

RETAZOS DE PAPEL

Revista de artes y letras

Huancayo, junio, 2000, N° 4

DIRECTOR

Manuel J. Baquerizo

EDITOR

Abel Montes de Oca

DISEÑO ARTISTICO

Alicia Lazo

COLABORADORESRicardo Soto Sulca
Sandro Bossio Suárez
María Teresa Zúñiga
Ana Espejo López**COMPOSICION Y CORRECCION
DE TEXTOS**

Ana Espejo

PORTADAImpresiones sobre resina,
tinta acrílica (1999) de
Augusto CanedoPublicación editada por el
Centro de Capacitación
«J.M. Arguedianos»**IMPRESIÓN**

Editorial Imprenta Múltiple S.A.

CORRESPONDENCIAMoquegua 268, Huancayo
Telf. 211299 Fax 064-249357
Email:
ccjma.hyo@correo.dnet.com.pe
Te211299**CONTENIDO**

- 1-8 Porfirio Meneses: narrador bilingüe
MANUEL J. BAQUERIZO
- 9-15 El regreso (cuento)
LAURA RIESCO
- 16-18 Conversación con Laura Riesco
ANA ESPEJO LOPEZ
- 19-31 Mades-Medus (drama)
MARIA TERESA ZUÑIGA
- 32-34 Deflagración del amor (poesía)
TULIO MORA
- 35-41 Atusparia: el personaje histórico y dos
versiones de un drama
ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS
- 42-45 La andinidad en la poesía femenina
peruana
GLORIA MENDOZA BORDA
- 46-52 Débiles señales de un final
que se eclipsa
ANDRES CLOUD
- 53-56 Cuentos no tan malévolos
JAIME URCO
- 57-61 Bayly y la recurrencia monotemática
SANDRO BOSSIO SUAREZ
- 62 LIBROS
Noticia de los autores
- 64-63 Oswaldo Higuchi: a mitad
del camino
MANUEL J. BAQUERIZO

(viene de la pág. 1)

de la Cultura del Ministerio de Educación Pública, juntamente con Francisco Izquierdo Ríos y Alfonso Peláez Bazán. Las obras serán publicadas poco después por el mismo Ministerio, en un volumen colectivo. En 1947 gana, con *Campos marchitos*, los Juegos Florales, convocados por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Posteriormente, edita *El hombrecillo oscuro y otros cuentos* (1954), *Choleras, II* (1974) y *Sólo un camino tiene el río* (1975).

Lo que traía de nuevo la narrativa de Porfirio Meneses, y lo que probablemente suscitó el interés de José Diez Canseco -su primer devoto lector- fue la incorporación en el relato de un nuevo tipo social y humano -el «cholo» o mestizo- que muy pocos escritores habían novelado antes; y, sin duda, su visión alegre de la vida y su tono coloquial, jocoso y festivo, que calzaba muy bien con la sensibilidad y el espíritu jocundos del autor de *Estampas mulatas*. Meneses abordará después motivos urbanos y tipos costños -como el negro y el chino-, pero sin obtener el mismo resultado artístico de sus relatos precedentes. De hecho, el autor sentía y entendía mejor el alma del mestizo y la entraña psicológica del campesino emergente, y poblador de la villa hispano-india, que el de los hombres citadinos.

Choleras y *Campos marchitos* tienen clara intención regionalista, y reúnen una diversidad de escenas de la vida cotidiana del pueblo, algo así como *Los campesinos* de Wladislaw Reymont: el trabajo y las faenas del agro, el negocio del aguardiente, el arrieraje, el pedido de mano, los estragos de las epidemias, los juegos infantiles, los conflictos conyugales, los amores clandestinos, el relajamiento moral del campesino que egresa del ejército o retorna de la Capital y la lucha de los comuneros contra los grandes propietarios. Los protagonistas son generalmente pequeños agricultores, tenderos, fabricantes de suela, arrieros y policías, que se caracterizan por su espíritu taimado, mujeriego, alegre y sensual. Ellos son siempre ingeniosos, enamorados, pícaros y locuaces, a semejanza de los tipos populares del norte, muy bien descritos por Francisco Vegas Seminario, Teodoro Garcés Negrón y Jorge Moscol Urbina. Igual que ellos, Meneses sabe explotar el genio cazarro, burlón y gracioso de sus criaturas; en los diálogos recoge con mucha gracia, el habla popular, aunque no siempre luzca el virtuosismo de los narradores piuranos.

Meneses denomina a sus protagonistas «cholos», si bien no todos ellos tienen el mismo grado de aculturación. El propio autor reivindica para sí, esa calidad étnico-social («Vine cholo a Lima, dice, y sigo siendo cholo»).

Los cuentos de Meneses tienen que ver principalmente con el paisaje social, con los trabajos y los días, con los amores, con las fiestas y costumbres del pueblo. Al autor no le interesa tanto crear una obra literaria autónoma cuanto mostrar el espíritu de la provincia, con ánimo humorista e irónico. Los cuentos son textos que ilustran y entretienen. Su personaje favorito es la mujer, a la que exhibe, una veces como víctima y, las más, como bandolera, coqueta, rijosa y vengativa, a la manera de Luis Nieto en *Charango*. En «*Campos marchitos*» un pequeño agricultor, que se dedica al negocio complementario de aguardiente, cae enfermo de paludismo. La esposa, joven y hermosa, acude al boticario del pueblo para que le administre un remedio. El boticario visita tantas veces la casa del paciente que termina por seducir a su esposa. Para el narrador esta conducta de la mujer no es nada extraña, pues así la mostrará en varios cuentos más. En «La viuda» presenta, en forma humorística, a una mujer vieja y fea, que busca afanosamente un nuevo marido. Atraído por su fortuna, un hombre cae rápidamente en sus redes. Pero, al final, éste termina maltratándola y viviendo a su costa. El cuento tiene obviamente una enseñanza moral. En «Jovina Saico» un campesino licenciado del ejército y asimilado a la policía, se aprovecha de su autoridad, para abusar de la gente humilde, sobre todo, de las mujeres. Lo cómico es que termina escarmentado por la venganza atroz que se toma Jovina Saico, una de sus víctimas. En otros casos, refiere amoríos de niños, como en «La procesión», o los prejuicios raciales y sociales («Cholita novia»). No faltan, desde luego, los relatos dramáticos, como «Tifus», donde muestra un pueblo devastado por la epidemia. A ese lugar llega el recaudador de impuestos. Llama por sus nombres a los tributarios y casi todos han muerto. Finalmente, comparece un anciano, cuando el propio recaudador empieza a sentir los síntomas de la terrible enfermedad que azota a la comarca. Es un cuento digno de Juan Rulfo. En otros casos, se trata de estampas de acento costumbrista, sin acción ni intriga, como «Yaycupaco», que versa sobre el pedido de mano («es la costumbre de mi tierra», dice el autor). Y sólo una vez roza el tema mitológico, en «La aventura» de *Sólo un camino tiene el río*. Tal vez, por

esto, se le llamó a Meneses escritor vernacular y folklórico, que no lo es, ciertamente. En todo caso, pertenece a la vertiente juglaresca y popular de la literatura peruana.

