haber salido otra vez antes de aquella y que en esta vez primera que salió hizo el cielo y la tierra y que todo lo dejó oscuro y que entonces hizo aquella gente que había en el tiempo de la oscuridad ya dicha... (Betanzos, 1987: 11).

2. Es indudable hallar en la crónica de Betanzos una cronología lineal de los reyes incas. Es decir, al origen verdadero y único —la creación del mundo, por Tici Viracocha— deriva en una única historia, donde el derecho divino sustenta la sucesión de los reyes, hasta Ynga Yupangue.

3. Con la asunción de este último (luego del abandono que hace Viracocha Ynga del Cuzco, ante una amenaza enemiga), se produce un segundo acto fundacional. De la conformación de un reino inicial del Cuzco, se pasa a la configuración del Imperio de los Incas. Y este segundo acto fundacional está sustentado en la aparición de una nueva deidad principal, ordenadora del mundo a cuya sombra se ampara el Ynga Yupangue: el Dios Sol. Al respecto, dice un párrafo de la *Suma...*

...que aquel que viera según la lumbre que él había visto que debía ser el sol y que como llegase a él y la primer palabra que le dijo: hijo no tengas temor así los suyos como la historia os contará le llamaron después hijo del sol... (Betanzos, 1987: 49).

4. La hierofanía, que para los europeos del XVI, trasladaba la divinidad del único Dios a los monarcas, es aplicable al caso de Ynga Yupangue. Ésta es la única manera de entender (por parte de un lector de la época), un hecho que hoy puede resultar curioso: el modo en que este inca organiza su imperio y dicta las leyes.

Efectivamente, a lo largo de los diversos capítulos destinados a él, Ynga Yupangue nos es presentado como un sujeto competente para ejecutar las funciones de monarca, como si una natural disposición (o divina disposición) lo hubiera instaurado como dador de leyes justas que permiten la convivencia fraterna de los súbditos del imperio. No es gratuito que estos capítulos empiecen siempre de manera análoga: «[Ynga Yupangue] ordenó y mandó».

Generalmente, no existen personajes que aconsejen al inca, que le sugieran reformas; es siempre Ynga Yupangue quien dice (y sabe) cómo se deben organizar la sementeras, cómo se debe dar la ayuda comunitaria, cómo debe ser, en general, dispuesta la vida en el imperio⁵.

Un dato adicional, en la *Suma...*, es que tampoco constituye una preocupación para el narrador averiguar las causas de tal poder. Es decir, para quien narra, en esta obra, no es mayor problema aceptar un poder divino (visión europea) que emana de Ynga Yupangue, y que lo hace un sujeto competente para cumplir la función de Inca.

5. Otro dato digno de resaltar es que, al organizar su obra, el narrador se vale de una cronología lineal, estableciendo un orden sucesorio entre los diversos gobernantes, hasta llegar a la decadencia del Imperio, representada por la lucha fratricida entre los hermanos Guascar y Atagualpa.

la *suma...* ¿mestizaje en marcha?

Resumiendo:

1. El discurso de la *Suma...* (específicamente en la primera parte de ella), manifiesta múltiples interferencias, sobre la base de la traducción al español de una oralidad quechua cuzqueña. Tales interferencias se manifiestan (plano lingüístico), en una suerte de quechuización de la estructura sintáctica del español.

⁵ Hoy sabemos que la mayor parte de esas «normas» dadas por el inca eran en realidad una práctica milenaria en el antiguo Perú (Rostworowski, 1988).

En respuesta, y con relación al relato de los informantes, es posible encontrar constantes interferencias por parte del traductor, que se esfuerza en interpretar creencias y situaciones de los relatos transcritos.

2. La estructura reposa sobre la noción de historia que se tenía en la Europa del siglo XVI (origen divino, hierofanía que traslada la divinidad a los reyes, cronología lineal); es en base a ella que el narrador selecciona y acomoda los relatos de sus informantes.

Es decir: podemos encontrar en la *Suma...* una mixtura tanto de elementos quechuas, autóctonos, como de otros pertenecientes a un imaginario europeo, occidental. Veamos esto último más detenidamente.

una noción de mestizaje

Refiriéndose a las crónicas producidas en nuestro continente, Martin Lienhard (1983) atribuye un carácter mestizo a aquéllas que, casi independientemente del origen étnico de sus respectivos autores (indígenas, mestizos o europeos), reelaboran materiales discursivos o reales de la historia americana a través de procedimientos narrativos (verbales y/o pictográficos) de tradición heterogénea: indígena y europea.

Es decir, para Lienhard, no interesa quién sea (étnicamente hablando) el productor de crónicas, para hablar de éstas como signos de mestizaje. Mestizaje es reelaboración de discursos (orales, entre ellos) a través de procedimientos narrativos.

En concordancia, pues, con Lienhard, y sobre la base del presente trabajo, podemos concluir que la *Suma...* (1548-1556) es uno de aquellos primeros ejemplos de crónicas mestizas en el Perú. En estas crónicas, sin importar el origen racial de su autor empírico, se mezclan factores discursivos y estructurales que poseen naturaleza heterogénea (heterogénea y muchas veces conflictiva); asimismo, en este tipo de crónicas la transcripción de fuentes orales indígenas cede a menudo a interferencias por parte de su recopilador y traductor: en última instancia, el sujeto que articula y organiza las referidas fuentes, según sus propios patrones culturales.

bibliografía

BETANZOS, Juan de.

1987 [1551]: *Suma y narración de los Incas*. Edición preparada por María del Carmen Martín Rubio. Madrid: Atlas; 317 pp.

LIENHARD, Martin.

1983: *La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario*. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año IX, N° 17. Lima, 1° semestre de 1983; pp. 105-115.

1990: *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas; 286 pp.

MAZZOTTI, José Antonio.

1993: *Subtexto andino y discurso sincrético en los Comentarios reales del Inca Garcilaso de la Vega*. Princeton, J. A. Mazzotti editor; 342 pp.

PEASE, Franklin.

1988: *Las crónicas y los andes*. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, N° 28. Lima, 2° semestre de 1988, pp. 117-158.

1995: *Las crónicas y los andes*. México: Fondo de Cultura Económica; Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero; 632 pp.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl.

1986: *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos*. Lima: DESA; xxxviii, 964 pp.

ROSTWOROWSKI, María.

1988: *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; 332 pp.

de los bajos fondos a nudo borromeo: lo barroco en la poesía de Hinostroza

*El grito no se perfila sobre el telón de fondo del silencio
sino que al contrario lo hace surgir como silencio.*

LACAN

Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.

Una diferencia esencial entre lo escrito y lo oral es que lo escrito crea su propio contexto, mientras que lo oral se da dentro de uno. Por eso la función básica de la crítica literaria es contextualizar las obras para darles un marco que permita su entendimiento. Pero ¿qué es un contexto? Una serie de referencias que permiten al receptor de un discurso conocer la posición desde la que éste se enuncia y por lo tanto interpretarlo en consecuencia. Si bien cualquier texto puede ser interpretado fuera de su contexto original, el receptor siempre tiene que referirse a algo para interpretarlo. Contextualizar quiere decir, pues, *relacionar*. Las relaciones pueden ser de tres tipos: intratextual (el texto consigo mismo), intertextual (el texto con otros textos), y metatextual (el texto con el sistema en el que está inscrito). Todo texto dialoga con otros textos, y frente al mundo real, el texto establece una relación de conocimiento —le inventa categorías que le permitan asimilarlo en tanto discurso, es decir, hace del mundo un texto: la realidad. Pero frente a los hombres que son otros, el texto sólo puede pretender un acercamiento por medio de la comunicación: darse en su individualidad respetando la alteridad del otro.

Contextualizar un texto es, pues, encontrarle relaciones con lo real y con los otros textos. En cuanto a lo real, todo texto adopta una posición determinada frente al mundo y frente al otro. En cuanto a lo puramente

textual, todo texto dialoga con otros textos de los tres modos que hemos mencionado. Toda esta gama de relaciones permite el acceso al texto.

Para acceder a un texto el crítico debe resaltar las relaciones que considera pertinentes sugiriendo claves que iluminen la lectura. En el caso de la poesía de Rodolfo Hinostroza, el concepto de lo barroco será la clave que nos permitirá contextualizar el texto para poder seguir sus recorridos significativos. Este concepto nos ayudará a iluminar el sentido de sus relaciones con lo real y con los otros textos.

Si bien la obra poética de Hinostroza es breve, podemos encontrar la suficiente variedad y evolución en ella como para abstenernos de generalizarla bajo unas cuantas características. Lo que sí podemos observar es la recurrencia de algunos elementos entre algunos poemas de *Consejero del lobo* (1965), su primer libro, y algunos de sus últimos poemas publicados (1977-84). Nuestra entrada a la poesía de Hinostroza será entonces a través de dos textos que evidencian estas recurrencias: *Los bajos fondos* (de *Consejero del lobo*) y *Nudo borromeo* (1980).

lo barroco

El término barroco fue aplicado en sentido peyorativo por la crítica neoclásica a una tendencia artística considerada absurda y retorcida, en alusión a «una de las más complicadas formas de silogismo según la lógica medieval» (Sopena, 1982: VIII, 9). Lo barroco surgió en el siglo XVII, como una superación del incipiente renacentismo, que muchas veces caía en un frío academicismo y una superficial imitación de la antigüedad. Pero este nuevo discurso no sólo aportó nuevas formas expresivas sino también una nueva forma de relacionarse con lo real.

Lo barroco es comúnmente definido por sus formas expresivas, que si bien adquieren características diferentes dependiendo del ámbito en que se den (pintura, arquitectura, música, literatura, etc.), mantienen unos lineamientos generales comunes a todos los ámbitos.

Vamos a tomar lo barroco como un texto cuya expresión es eminentemente dramática. La preocupación por el efecto escenográfico hace de ésta una tendencia exhibicionista por excelencia. De allí su grandiosidad, fastuosidad, refinamiento y opulencia. Es un discurso hecho primordialmente para ser mostrado. A lo barroco nunca le falta trabajo (en ocasiones le sobra). Se caracteriza por su abundante decoración y el exceso en los adornos, que lo llevan a la incorporación

de elementos exóticos e incluso a lo extravagante. Desarrolla una especie de «horror al vacío». Parte de la superación de las reglas clásicas en la búsqueda de dinamismo. Se le ha llegado a considerar incluso como una tendencia artificiosa y formulista que «sustituye las líneas rectas por las quebradas, multiplica los adornos y desarrolla los decorados» (Sopena, 1982: V, 245). La línea curva, sinuosa y quebrada expresa el movimiento del que carece la línea recta. El barroco busca romper los límites, por eso propone una continuidad de las formas, desea llenar el espacio. Las formas llenas y dilatadas de los cuadros de Rubens expresan esta necesidad del barroco de abarcarlo todo, de «llenar el ojo». Lo sensual tiene un lugar predominante, de allí que la literatura barroca como la de Góngora se caracterice por su cromatismo, sonoridad y voluptuosidad. El juego de la luz y de la sombra se corresponde con el juego de lo lleno y lo vacío, como en los cuadros de Velázquez, donde la luz no sólo ilumina los objetos sino que permite ver el vacío que hay entre ellos (Sopena, 1982: VIII, 86). Esto se da en todos los ámbitos del arte, pues la densidad y complejidad estilística de la expresión barroca hace que su brillantez se muestre opaca, difícil de desentrañar.

El barroco se distingue además por ser atrevido e irreverente. Parte de la pasión y se expande hasta donde puede. Da la impresión de ser guiado por un sentimiento tumultuoso que no mide su alcance. Ante un texto barroco el virtuosismo aparece como un desborde de técnica que da la impresión de estar mostrando todo, de que no hay reglas que limiten su expresión. De allí que Rubens pueda tratar temas religiosos con una sensualidad impresionante, del modo que Sor Juana Inés de la Cruz lo hará en la literatura. Lo barroco es capaz de transformar todo, de darle sensualidad a cualquier elemento.