El narrador suele contemplar el mundo de la aldea desde cierta altura, con mirada crítica e irónica y, a veces, también paternal. Meneses despoja al relato indigenista de esa seriedad, de ese patetismo y solemnidad que lo hacía paradójicamente algo irreal. Y le restituye el humor y la risa como sus componentes naturales. Los narradores más jóvenes, como el ayacuchano Zócrates Zuzunaga, en su libro *Con llorar no se gana nada* (1998) reforzarán más todavía esta vena festiva, irónica y burlesca.

Los primeros libros de Porfirio Meneses tienen las marcas típicas de la oralidad y el estilo de las invenciones populares: la fluidez, los comentarios y acotaciones, la caricaturización de los personajes, el sesgo malicioso, el matiz satírico y burlesco y la actitud ejemplarizadora; por ello, deben ser leídos como lo que son - cuentos de estilo oral-, poniendo atención en el relato en sí, en el hilo de la historia y en la forma coloquial de contar, más que en la prosa y la expresión escrita. Sabido es que el cuento oral tiene una *función vocativa* y cuida mucho del oyente, mientras que el cuento escrito se esmera más en la *función expresiva*. Meneses narra como si estuviera haciéndolo ante un auditorio solícito y atento y en un ambiente festivo. El narrador tiene presente las reacciones del oyente. Su discurso novelesco supone pues un público. Pero, esta oralidad se refiere a la actitud y al punto de vista, más que al hecho de transponer el lenguaje popular a la prosa escrita, hallazgo que corresponderá a cuentistas posteriores, como Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, Oscar Colchado y Zócrates Zuzunaga. Meneses no quiere sorprender con enigmas, acertijos, intrigas y signos ocultos; se limita a contar, en forma transparente y divertida. De allí que su prosa sea sencilla, llana y convencional.

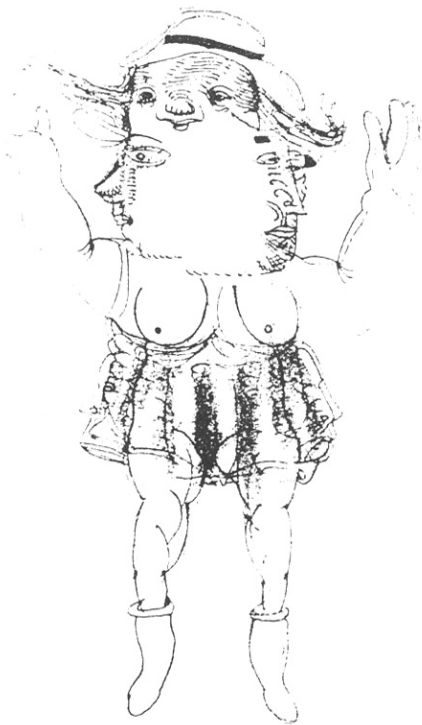
En su primera etapa, el autor no se preocupó mayormente en los problemas de composición y en las cuestiones técnicas del relato, que encandilaba a los jóvenes novelistas que vinieron después de él. Meneses escribía con la espontaneidad de los narradores del pueblo, confiado solamente en sus fuerzas naturales, en su facundia, en su ingenio y en su gracia.

II.

En cambio, en *Sólo un camino tiene el río* -con el que se hizo acreedor al Premio Fomento de la Cultura «Ricardo Palma», en 1965 - Meneses quiso ponerse a la altura de la narrativa moderna. Los escenarios de los cuentos son ahora preferentemente urbanos y capitalinos: los actores son empleados, criados y mozos de cordel, muchos de ellos de origen africano; y la escritura es más compleja y rebuscada. El autor abandona el estilo coloquial, para reemplazarlo por una construcción en varios planos, el estilo directo y objetivo a la manera del teatro, y la utilización de varias personas gramaticales, voces múltiples y monólogos. «Ahora si me preocupó por la técnica, estoy buscando nuevas maneras de decir», confesará en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, realizando en Arequipa (1965); y agregará: «en estos tiempos, estoy trabajando (no sé qué resultados alcanzaré), estoy, por ejemplo, utilizando la interpolación del diálogo sin necesidad de abrir una cortina para que el personaje hable; estoy intentando, porque lo considero innecesarios, suprimir muchos signos de puntuación que a veces me parece que me dificultarían el camino; también estoy utilizando para crear ambiente la reiteración de palabras, de locuciones, etc.»

En vez de mostrar las peripecias del migrante serrano y la gesta sobrecogedora del provinciano en la Capital -que era lógico esperar de él y como lo harán otros escritores-, Meneses prefirió ensayar el relato citadino y costeño, con personajes extraños a su mundo familiar y con técnicas postizas. El libro tuvo mayor tiraje y circulación, pero menor trascendencia.

Las historias y anécdotas que presenta son los amores turbios y desencantados, los abusos sexuales, las pasiones sórdidas, las venganzas y depravaciones carcelarias. En su mayor parte, reflejan sentimientos de frustración («Sombras y alcohol»), cinismo («La botella escondida») y desilusión («Sólo un camino tiene el río»). «Sombras y alcohol», es el más típico de ellos: un hombre se dedica a gozar de las mujeres, de la música y del alcohol, en un club nocturno, antes de entregarse a la policía, porque ha matado a su esposa y al amante de ella. El protagonista del cuento que da título al libro es, a su vez, un niño que ha decaído en su rendimiento escolar, debido a un problema familiar. El padre se aparece en el hogar, después de mucho tiempo de ausencia, para esfumarse, con la misma



brusquedad, dejando al niño desconcertado. La historia está referida en tercera persona, en tres tiempos y en varios planos, con monólogos y soliloquios fuera de lugar. Un narrador joven probablemente lo habría compuesto en primera persona gramatical, obteniendo un efecto psicológico más hondo y una mayor consistencia literaria.