El afán exhibicionista de lo barroco no es inocente. Todas estas formas expresivas tienen un sentido, no están desligadas de un modo particular de acercamiento a lo real. Lo barroco surgió en una época de cambio. Dios había dejado de ser el centro del mundo —con el Renacimiento se comenzó a dar importancia al hombre y a la libertad individual. Empezaba la época moderna, en la cual el Yo desplaza a Dios en tanto organizador del mundo. Pero pronto, actitudes como la barroca empezarían a mostrar que el Yo ni siquiera puede organizar el mundo para sí mismo, y menos aún para los otros.

¿Qué sentido tiene el afán exhibicionista barroco? Exhibir es mostrar, poner algo delante. ¿Delante de qué? De otra cosa, que queda

detrás, oculta. Por lo tanto, el acto de exhibir implica al acto de ocultar. Siempre que se exhibe algo, se está ocultando aquello que no se exhibe. El barroco en tanto puesta en escena nos remite a la pregunta por el ocultamiento. ¿Cómo funciona el ocultamiento barroco? Es un despiste. El recargamiento y los adornos barrocos apartan la atención del centro, que es siempre un vacío. El horror al vacío del barroco se expresa en la decoración alrededor de un vacío justamente. De allí que el barroco opte por la línea curva y quebrada en vez de la línea recta: su estilo no es decir las cosas directamente, sino del modo menos directo posible. El interés del barroco por el dinamismo se debe a que instaura un movimiento centrífugo que parte de un vacío para alejarse de él. El vacío queda detrás de los decorados y los ornamentos. El silencio detrás de la grandilocuencia.

Cuando decimos que lo barroco es un discurso hecho para ser mostrado, debemos añadir que el minucioso trabajo con la forma expresiva busca atraer la atención sobre la expresión misma, de modo que los contenidos quedan diseminados y atenuados, ocultos en el discurso. Los excesos en la expresión pueden darle cualidades estéticas, pero a la vez pueden opacar el contenido de lo expresado. El mecanismo de lo barroco busca justamente eso: ocultar lo central (el contenido). Desplaza lo central, lo deja atrás, al margen, para llevar lo marginal hacia el centro. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro. Aunque quizá ese rostro sea otra máscara que se superponga a otras y así hasta llegar al vacío que hay detrás. Por eso decimos que a lo barroco nunca le falta trabajo: debe crear muchos artificios para despistar al receptor, para hacerle ver formas donde sólo hay un vacío, satisfaciéndose en un decir que oculta lo que dice ante el otro. La relación del sujeto barroco con el otro es, pues, un engaño: parece pero no es (Blanco y Bueno, 1980: 116-118). Oculta el vacío detrás de las apariencias.

la marginalidad, el silencio y la ciudad

En los poemas *Los bajos fondos* y *Nudo borromeo* hay recurrencias que adquieren significado si las interpretamos a la luz del concepto de lo barroco. Estas recurrencias son la marginalidad, el silencio y la ciudad.

Los bajos fondos tiene seis partes de semejante extensión. Ya el título se remite a un espacio urbano marginal. La primera parte es un

preludio en el que resalta la imagen de «*muchas torres de Babel [sic]*» (Hinostroza, 1986)¹. Esta imagen nos sugiere no sólo que cada sujeto construye su mundo (habla su propio lenguaje), sino que el sujeto *es* una torre de Babel que no logra ponerse de acuerdo consigo mismo. La imagen de las torres de Babel prefigura lo que vendrá después, y condensa mucho de la poesía de Hinostroza: ese decir cuyo contenido no llega fácilmente ni a sí mismo ni al otro, pero que es necesario, porque establece una comunicación. Un decir que al enunciar exhibe el enunciado pero mantiene oculto su significado. La metáfora saussureana que hace del significante y el significado dos caras de la misma moneda se puede aplicar aquí cabalmente, puesto que al mostrarse el significante, queda fuera de nuestra vista la otra cara de la moneda, que es el significado. La imagen de la confusión de las lenguas se asocia a la idea de la marginalidad cuando el poeta habla «*del primitivo parentesco del poeta con los criminales*», puesto que el crimen del poeta sería evidenciar esta confusión.

En la segunda parte podemos ver cómo la ciudad, la marginalidad y el silencio se conjugan en una estética barroca. El ocultamiento inherente a todo exhibicionismo se hace patente cuando dice: «*y no dirán las górgolas mis lugares secretos, y mis métodos, / y la calcinación de contados sucesos y / la función del paréntesis*». Este último elemento es importante, puesto que el paréntesis es un artificio barroco que pone al margen lo dicho, lo aleja del discurso central. También las górgolas son formas barrocas, recargadas, cuyo silencio pone al margen aquello que el poeta quiere ocultar. Son además elementos eminentemente urbanos, y en ese sentido la ciudad aparece como un espacio central pero disfórico, en el cual se ubica el poeta pero con una actitud marginal, externa: «*Esta noche me asiento en el corazón de la ciudad / como el presentimiento de un hacha clandestina*».

La tercera parte evidencia la presencia de elementos marginales en la ciudad, los «*mundos ocultados*». Cabe resaltar que no se habla de un mundo oculto, sino de mundos ocultados... ¿por quién? El ocultamiento se da en el poema, y no sólo se expresa directamente, como en este caso, sino principalmente a través de la idea de lo marginal. Recordemos que ocultar algo es ponerlo al margen de lo perceptible. Al margen también queda el silencio, que aparece en esta parte como una «*calma sargaza*». La imagen es perfectamente barroca, pues nos remite al Mar

¹ Las citas sin referencia en este segmento provienen de *Los bajos fondos*.

de los Sargazos, una extensión marina *cubierta* de algas, lo cual quiere decir que se está hablando de un silencio cubierto, oculto, marginado, puesto detrás.