El autor substituye, sin mayor fortuna, el estilo coloquial, vívido y personal de sus primeros cuentos, por la escritura enumerativa, sincopada y esquemática, el trazo somero e impresionista y la violencia verbal, restándole el sabor de oralidad y empobreciendo lastimosamente su narrativa. He aquí una muestra:

Crepúsculos verdes de podredumbre y pena, había para escuchar la algarabía de los presos comunes del primer piso, su duro universo de vagos, perdonavidas, proxenetas, reyertas, coqueros, cadenas, gritos, maricones, entrada y salida de reclusos, pichicateros en gin' desesperado, rejas cerradas, escupitajos (p.44).

Luis Alberto Sánchez se pregunta en el prólogo del libro: «¿Dónde insertar los cuentos de Meneses?». Sin responder del todo a su interrogación, el crítico concluye con una borrosa apreciación:

«La nota regional e intrasferiblemente suya de Porfirio Meneses viene a contribuir, aunque se la considere extemporánea, a acentuar y perfilar la vital dicotomía en que se mueve la narrativa del Perú» (p. 10).

III.

Ahora, el autor ha emprendido la tarea de componer ficciones narrativas en lengua quechua. Por cierto, no es la primera vez que lo hace. Antes, había escrito poesía («Jechua Taquiy», en *Huanta en la cultura peruana*, 1974; *Suyaypa Llaqtan [País de la esperanza]*, 1998) y también había traducido a esta lengua la poesía de César Vallejo (*Yana Kachapurijuna [Los Heraldos Negros]*, 1997). El conocimiento del idioma nativo y su empleo literario son pues bastante antiguos en Meneses. La premiación de su libro de cuentos *Achikyay Willaycuna [Cuentos del amanecer]*, 1998, en el concurso nacional de literatura quechua, promovido por la Universidad Nacional Federico Villareal, no fue ciertamente ninguna sorpresa, pero sí un acontecimiento muy significativo.

En la literatura peruana sólo tuvimos poesía y teatro escritos en quechua. Lo que se conocía de narrativa quechua era solamente la transposición

de relatos orales a la forma escrita. Con Porfirio Meneses, José Oregón Morales (autor de *Kutimanco*, 1984; y *Loro Ccolluchi*, 1994) y Macedonio Villafán (galardonado también en el concurso de la Villareal, por su libro *Apu Kolkijirka y otros cuentos*, 1998), ya podemos hablar de narrativa escrita en lengua quechua. No se equivoca José Alcina French, cuando afirma que «la literatura culta quechua es breve, pero crecientemente importante». Si antes la expresión verbal del cuento se había dado en el marco del sistema de la oralidad, hoy se produce también en el nivel de la escritura. De hecho, es una nueva forma de hacer ficción literaria en el Perú.

Los temas que Porfirio Meneses aborda en estos relatos pertenecen a la realidad contemporánea: no tienen nada que ver con las fábulas y las leyendas heroicas, ni con la imaginación mítica y la visión escatológica de los relatos quechuas tradicionales. El protagonista de los relatos es siempre un hombre actual (el tendero, el negociante de ganado, el policía, el aldeano o campesino), ubicado en un tiempo y en un espacio históricos. Los textos difieren por completo de la narrativa oral andina, cuyos personajes son seres fantásticos y animales, y su contenido generalmente cosmogónico y legendario. Las ficciones de Meneses tienen más bien el estilo cómico-realista de los cuentos del tío Lino o de los relatos eróticos, recopilados por Andrés Chirinos.

Los textos reflejan las tensiones sociales y culturales de la sociedad provinciana de Huanta, una ciudad, en cierto modo, letrada. La visión y la ideología que en ellos predominan son la occidental y mestiza. Meneses emigró de Huanta a la edad de siete años, regresando a su terruño sólo por temporadas cortas; estudió Educación en la Universidad de San Marcos y fue docente universitario. De modo que su imaginario narrativo es básicamente urbano, pero relacionado con la literatura oral tradicional de Huanta, que abunda en chistes, albures, refranes, burlas, insultos y relatos picarescos, como puede verse en *Huanta en la cultura peruana*.

Se dice que el relato quechua tradicional se distingue por el predominio de la acción sobre el personaje. En los cuentos de Meneses, el centro de la atención está siempre en el protagonista. En «Acaricia a tu mujercita», el actor es Isidro Pillpe, hombre vago, vicioso y candelajón, que se pasa la vida en las cantinas, mantenido por una esposa com-



placiente y desaprensiva. («la mujer vivía tranquila quién sabe por qué, habría que preguntárselo a la sábana» p.19, dice el narrador con socarronería). Los amigos de Isidro Pille se burlan de él, secándole en cara su dependencia de la esposa y su temor de levantarle la mano.

- Gobiérnala por una sola vececita... Entonces verás como se suaviza.

- Si, si - interviene alegremente Juancito Muñico, apodado el «nariz Mocha»: dale su patadura como quién suda un poco y aprenderá a tenerte respeto y cariño.

Y Eladio dice:

- Las mujeres no escuchan lo que le decimos, y si escuchan entienden al revés. Por eso hay que asentarlas siquiera una vez por semana para que caminen por donde y como deben.-- ¿Es verdad? ¿Y cómo se hace? -pregunta Isidro- ¿Por qué he de pegarle si no me da un motivo suficiente?

- ¿Y lo que hace no te encoleriza? ¿No pretende impedir que te reúnas con tus amigos? ¿Qué mujer hace eso?

- Eso es verdad -tercia Esteban-. Si mi mujer me hiciera eso, le haría saltar la hiel. Esas cosas suceden sólo con los débiles como Isidro, y no con los que son machos como nosotros.

- ¿Cómo que no soy macho? ¿Dices que no podría hacerlo?

- Pues me das la impresión de que no puedes hacer lo debido - afirma Esteban-. Ya he visto como tiembles ante la presencia de tu mujer.

- Carajo, no me conoces, hombre. Mañana mismo te haré ver quién soy (p.27).