En la cuarta parte los paréntesis comprenden prácticamente la mitad del texto. Entre paréntesis queda la tristeza del poeta («*El más triste consuelo*») frente a una ciudad hostil. La ciudad aparece como un «aquí» que sin embargo expulsa a sus habitantes, los hiera, los margina: «*no establecerás finalmente, / en algún sitio, / tus talones...*».

La quinta parte empieza con una repetida marginación del sujeto: «*No cumpliré con mis caprichos. / No...*». Esta marginación se da principalmente con respecto a la palabra, «*a fin de que no hable*». Vuelve a aparecer el silencio al margen, entre paréntesis. Un silencio que, entre elaboradas imágenes que llenan el espacio, nos recuerda el vacío con imágenes como «*devora*», «*muerte*», «*desierto*», y especialmente: «*Un marido eyacula salvajemente en el vacío, o / más precisamente entre los muslos de su mujer*». Esto nos indica que la relación que se establece con el otro es una relación con un vacío. Esta parte acaba exhibiendo la siguiente idea: «*Nunca he conocido el poder de una palabra*». Decimos que esta idea se exhibe porque está ocultando la siguiente idea: *siempre he conocido el poder del silencio*. Éste es un artificio barroco por excelencia. El poeta sabe del silencio, y consecuentemente no lo dice: lo calla. Detrás de su recargado decir, lo que está haciendo Hinostraza es callar.

Por último, en la sexta parte la marginalidad viene expresada por el tiempo. El pasado es un tiempo que queda al margen, un vacío que queda detrás. Se habla de un pasado rural (al margen de la ciudad) pero a la vez se huye de él. La imagen de la huida lleva al sujeto por fin, de nuevo, a la ciudad, a lo urbano: «*un delirio de ropas limpias en las azoteas azules*».

El poema se organiza en torno al típico movimiento barroco: la marginación del silencio hacia la palabra. La huida y la ausencia de un lugar en el espacio están muy ligadas al tema urbano. La palabra pierde su lugar en la ciudad, y el silencio se instaura como el «lugar» vacío en que se puede recuperar al otro, al mundo y al tiempo.

Si bien hay unos quince años de diferencia entre *Los bajos fondos* y *Nudo borromeo*, ambos están organizados por la misma intención barroca de ocultar el silencio.

Nudo borromeo es un extenso poema continuo. No está dividido en partes como *Los bajos fondos*, pero sí recurre al mecanismo barroco de

la línea quebrada: los versos pares están sangrados con respecto a los impares. Esto nos da la idea de que el decir del poeta es un decir fragmentado, indirecto. Además, el título nos habla un poco acerca de la complejidad barroca del texto. Un nudo es un lugar de confluencia, unión, relación, cruce, trabazón, lazo, o vínculo, que además nos remite a la idea de una dificultad insoluble (Sopena, 1977: IV, 2988). Por otra parte, San Carlos Borromeo (1538-1584) fue un arzobispo de Milán que fomentó la cultura y erigió muchos seminarios (Sopena, 1977: I, 839). Debido a la relación de este personaje con la cultura, podemos decir que un «nudo borromeo» sería un texto complejo y cultista, incluso erudito, en el que confluyen y se entrecruzan muchos elementos culturales de modo que su interpretación aparece como una dificultad insoluble. Tratemos, pues, de desenredar el nudo.

El texto empieza con una referencia urbana muy precisa: «*rue Vavin subiendo a Montparnasse*» (Hinostroza, 1986)². Esta precisión en las referencias que se vuelve a dar a lo largo del texto, expresa el mecanismo barroco de la decoración y de la opacidad: se muestra mucho pero se dice poco, el mostrar opaca el decir. Esto no significa que Hinostroza no esté diciendo algo, ya que el texto está re-cargado de significaciones, pero el poema en sí es un esfuerzo porque no se pueda acceder fácilmente a eso que quiere decir. Es por eso que el enunciador recurre a la poesía: porque permite decir las cosas de un modo tal que de otro modo no se podría. El modo como se expresa el contenido no se puede separar del contenido mismo: se dicen las cosas de un modo porque de ese modo es como quieren ser dichas —si fueran dichas de otro modo serían otras cosas. Es en ese sentido que no nos podemos acercar a un texto poético como si fuera una narración; hay que ir descubriendo sus reglas internas, sus recurrencias y oposiciones. Elementos que nos interesan como la ciudad, el silencio y la marginalidad no se dan en un orden lógico ni del mismo modo, sino que aparecen en determinados momentos de acuerdo a la organización del poema.

Todo el texto está recorrido por imágenes de la máscara, en el sentido de que representa una forma expresiva que oculta. Expresiones como «*El cuerpo multiplicado en millares de copias*», «*Modo infinito en infinita parodia*», «*Y hay líneas que se encurvan sobre el horizonte*», «*Descoyuntado por infinitos puntos de fuga*», «*La escena de las fresas la*

² Las citas sin referencia en este segmento provienen de *Nudo borromeo*.

escena del pico de hielo» y «*El Big-Bang repercute sus últimos ecos*», nos hablan del poema en tanto decoración barroca. El recargamiento se da como un intento por llenarlo todo, por decirlo todo, al punto que el poeta se confiesa «*Inmerso en una hecatombe de palabras*». Pero esta abundancia de palabras se reconoce como un artificio para eludir la revelación directa de lo que queda detrás: «*Hay una teoría de círculos concéntricos / Puesta para evitar un encuentro frontal*». La imagen del poema barroco es la de un círculo que se expande hacia el infinito con un vacío en el centro. Los márgenes del círculo no están en la circunferencia, sino en el centro, que es el vacío. Este artificio funciona como algo que se pone por delante del contenido, «*Cuyo sentido (si alguno existe) resistiría a la enumeración / De imágenes dispersas*».

El enunciador no es inocente en ningún caso, y reconoce el carácter exhibitivo de su poema con la consecuente carga de ocultamiento, «*Como quien asume una pasión inconsecuente / Con la seguridad de ver borrarse los fantasmas*». El «*vuelo de cuervos en el cielo cubierto*» es una imagen barroca que expresa cómo el poema trata de ocultar el vacío, de cubrir el cielo. Y confía en la efectividad del artificio y su capacidad de disfrazar y enmascarar, al punto que dice entre paréntesis —al margen—: «*(Nunca tocará fondo porque es forma)*». Lo que queda detrás en el poema es, como en *Los bajos fondos*, el silencio. Se margina al silencio, pero éste siempre se manifiesta de un modo u otro, en tanto ausencia, en tanto límite, como el vacío en los cuadros de Velázquez. Al delimitar el ámbito del sonido, de las palabras, el silencio revela su fuerza. No es que esté presente: el silencio es por oposición ausencia de sonido, límite de la palabra. Cuando el poeta dice «*Y ahora todo resbala hacia lo Real / Había sido algo menos que una presencia / Definida con tenacidad*», nos está hablando de una ausencia que escapa a las palabras. Esta ausencia, este silencio, es lo real, aquello que, según Lacan, no se puede decir. Cuando la palabra construye al mundo le quita su realidad: «*La larga perplejidad / Que incita al mundo a ser lo que es / Nunca lejos ni cerca / Nunca Real*».

El poeta está en un constante movimiento, «*Como si buscara definición / Deslizándose hacia el centro del poema / Donde hay silencio y quietas placas de hielo*». Al respecto, el epígrafe de Aristóteles es esclarecedor: «*Un hombre vaga durante numerosos años fuera de su patria, estrechamente vigilado por Poseidón, y solo*». El enunciador hecho lenguaje se ubica en los márgenes de lo real y busca el silencio, a la vez que trata de ocultarlo: «*Y te consumes fuera de la palabra / Que tal vez se*

alimenta a sí misma / En inflorescencia perpetua / Y así entorpeces la demostración». Este movimiento es lo que en el poema aparece como la imagen de la «*Entropía / Obedecida y pronto contradicha / Por una dimensión confusa y vegetal*», es decir, la palabra, que aparece como un medio para controlar el silencio, para no expresar el vacío, al alimentarse a sí misma hacia el infinito pierde el control del juego mostrar-ocultar y acaba por evidenciar el silencio que siempre la acompaña y que está en su centro.

Esta necesidad de ocultar el silencio responde a un miedo. «*Miedo de tocarlo y no tocarlo y atravesarlo sin tocarlo / Como una sombra de palabras*». Es el miedo al descontrol que finalmente se manifiesta como la inquietante centralidad del silencio. Se trata de marginar el silencio pero no se puede, porque no se le puede desligar de la palabra.

La ubicación espacial con respecto a la ciudad y la definición con respecto al otro son importantes puntos de encuentro entre ambos poemas. Ambas son relaciones barrocas que giran en torno a la marginación y al movimiento de alejamiento.

La ciudad aparece en ambos poemas como un espacio disfórico y fragmentario. Un espacio sin lugares, que siempre está yéndose y que provoca la huida de los que están adentro. Mientras que en *Los bajos fondos* el sujeto va «*de calle en calle, en huidas pueriles*», en *Nudo borromeo* va «*huyendo por las alcantarillas*». La ciudad aparece como un espacio fragmentado («*Mientras circulan retazos de ciudades*», Nb) y a la vez recargado («*los barrios / torcidos como un juego de dados*», Lbf). Es un espacio que lleva dentro su propia marginalidad, y por eso aparece como una metáfora de lo barroco («*En el corazón de la ciudad / se vive y se trafica*», Lbf). La ciudad, a pesar de su movimiento y de estar llena de elementos, tiene en su centro la ausencia: carece de luz (es «*negra*») y sus calles «*no llevan nombre*».

El otro aparece en estos poemas como la imagen de la mujer. Y la mujer es un vacío. Cuando en *Los bajos fondos* se dice «*en el vacío, o / más precisamente entre los muslos de su mujer*», se está prefigurando el modo de ver al otro que se desarrollará en *Nudo borromeo*. La experiencia del otro, que excede a las palabras, trata de ser asimilada por el barroquismo del texto: «*El sentido de la experiencia debe encontrarse allí / Y yo debo entonces perseverar en el poema / El Otro que yo he sido el Otro que estoy siendo / Me debe ser designado en el poema*», «*Tú eres Tú porque yo lo he querido*», «*Ella ha desaparecido*». Los otros son «*Inexplicables como las mujeres*».

En estos textos la memoria se expresa en dos imágenes que se repiten hacia el final de ambos poemas, y representa el tiempo marginado y silenciado que regresa en medio del descontrol de las palabras. En una entrevista, Hinostroza dice: «Yo recuerdo imágenes de la trilla cuando a mi padre lo invitaban a ser padrino. Yo veía esa paja amarilla volar entre el sol con caballos negros que giraban en torno a la era» (Hinostroza, 1983: 66). En ambos poemas tenemos esta misma imagen:

una noria era quien alimentaba a miles de sueños, Padre
[*Los bajos fondos*]

La memoria se posa sobre un campo de trigo
Y los caballos trotan en torno de la era
Encerrados en un domo dorado
Tu padre bebe chicha de jora
[*Nudo borromeo*]

Por último, ambos textos se cierran con la imagen de la ropa limpia secándose al viento:

todo sumido en un delirio de ropas limpias en las azoteas azules.
[*Los bajos fondos*]

Y en un delirio de provisiones y de ropa limpia
Olorosa a lavanda
[*Nudo borromeo*]

La infancia está en el espacio que queda atrás, en ese silencio del que Hinostroza no puede hablar pero que disfraza maravillosamente. «De todos modos me vuelve la infancia» (Hinostroza, *loc. cit.*).

Podemos decir, entonces, que la poesía de Hinostroza es barroca en tanto que gira en torno a un vacío, adornándolo hacia afuera. Los textos trabajados muestran cómo a partir de elementos como la ciudad y el otro se manifiesta la marginación del silencio por las palabras. Un silencio que no se puede ocultar, pero tampoco debe delatar.

bibliografía

BLANCO, Desiderio y BUENO, Raúl.