Cansado por tantas befas y provocaciones, un día Isidro Pille les demuestra que no es así, e intenta pegarle a su mujer, pero ésta, secundada

por sus parientes, le da una gran paliza y lo arroja a la calle. La moraleja aparece ya al inicio del relato: «No vayan ustedes a maltratar a su mujercita. Dios pone a la mujer en nuestra vida, para que la dulcifique, para que la ilumine y no para que así como así, por cualquier cosa, la maltratemos. Si no creemos así veamos lo que ocurrió con Isidro Pille, un paisano que quiso ejercitar su genio ligero» (p.27).

«Casa ajena» gira en torno a un policía que invita a todos sus colegas, para inaugurar su nueva casa. El Comisario ofrece el correspondiente elogio, con retórica grandilocuente y pomposa; habla de su honestidad y espíritu de trabajo («Y me pregunto: ¿no podemos vernos en el espejo de la vida de Lizandro Ramos?», p.14). Los compañeros de trabajo del policía saben que no es así, que la casa que acaba de edificar es producto de las coimas y exacciones que éste imponía abusivamente a la gente humilde. En los días siguientes, Lizandro se convierte en objeto de burlas y escarnios y en el hazme reír de sus colegas («¿Qué maravilla había sido nuestro camarada. Excelente guardia trabajador, solicitado esposo, amoroso padre! El comisario debió hablar también de su habilidad como ladronzuelo. ¿O no?», p.43). Corrido por las afrentas, Lizandro se ve obligado a pedir su baja de la institución. El narrador pinta la vida del cuartel y los vicios de la corporación, con realismo sarcástico.

«Buscar convite y hallar amor» es otro cuento rabelaisiano y jocoso, que se refiere a un joven aldeano que, luego de una larga enfermedad, es acometido por un apetito voraz. Se vuelve glotón, anda de fiesta en fiesta, buscando solamente comida; recorre los pueblos donde sabe que hay alguna celebración para aprovecharse de los banquetes («Donde había convite, allí estaba él», p.89). En una de estas fiestas conoce a una muchacha, de quien se enamora y ella de él. La historia es ciertamente trivial y simple. El encanto del relato proviene de la pintura grotesca del personaje, de sus desafíos y peleas con los pretendientes de la muchacha, de las situaciones bufonescas y de los diálogos donosos y picantes. Tiene el sabor de la novela picaresca.

«Cuando la vida vuelve» se inicia a la manera de los relatos populares: «Había en Luricocha un hombrecito...» (p. 105). El cuento expone la penetración de las misiones religiosas extranjeras en los campos y aldeas de la sierra. El protagonista Pedro Wallpa, artesano, decorador de

iglesias, imágenes católicas y andas de procesión, un día abandona su oficio, se hace pastor y se dedica a predicar la Biblia. En forma sorpresiva, termina renunciando a todos los placeres mundanos y volviéndose increíblemente abstemio:

- Si alguien se le acercaba con un vaso de licor lo detenía muy enojado, diciéndole:
- El trago no se encuentra conmigo, muchacho. Eso es para los los que no le quieren a Dios.
- Oh! ¿Qui lí pasa a este enano?. ¿Ha entrao ollin en tu cabeza?. Ti estoy conociendo, pues, ¿o no?. Siempre fuiste chupista como yo.
- Anda su camino nomás, don -contestó Pedro. El qui cree en Dios en su palabra nomás toma, no en el trago (p.111).

En la traducción del texto quechua, podemos notar que el autor opta por el español regional o andino, para representar mejor la expresividad del aldeano. Finalmente, los parientes y amigos de Pedro Huallpa se alejan de él, no quedándole más remedio a Pedro que volver a su antiguo oficio y a la vida regalada de las fiestas y banquetes. El autor también aquí, como en los anteriores textos, despliega un humor alegre e hilarante.

El libro incluye dos cuentos («Siguiendo su huella» y «Don Mateo Urquni») que resultan memorables, por la pintura de una ardiente pasión amorosa y por la evocación melancólica de la edad infantil. En el primero describe la historia de Romilda, una joven y agraciada mujer, cuya ocupación es el negocio de ganado, en tanto que el marido vegeta en un mediocre y oscuro puesto de amanuense de juzgado («De tener, tengo un esposo con el que me casé por la iglesia, pero ni antes ni ahora me importó. Sólo a Gervasio he amado con todas las fuerzas de mi corazón», dice ella. p.67). Romilda vive locamente enamorada de Gervasio, hombre emprendedor y animoso, negociante de ganado, igual que ella. La mujer aprovecha la ausencia del marido, para entregarse a este amor alucinado y vitando. Sabe que Gervasio es casado y que alguna vez la abandonará, pero no le importa mientras pueda gozar con él. Un día Gervasio le

anuncia la temida separación. Poco después, aparece desbarrancado.

A la manera de la novela policial, el cuento se inicia con las indagaciones que realiza el cuñado de Gervasio sobre tan extraña muerte: ¿Será el autor el marido burlado, quién había llegado a su hogar justo el día de la despedida de Gervasio? ¿Será el negociante de ganado huanca, su competidor en la región? Hasta el final quedamos sin saber cómo murió el protagonista. Aparte del acierto en la composición, lo que más cautiva en este cuento es la descripción de los sentimientos de una mujer enamorada. Sin estar a la de altura «Humo» de Faulkner, el imprevisible final llega a producir un asombro semejante.

En «Mateo Urquni», el autor recuerda, desde la distancia del tiempo, a un antiguo y noble servidor de la familia. La anécdota -el desencuentro durante un viaje-, es sólo un pretexto, para poner de relieve la figura encomiable del personaje. Evoca la llegada del ferrocarril a Huancayo y la costumbre de viajar a lomo de mula de Huancayo a Huanta y Ayacucho. Mateo Urquni era el guía experto y fiel («Todavía recuerdo fresco y lozano al viejo Mateo Urquni; su sombrero acampanado por la lluvia, su ojos que semejaban grises y dorados, soñolientos; su rala barba rojiza de pera. Su corazón todo de oro», p. 123).