1980: *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima; 273 pp.

HINOSTROZA, Rodolfo.

1983: *Rodolfo Hinostroza: En nombre del silencio*. Entrevista de Carlos Molina. En: *Lienzo 5*. Lima, Universidad de Lima; pp. 53-69.

1986: *Poemas reunidos*. Lima: Mosca azul; 159 pp.

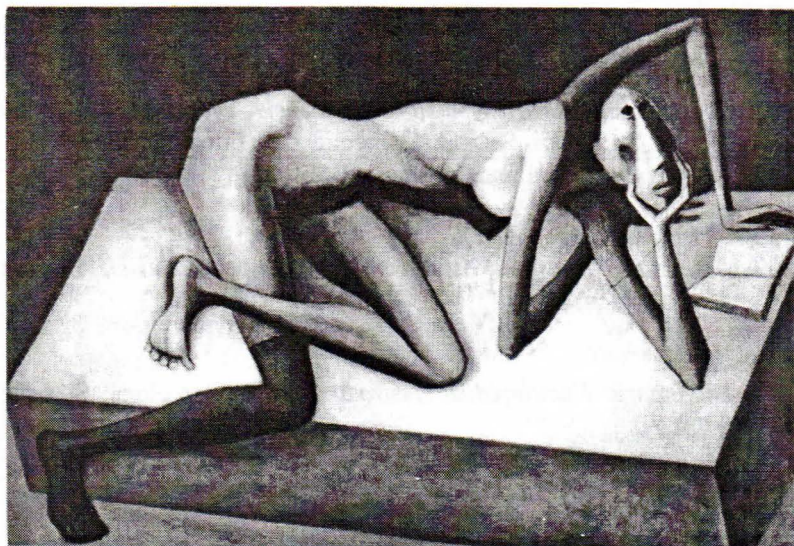
LACAN, Jacques.

1997: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós; 290 pp.

SOPENA.

1977: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena*. Barcelona: Sopena; 5 tomos.

1982: *Enciclopedia Temática Sopena*. Barcelona: Sopena; 15 tomos.



Carlos Orozco, *La lectura*, 1958.

falologocentrismo

Iván Ruiz : *César Moro y La tortuga ecuestre*.
Lima: Banco Central de Reserva, 1998.

La poesía de César Moro, por razones que no viene al caso mencionar, ha sido marginada constantemente del canon de la literatura peruana. Y aunque al poeta esto le hubiera parecido *maravilloso* —surrealísticamente hablando—, hoy Moro es uno de los escritores en torno al cual se ha creado una devoción insospechada, incluso por parte de la crítica. Poesía escandalosa, violenta y negadora. Poesía moderna en su actitud: optimismo y proyecto liberadores del hombre y la vida; pero a la vez, poesía crítica con la modernidad en la que participaba: contra el imperio de la razón y el anquilosado ojo del observador. Moro atacó las ideas de la poesía como institución y praxis elitista, reivindicó la posibilidad de fundir arte y vida a través del surrealismo, en la cognición de la *superrealidad*.

César Moro... es la segunda publicación crítica de Iván Ruiz Ayala, en ella propone un acercamiento al más importante libro del poeta: *La tortuga ecuestre*. Su primer trabajo publicado fue una aproximación a la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, y a pesar de que la creación del libro sobre Moro es anterior a la de éste, resulta ser de lejos superior; aunque con ello no afirmamos que esta publicación haya superado los problemas de base que tenía el anterior trabajo hermenéutico.

En la nota preliminar al estudio, Ruiz autocalifica su interpretación de inmanentista —desde la teoría estructuralista y semiótica—, declara que el primer acercamiento a una obra es intuitivo, pero que «...ese acercamiento a los textos debe verse corroborado y respaldado, en un segundo momento, por una base teórica y metodológica» (18). Ésta es una opción entre otras igualmente válidas, pero en su análisis resulta ser una mala guía para el trabajo hermenéutico. Por ejemplo, discrepa con el viejo «biografismo» de Coyné —crítica válida, por cierto—, pero su lectura no se libra de caer en lo que rechaza. Cuando Ruiz utiliza datos biográficos, lo justifica hablando del extratexto, pero éste no es sino el disfraz de un acercamiento biografista: «*Ambas cartas, ¿acaso no aluden a un amor de 1938-1939 y años siguientes? ¿No podría ser esta persona el*

referente de los poemas de los años 38 y 39 y el de las Cartas del año 39?» (78). Y esta actitud a veces compromete seriamente su interpretación, como cuando afirma que la densidad de la información que se transmite en el poema —*Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas*— «...se encuentra vinculada estrechamente con un movimiento en particular» (28): el surrealismo, y explique esto por el hecho de que Moro participó y suscribió este movimiento vanguardista.

En nuestra opinión, se trata de una muestra más de cómo la teoría es mal comprendida, haciendo de ésta una justificación metodológica para la validez del trabajo hermenéutico. La metodología no confiere Verdad a una crítica, pero sí exige cierta rigurosidad en su manejo, y Ruiz sólo utiliza nombres teóricos, mas no la teoría que dice usar. Además del extratexto, lo siguiente puede servir como ejemplo de confusión teórica y metodológica: «*La literariedad de un texto no se agota con una o dos lecturas, sino que está abierta a innumerables posibilidades de sentido*» (34). Aquí es empleada como sinónimo de esencia o Verdad de un texto: la literariedad de *La tortuga ecuestre* es distinta que la de *Simbólicas* o *Las Flores del mal*. Y esto no es así. Literariedad es un concepto teórico —desterrado de la reflexión actual, por cierto— que da cuenta de lo que hace literaria a una obra, no de su unidad original. La confusión está en asumir la literariedad como la Verdad que se consigue *duramente*, luego de muchas lecturas que permitan vislumbrar la *esencia* del texto. Podría esto parecer un pequeño error metodológico, pero afecta el conjunto de la lectura de Ruiz.