Vemos así como el narrador puede pasar, con suma facilidad, del cuento humorístico y satírico al relato tierno y sentimental, de la crítica social a la evocación lírica. Estos cuentos hay que leerlos en voz alta, para apreciar la riqueza fonética de la lengua: una lectura silenciosa será menos expresiva. La versión española tiene los signos del hibridismo quechua-español: giros, exclamaciones e inflexiones que, además de reforzar el discurso narrativo, le dan una gran plasticidad literaria.

Desde ahora, Porfirio Meneses es uno de los mejores narradores que escriben en lengua quechua.

El regreso / LAURA RIESCO

(cuento)

E spera que los niños dejen de acosarla con quejas y preguntas y que poco a poco se rindan al cansancio de su propio llanto. Los ve cabecear, abandonarse al sueño y siente, entre pausas cada vez más largas, el hipo estremecido del cuerpo de Victoria. En la penumbra de la cabina y arrullada por el sonido monótono de los motores, quizás encuentre las palabras que justifiquen su inaudita decisión. Pero ¿cómo explicársela a Tony? Porque no sabe si se trata de una decisión suya, o si de una manera incomprensible, lo que sucedió lo llevaron a cabo juntas, accediendo cada una a los deseos de la otra, siguiendo en silencio un plan premeditado, pero no premeditado por ninguna de las dos (¿qué podía premeditar Amanda a su edad?), sino por una fuerza ajena (¿una foto vieja en una sala oscura?) que venía preparando este desenlace, que venía, quién sabe por qué y desde cuándo, desamarrando con insidia lo que se había anudado, tal vez erradamente, entre ella y su hija menor.

Por lo pronto, y a su favor, tiene que cederse que había aceptado la beca sin ningún sentimiento y aunque no es supersticiosa, se le ocurre ahora que acaso sea cierto que no hay nada gratuito en la vida y que ya estaba establecido de antemano que el Centro de Arte Panamericano le subvencionara unas semanas de estadía en ese país mitológico de América del Sur. Tony no quiso o no pudo viajar al Perú, pero ella había logrado la beca codiciada y disponían de ciertos ahorros para esas ocasiones oportunas. Los dos habían comentado que hacía meses que los niños no salían de la isla sino esporádicamente, por uno o dos días, y aunque la idea parecía imprudente y nada práctica, se pusieron de acuerdo en que era buena hora de que conocieran otras culturas. Por más que intenta en esos momentos buscar claridad y franqueza en su recolección, no puede acordarse de ningún detalle insólito en los días anteriores a la partida. Ella ha-

bia estado muy ocupada con los trámites del viaje y los chicos habían estado buscando en la computadora, la enciclopedia y en otros libros, los datos que más les interesaba a cada uno sobre el Perú. No notó nada diferente en Amanda y, dado a sus gustos personales, no era raro que la pequeña hubiese pasado mucho tiempo repitiendo las lecciones de castellano que aprendía por sí sola mediante la ayuda de cintas y videos. Y ahora, de súbito y en la semioscuridad de la cabina, se esclarece una memoria enterrada que crepita aguijoneante y nitida en su mente. Habían ido a Portland de compras una tarde, poco antes del viaje, y en uno de los almacenes se encontró observando asombrada la imagen de Amanda en un espejo, admirando su pelo marrón, casi negro, sus ojos rasgados, sus largas pestañas lacias. El espectro de una culpa le va envolviendo el cuerpo, erizándole la piel, porque recuerda haber querido en ese instante, con un deseo loco, abrazarla para ver si ceñida contra sí, sin la distancia que permitía la mirada sobre el espejo, dejaría de inquietarla esa angustia indefinida que a ratos Amanda le causaba. Cuántas veces no había notado una perplejidad, una desazón semejante en Tony, y sin embargo, mientras lo piensa en ese momento, no entiende por qué sabiendo que era una inquietud que ambos compartían, tanto él como ella optaron tácitamente por el silencio.

Al ver a sus hijos juntos a nadie hubiera podido negar que eran hermanos aunque Amanda era morena y los otros dos casi rubios. Y así y todo, le consta que a los amigos y hasta a los extraños, les había intrigado lo diferente que era la menor de David y Victoria. Una que otra vez su propia madre se había encogido de hombros exasperada: "Si no supiese que te empeñaste en tenerla en tu casa con una partera en vez de ir al hospital, juraría que te la habían cambiado con otra al nacer." Pero luego se contradecía a sí misma. "No sé porque se me ocurren esos disparates, —suspiraba— viéndolos nadar, con el cabello mojado y de lejos, no he podido distinguirla de Victoria." Ella también notaba cómo se parecían, y no obstante, hoy evoca sobresaltada que cuando sus hijos peleaban, molestaban a la pequeña diciéndole que era una recogida, que un pescador la había encontrado en un resquicio lleno de musgo y caracoles entre las rocas y que sólo por piedad la había entregado al cuidado de la familia. Ni ella ni Tony intervenían en los líos de los chicos y en esos casos Amanda se refugiaba en una tranquilidad indiferente y sin aris-

tas. Se amastaban al rato porque en la soledad de la isla habían aprendido a depender mucho el uno del otro.

No siempre habían vivido en la isla. Llegaron por primera vez al poco tiempo de casarse y se enamoraron de su quietud, de los acantilados rocosos y de los bosques de pinos y abetos azules que crecían casi al borde del agua. En medio de esa calma, interrumpida sólo por el estallido de las olas y el graznar intermitente de las gaviotas, aspirando el aire puro en el que se mezclaba el olor salado del mar y el aroma dulzón de la resina de los pinos, ella había pensado con frecuencia que aun sin ser creyente hubiese podido alcanzar, nada más que con permitirlo, una suerte de paroxismo místico. Podría ya haberse acostumbrado al paisaje, pero siempre le había emocionado hasta las lágrimas la variedad de matices en el cielo al atardecer. Durante el verano las puestas de sol eran una verdadera fiesta para los ojos y en el otoño la isla parecía una gigantesca tarjeta postal, pues los arces se teñían mágicamente de tonos indescriptibles de amarillo, anaranjado y violeta. En el invierno, la luz del sol sobre la nieve era tan impetuosa, el ángulo de las sombras tan exacto, que para ella, que pintaba, no había mejor lugar en el mundo.