Si bien algunas partes de su análisis son notables, en el conjunto pierden el valor individual que logran debido a un excesivo esquematismo en la interpretación —problema también del libro sobre Westphalen—. En nuestra opinión, su lectura convierte la poesía de Moro en simbolista —en el sentido racionalista del término—: la concepción de una «simbología» remite a la idea de algo dicho en clave que al ser descifrado alumbra un discurso impecablemente racional: su literariedad, su esencia (lo que es también análogo a la idea de inconsciente freudiano que maneja, confundiendo subconsciente —de filiación ocultista y parapsicológica— con inconsciente).

Podría tal vez ésta ser una posibilidad de lectura, pero contradictoria con la idea sostenida de que el poemario de Moro se inscribe en el surrealismo. En todo caso, hay una mala comprensión del surrealismo. La crítica cultural del surrealismo no es semántica, como Ruiz quiere pensarla desde la simbología, es discursiva; esto es, la destrucción del

sentido semiotiza la destrucción de un orden de mundo. La crítica a la significación por parte del surrealismo se ejerce diacrónicamente: dictado del inconsciente se opone a simbología. Sirvan éstos como ejemplos del esquematismo mencionado: «*El segundo adjetivo que califica a la tortuga es 'divina', pero evidentemente, tal como se leyó en la cita de Cirlot —diccionario de símbolos tradicionales—, ésta no remite a la divinidad y lo sobrenatural*» (49). «*Efectuando un cambio paradigmático de 'marco' por 'sartén' podría obtenerse una frase con sentido ya que en nuestra sociedad se suelen colocar los retratos de los seres queridos en marcos*» (65).

Al tratar los poemas de amor de *La tortuga ecuestre* y las *Cartas*, Ruiz asume como problemática la condición sexual del hablante básico y/o del destinatario. Curiosamente afirma: «*La convención literaria da por supuesto que el referente de todo texto poético es una persona del sexo opuesto al del autor*» (109). ¿Se trata de la convención literaria o de prejuicios hermenéuticos? Afirmaciones como ésta sólo tienen una función retórica para marcar cierta originalidad y no aportan nada al trabajo. Ruiz asume que la identidad sexual del destinatario y/o hablante básico es ambigua, por lo tanto «digna de sospecha». Y esto alumbró el otro lado de la enunciación de la crítica de Ruiz.

¿Desde dónde se lee *La tortuga ecuestre*?

Desde el falologocentrismo: Iván Ruiz exige a la poesía de Moro la *claridad* de lo racional y el *orden* de la cultura del falo.

JAVIER GARCÍA LIENDO

Voz, cuerpo y palabra

Roberto Sánchez-Piérola Vega: *Alleinlandlied. Desde el escenario. / Ego puto*. Lima: Dedo crítico editores, 1999.

Vino. Sangre. Tinta: uno de los ejes recorriendo *Alleinlandlied*; la búsqueda del padre, del masculino, otro. La sintaxis y el ritmo traqueteante —alto, ruptura, fuga—, la quebrazón y la dificultad al expulsar del cuerpo este discurso. Lenguaje, realidad; real: la

en lo real. Chariarse llega luego de un viaje que le ha tomado toda la vida, magníficamente al infinito: «*Oh tú por quien mi grito se hizo canto / y mi noche de espanto transparencia / y mi espeso existir divina nada*».

CARLOS VILLACORTA

aún

José Ignacio Padilla: *Lejana de Julio Cortázar / Sobre la bastardía de la crítica literaria*.

Lima: More ferarum suplemento, 1999.

La sola ciencia no bastó para calmar los ímpetus del joven Padilla ante la escritura: Vital, meretriz, inaprehensible. Naufragio viril en territorio de bestias.

Nunca más casto, el rumor de *la razón* se encuentra.

Camina sobre cuatro patas.

GROS LE MAUVAIS

morada

José Watanabe: *Cosas del cuerpo*.

Lima: Editorial Caballo Rojo, 1999.

El asunto es el individuo y la comunidad, la piel, lo físico, lo palpable, yo: la marea de los días siempre igual y distinta. El cuerpo creando la maravilla de la aventura cotidiana.

Así de diaria es la materia del hombre en este remolino de signos, pero también *una intrusión, un empaque en el aire*. Anhela el momento en que pueda convertirse en un árbol, el instante en que será transparente como las aguas turbias, en que no se perderá en lo insospechado de la naturaleza, lo será plenamente.

Con aire de sentencia, la voz muestra su sabiduría de animal humano, crecidos sus pelos como el tiempo, añejo y salvo (*La muerte de verdad es como la poesía: mírala venir como una forma de la templanza*).

La voz llega a mí diáfana, sin dolor, como la voz del profeta o del diablo más viejo de las calles. Arremete estupendamente contra mi espíritu a través de mi carne y ahora me hace hablar de estas cosas benignas.

CARLOS ESTELA VILELA

mención

Guillaume Apollinaire: *Bestiario*.

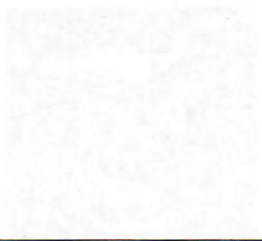
Traducción y prólogo de Camilo Fernández Cozman.

Lima: Ediciones Picaflor, 1999.

apollinaire: nombre de resonancias abrumadoras. Una traducción local no puede dejar de ser nombrada; la de Camilo Fernández, más cercana al texto original que la de Ruben Silva (PUC, 1998), lo hace legible para los que poco conocen del francés y conserva su poder de sugestión y sencillez, además de los grabados originales.

J. I. PADILLA





Grabado de la página anterior: R. Dufy, *Le bœuf*.

Edgar Saavedra Vásquez (Caxamarca, 1976). Cursa el quinto año de Literatura en la UNMSM.