A causa de los estudios de investigación que hacía Tony, las mudanzas habían sido continuas y habían vivido en ciudades grandes y pueblos pequeños, pero lo que más les gustaba era regresar a la isla y Tony siempre se las arreglaba para que alguna universidad le garantizase allí el trabajo. Los amigos les habían dicho que eran muy egoístas, que él, por la pasión a sus algas y ella, a la pintura, no habían pensado en el bienestar de los niños. Mientras cavila sobre todo esto en el avión, no sabe hasta qué punto está tratando de justificarse. Nadie podía negar que los niños siempre se habían adaptado muy bien a la vida entre la gente adulta y la menuda cuando les había tocado asistir a las escuelas públicas y que se habían acostumbrado por igual, con gozo, a la vida solitaria de la isla. Había una escuela primaria para los hijos de los pescadores, pero dejaba mucho que desear y por lo tanto la curiosidad insaciable de su edad se llenó con las tareas y las lecciones que Tony y ella les fueron dando a medida que crecían. Aprendieron de muy chicos a usar la computadora, leían vorazmente, y cada uno se destacó según sus intereses personales. Y ahora, a pesar de que sabe que no se engaña, procura todavía encontrar la prueba de algo que hubiesen hecho o dejado de hacer, sobre todo con

Amanda, para que sucediera lo que había sucedido. Y no, sabía, y esto lo sabía con certeza, que aquello no lo pudo haber anticipado. Cuando completó la solicitud para la beca, es verdad que pensó, como se piensa en los talismanes o en los amuletos, que la casualidad que su padre hubiese sido peruano, tal vez le trajera suerte. Su madre solía contar que aquél era el único detalle exótico en su incompleta genealogía de adoptiva. A ella, en todo caso, ni en los ratos más críticos de la adolescencia, sus antecedentes le habían preocupado. Es verdad también que fue sólo cuando se le presentó lo del viaje que se entusiasmó con la idea de conocer el país en donde había surgido una rama de sus orígenes. En la bruma de su memoria no puede aislar ningún rastro de duda o malestar que hubiera opacado esa ilusión.

El avión se sacude, se desliza en un bache de aire, y ella siente un vértigo que raya en las náuseas, que la paraliza de miedo y que nada tiene que ver con la zozobra repentina de algunos pasajeros. Acaba de recordar la despedida en Boston, las recomendaciones tiernas de Tony, los besos, la expectativa feliz del retorno. Le faltan las fuerzas para confrontar un regreso tan diferente del que se habían imaginado y entonces sus pensamientos se desvían hacia la llegada a Lima.

Cuando aterrizaron en el aeropuerto de Jorge Chávez, el designado por el Centro de Arte

Panamericano los esperaba para llevarlos a la pensión. Lo reconocieron por el cartel amarillo con el nombre del Centro que el muchacho alzaba sin mucho fervor a la altura del pecho. Les dijo que era de Iowa y que estaba recuperándose de unas amebas debilitantes, por lo que ella no quiso entrometerse en su hosquedad sombría de estudiante maltratado y apenas le hizo una que otra pregunta cortés. El muchacho los condujo en un Datsun ruidoso a través de la niebla matutina, zigzagueando por calles polvorientas e incoloras. Por las ventanillas entraba un olor desconocido y gris que rezumaba pobreza y David y Victoria, tal vez temiendo contrariarla, comentaban en voz muy baja su desilusión. Las calles se desenvolvían rectas en una planicie que ella no se había imaginado. Después de una media hora, los cerros áridos se fueron perdiendo a lo lejos mientras que al paso iban asomando parques de árboles frondosos, céspedes verdes y cuidados, casas pequeñas y grandes de arquitectura exquisita y buganvillas que desafiaban con su gloria la humedad plomiza de la mañana. Por primera vez en su vida los chicos escucharon el canto agreste y envalentonado de los gallos y para cuando llegaron a la casa de la señora Rivalta, los mayores ya se habían reconciliado con la ciudad. Amanda, pegada aún a la ventanilla, tenía el rostro tan transfigurado de alegría, tan íntima era su expresión, que al notarla ella tuvo que apartar los ojos por pudor.

La viuda de la casa donde se hospedarían se ayudaba desde hacía años con pensionistas extranjeros. Hablaba con suavidad un inglés balbuceante y daba en español órdenes secas a dos criadas jóvenes, vestidas con guardapolvos verdes. La residencia tenía mucha más comodidad a la que ellos estaban acostumbrados, pues siempre habían vivido en lugares rústicos o habían preferido las casas viejas en vez de las mezquinas construcciones modernas. Eran los únicos pensionistas y los niños compartían un dormitorio enorme separado del suyo, amplio y lleno de luz, por un baño moderno. Las ventanas de los cuartos se abrían a un pequeño jardín interior que tenía los muros cubiertos de enredaderas, y al pie, filas perfectas de rosas y gladiolos en flor. Ella hizo un pacto instantáneo de amistad con la palmera que crecía en un



rincón. Sus suaves líneas se ondulaban para mendigar la luz del sol, y al mirarla, pensó emocionada que sin dadas habían hecho bien en venir.

Quiere analizar lúcidamente si hubo algo fuera de lo normal durante los primeros días y no puede determinar si su memoria, selectiva como todas, va tramando, por su cuenta, la ruta más conveniente. Es cierto que Amanda se pegó a las criadas mientras que David y Victoria se las ingeniaron para entretenerse juntos. En realidad, a ella le había parecido normal que Amanda persiguiera a las muchachas por la casa y a las tiendas. Siempre había sido muy independiente y el estudio de lenguas, practicado en la isla de un modo impersonal, había sido el talento que mejor había desarrollado. Intentó en un principio apartarla de las muchachas porque pensó que las distraía de sus labores, pero ambas se ocupaban de Amanda con regocijo y era evidente que a la señora Rivalta no le importaba el trío. Ella, por su parte, estaba demasiado afanada con papeleos bancarios y algunos contratiempos burocráticos para no aprovechar la ocasión. Tampoco juzgó extraño que a veces Amanda se volviera hacia ella o sus hermanos y les hablara en castellano, esperando impaciente, una respuesta. David y Victoria lo tomaron a broma, "se está haciendo la interesante", le decían. Y ella no les prestó atención, sabía que los niños se dejaban fácilmente tomar por otro idioma.

Tampoco hubiese pensado entonces que el episodio en la iglesia de San Francisco, ese primer sábado al mediodía, iba a ser uno de los eslabones en la cadena que ahora ella procura juntar para darle algún sentido. Había estado ansiosa de quedarse un rato más admirando el altar y les había pedido a los niños que la esperaran afuera. Vagamente recordó después que la mujer del moño severo y la niña de cerquillo habían estado arrodilladas en el extremo de un banco durante la misa, y que Amanda y la niña se habían estado espiando cada vez que podían burlar la vigilancia de la que supuso fuera madre de la chiquilla. Cuando salió de la iglesia los vio a todos reunidos junto a una fuente sin agua en el atrio. La mujer acariciaba sonriendo el pelo de Amanda. Luego de intercambiar unas trucas y mal pronunciadas frases de cortesía, ella guardó en el bolso, como se guardan de prisa tantas cosas sin importancia, el papelito escrito con rapidez que la mujer le entregaba al tiempo que, sin ningún disimulo y acusiosamente, examinaba su rostro y seguidamente el de Amanda.



¿Cómo entraba esto dentro del cuadro, tal vez dibujado de antemano, que poco a poco las circunstancias fueran separando a David y Victoria de Amanda o de la menor de sus hermanos? ¿Fue coincidencia que dos días después conociera en la Embajada a Maddy y Ed, una pareja recién llegada de Providence, y que la pareja estuviera ansiosa de encontrar compañeros de juego para su único hijo? A David y Victoria les gustó el chico, que era gordo y algo tímido, y más aún les gustó la piscina, la cancha de tenis y el caballo zaino que tenían en la propiedad a las afueras de Lima. Durante la primera visita a la casa de los nuevos amigos, Amanda se notaba distraída, casi incómoda. Ella pensó, quizá quiso pensar, que se trataba de un cansancio pasajero o que el almuerzo le había sentado mal. Sin embargo, a la mañana siguiente, cuando Maddy pasó a recoger a los chicos para llevarlos de excursión no pudieron encontrarla, y cuando la sacaron llorosa de un rincón de la despensa, se negó a acompañarlos. No sabe aún qué la impulsó a buscar en el bolso el papelito olvidado y llamar a la señora del moño que quedó en venir con Rosario, su hija, lo que les demorara el trayecto en ómnibus. Tardaron mucho más de la hora acordada para llegar a recogerla. Amanda había separado las cortinas de la ventana de la sala y esperaba trepada en una mesita. Ella hubiese querido preguntarle si de veras quería ir, decirle que no lo hiciera por dejarle a ella el día libre, que juntas también podían salir de paseo. Se calló ante la actitud de feliz y total expectativa que parecía vibrar en el cuerpo de la pequeña.

Esa misma tarde se dio tiempo para visitar brevemente la casa de los Salas. Creyó haber ac-

tado con precipitación y luego empezó a imaginarse cosas más y más descabelladas. Aunque la invitaron a pasar, se quedó unos minutos en el vestíbulo de la planta baja conversando con Amanda, y Amanda la tranquilizó insistiendo en que no había de qué preocuparse. Además, nada en la expresión humilde de la mujer y la niña, o en sus vestidos viejos y dignificados por la plancha, le causó desconfianza. Tal como lo había dispuesto, ella pudo pasar el resto del día visitando galerías y colecciones privadas. Volvió a la pensión muy tarde, ya de noche, y los niños la esperaban para acostarse. Desde entonces, las visitas por separado de los hermanos se hicieron frecuentes.

Quién sabe si fue su propio egoísmo y la ansiedad de saber que los días se iban haciendo semanas y que tenía que empezar a pintar, lo que la convenció de la ventaja de dejar a los chicos en Lima mientras ella partía para la sierra. Por teléfono Tony le aseguró que viajar sin los chicos era la mejor solución y que si no lo hacía pronto, en lugar de lienzos que en colores comprobaran su experiencia, iba a tener que contentarse con una descripción escrita de los paisajistas que había estudiado y de los cuadros religiosos cusqueños que tanto la habían impresionado. A pesar de que la pensión había sido ya pagada hasta el fin del mes, la señora Rivalta se mostró consternada cuando se enteró de sus planes. A David y Victoria los vino a recoger Maddy la víspera del viaje, y ella quedó en llevar a Amanda donde los Salas al día siguiente.

No pudo dormir bien esa noche y se levantó cuando empezaba a clarear el día con la intención de captar la palmera contra los colores opacos y suaves del amanecer limeño. Cuando se dirigía

al jardín vio que Amanda, de pie sobre la mesita junto a la ventana, miraba hacia la calle. Se aproximó por detrás y se colocó tan junto a ella que sintió como un vaho dulce el olor a niño de su cuerpo y su cabello. De lejos se oía el saludo de los gallos, de más cerca el ladrido rabioso de un perro, la música del radio de una casa vecina, el sonido espaciado del tránsito en la avenida Arequipa. En la esquina del frente, un criado viejo silbaba barriendo la vereda de una casona protegida por un muro rosa acabado en rejas de fierro. Las flores rojas de los hibiscus todavía estaban cerradas y por momentos llegaba hasta ella el aroma poderoso de los arbustos de lilas. Estaba a punto de olvidarse de sus aparejos de pintura y rodearla con los brazos para compartir juntas ese instante, pero al desviar los ojos a la izquierda (el viejo seguía silbando y barriendo la mañana) vio que Amanda, en la calle, caminaba por la vereda. Llevaba zapatos toscos, una falda gris de pliegues y la blusa del uniforme escolar refulgía su almidón contra el muro en sombras de la casona. Murmuró su nombre para ver si con la voz deshacía a un tiempo esa visión y el nudo que retorció su garganta. A su llamado la niña se volvió a hacerle adiós con la mano y ella se dio con los ojos de la otra, que a unos centímetros, acababa de notar su presencia. Cuando la buscó en la vereda, sólo vio al viejo que echaba cerrojo a la imponente puerta de rejas negras. Amanda había vuelto nuevamente a mirar la calle y como esa primera mañana que llegaron a Lima, había tanta felicidad, tanta paz en la pequeña, que su brazo libre se detuvo en el aire sin atreverse a atraerla hacia sí. No pudo intervenir en ese pacto que se formaba entre Amanda y la ciudad y sólo por un segundo (una chispa que apenas alumbraba sin llegar a encenderse) pensó en cancelar su viaje esa mañana.