Jorge Ninapayta de la Rosa (Nasca, 1941). Estudió Literatura en la UNMSM. Cursó estudios de maestría en la PUC. En 1998 fue ganador del premio de cuento *Juan Rulfo*, otorgado por Radio France International.

Germán Carnero Roqué (peruano nacido en México, 1941). Es director del departamento de asuntos culturales de la UNESCO México. Ha publicado *Triste veranillo* (1998).

César Calvo Soriano (Iquitos, 1940). Poeta y novelista. Ha publicado *Poemas bajo tierra* (1960), *Ausencias y retardos* (1963), *Pedestal para nadie* (1970), entre otros.

Marcos Mondoñedo (Lima, 1969). En 1998 sustentó su tesis de licenciatura *Grafismos retóricos y narratividad en Contranatura de Rodolfo Hinostroza*. Sigue una maestría en la UNMSM donde es actualmente docente.

Selenco Vega Jácome (Lima, 1971). Siguió estudios de pre y posgrado de Literatura en la UNMSM donde ejerce la docencia. Ha publicado *Casa de Familia* (1995) y *Parejas en el parque* (1998).

Roberto Sánchez-Piérola (Lima, 1975). Cursa el quinto año de Literatura en la UNMSM. Ha publicado *Alleinlandlied / Ego puto* (1999). Es codirector de la revista *Dedo Crítico*.

Carlos Villacorta (Lima, 1975). Estudia Literatura en la PUC. Participó en el poemario colectivo *Inmanencia* (1998).

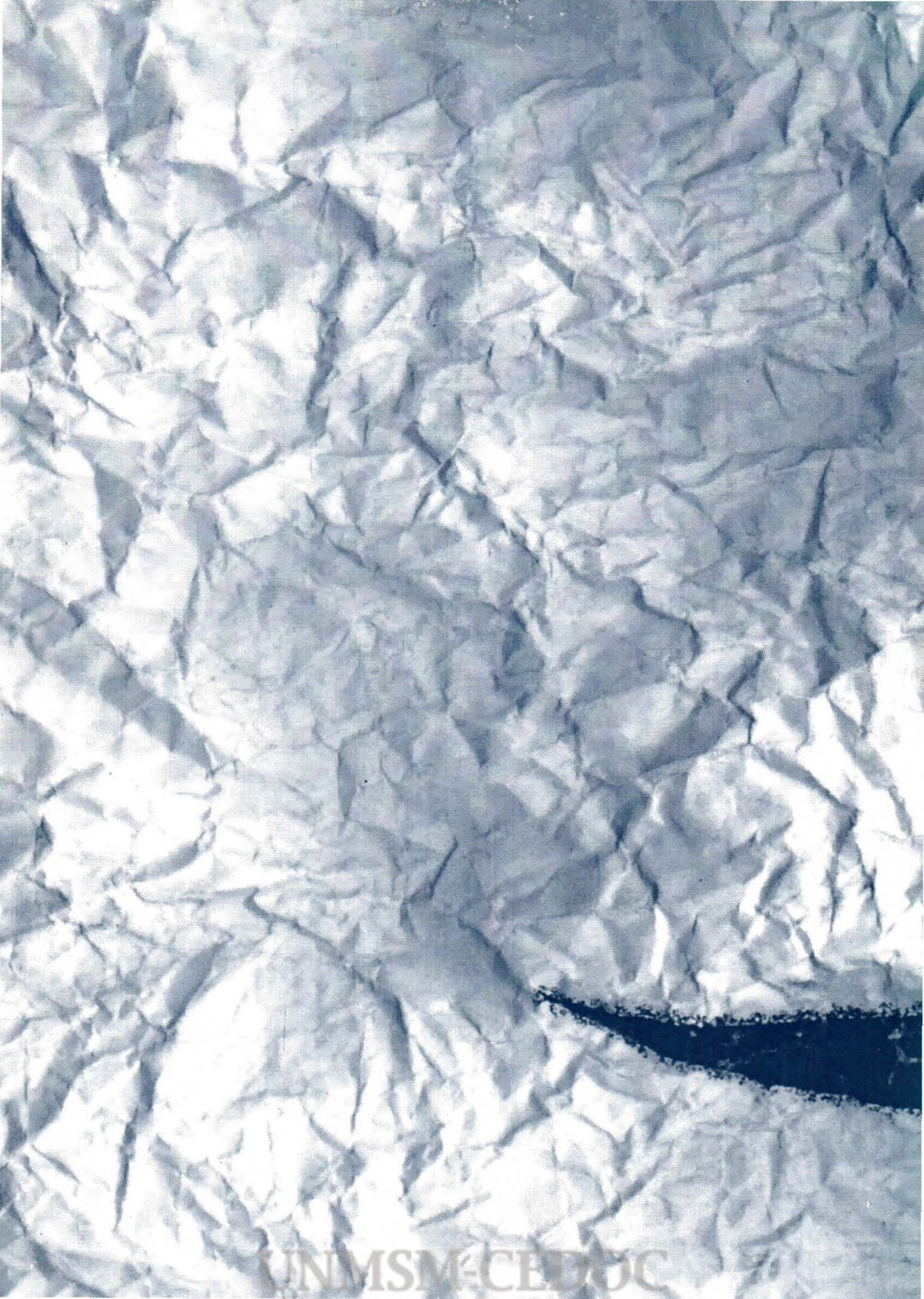
Enrique Ortiz Castro (Lima, 1977). Destacado estudiante de Literatura en la UNMSM.

Gros Le Mauvais (Grenoble, 1938). Profeta y vidente.

Carlos Estela Vilela (Callao, 1977). Cursa el último año de Literatura en la UNMSM.

José Ignacio Padilla (Lima, 1975). Sigue el quinto año de Literatura en la UNMSM. Para este número ha preparado un suplemento no venal *Lejana de Julio Cortázar / Sobre la bastardía de la crítica literaria*.

Se terminó de imprimir el 19 de abril de 1999
en *Taller Visual*, Jr. Caylloma 451 Of. 206. Telf. 428 2230.
Lima.



UNMSM-CEDOC