El barrio donde vivían los Salas quedaba sólo a unas cuadras del centro. Las viviendas, que por lo macizo y añejo de su estructura debieron en otra época pertenecer a familias con dinero, aparecían entre la neblina ignominiosamente deslucidas. No había árboles, ni césped, y el olor a gasolina se mezclaba con el de la comida que preparaban los vendedores ambulantes. Se indignó al pensar que David y Victoria, tan lejos de todo eso, jugaban respirando el aire cálido de los eucaliptos. Pero no había habido manera de convencer a la menor y ahora la veía sonreír en la sala oscura donde un Cristo con el corazón sangrante las contemplaba sereno. Ayudada por Amanda, la señora Salas intentaba comunicarse con ella. Llevándola con



mucha delicadeza del brazo le hizo recorrer la casa. Cruzó por pasillos que goteaban su humedad en las paredes; vio un trístimo comedor; escuchó el sonido del agua en un caño y el tararear melodioso de la abuela que se ocupaba del almuerzo en la cocina; subió por la escalera crujiente a mirar el dormitorio que ocuparían las chicas. Al entrar, suspiró agradecida: el cuarto era minúsculo, no obstante, era el único con luz. Ya en la sala, mientras tomaba una limonada con galletas que no había podido rehusar, se fue enterando, por si aún le cabían dudas, de los honrados antecedentes de la familia. Le enseñaron, especificándole una por una, quiénes eran las personas en las fotos puestas en una repisa de la sala: éste con bigotes era su marido, un funcionario público eternamente ocupado; aquí, el retrato de boda suyo y, al lado, el de sus padres; aquélla, su hermana en la Primera Comunión, y fíjese, Rosario con el mismo vestido angelical tantísimo años después; aquél era un tío que fue músico; ese, el abuelo pintor que hace siglos se perdió para siempre en Nueva York, y esta viejita tan menuda, la abuela que sin arredrarse ante una viudez sin prueba de cadáver, sacó a los hijos adelante. Cuando estaba ya a la puerta, recordó el pañuelo de seda que había traído para la señora Salas. La emoción del momento terminó por conmovérla y mientras se despedía de Amanda y la abrazaba, tuvo que hacer un esfuerzo muy grande para no llorar.

Esperaba el avión que la llevaría al Cusco y de pronto le empezaron a inquietar algunas dudas. Nunca los había dejado tantos días al cuidado de otros y la decisión la había tomado con el impulso de su propia conveniencia. Al instante, sin embargo, la acosaba la idea del fracaso si regresaba a la isla con las manos vacías, y la ilusión de pintar algo en las altas montañas de la cordillera, algo que tal vez nunca más estuviera a su alcance, fue poco a poco restableciéndole el ánimo. Habló con los niños por teléfono una vez más y optó por no darle más vueltas al asunto.

Como todos los turistas visitó los lugares históricos de más renombre y se maravilló del encanto de la plazuelas, las callecitas estrechas, las iglesias y la belleza austera de los muros incaicos. En la gira a Macchu Picchu esbozó algunos estudios y contempló extasiada los despenaderos abruptos, los colores que por todas partes surgían altivos en su violencia bajo un cielo azul tan intenso que la hería abatiéndole los ojos. Se había equivocado al pensar que sólo junto al mar podría ella hallar lugares tan indomitamente dramáticos. Siguiendo el

consejo de una inglesa que desde hacía meses postergaba su regreso a Manchester, se puso en contacto con un maestro de escuela que hablaba algo de inglés y que por poco dinero se ofrecía de chofer en su destartado Chevrolet. De esa manera hizo excursiones a diferentes pueblos alejados de la ciudad, escaló montañas y descendió a valles, seguida por la mirada entre divertida y socarrona del maestro. Se enamoró de un caserío indio labrado en las faldas de un cerro cubierto de diminutas flores rojas y logró que la hospedaran en la única vivienda que tenía un espacio semejante a un pequeño cuarto aparte. Quedaba a casi dos horas de la ciudad del Cusco y la incomodidad de no tener baño, ni ventanas y de ocupar una pieza con un pellejo a guisa de colchón donde se helaba por las noches, resultó mínima frente a las horas de luz y de dicha que le proporcionaron los alrededores. Durante esos días pintó con la misma fiebre con que había pintado en su juventud. No pensó en nada ni en nadie que no fuera en términos de sus lienzos y fue sólo cuando se encontró de vuelta en el hotel haciendo las maletas, que su propia ropa, aquélla que no había llegado a usar, le trajo el olor a los niños y sintió por ellos una nostalgia apremiante.

Recuerda con precisión el saludo y la bienvenida fría de la señora Rivalta, las criadas preguntándole con los ojos y las manos dónde estaban los niños y su propia urgencia de hablar con ellos. Maddy, con su sensatez yanqui, le propuso que descansara esa noche (los niños acababan de cenar y ya estaban bañados y en pijamas) y que ella se lo llevaría por la mañana. Recuerda también haber anticipado con alegría el pasar unas horas a solas con Amanda. Para sorprenderla salió a buscar un taxi sin avisar a los Salas que estaba en camino. Pero estaba decidido que ese anochecer no podría alcanzar a la pequeña y ahora que lo piensa no sabe por qué no le asombra sugerir, aun a nivel de las palabras (y más allá de la pena, del sentido de confusión y de pérdida que le paralizan el cuerpo) que de alguna manera la suerte ya estaba echada para entonces.

Y recuerda también, como si hubiera sucedido hace tres minutos (han sido, sin embargo, tres días) la sonrisa de la señora Salas, con su aire de eterna disculpa, sus venias, el movimiento de su mano que le pedía que la siguiera, otra vez el olor a humedad, la oscuridad de los pasillos, la puerta semiabierta de una pieza y al fondo la abuela, la misma que había visto de joven en los retratos, sentada en una mecedora de mimbre con Amanda en los brazos: Amanda con la palma de la mano junto

a la boca (la muñeca doblada con el mismo gesto que tenía desde bebé para dormir). Amanda integraba totalmente a la escena que la contenía, al rincón del cuarto, a su olor, a su débil luz, a los brazos que con tanta naturalidad la sostenían. Comprendió que no debía despertarla y se alejó de la puerta en puntas de pie. Al borde de la escalera Rosario, en un camisón de noche demasiado amplio para ella, se alborotaba haciéndole preguntas a su madre. Esta la calmaba con unos *sí...sí* repetidos que era lo único que ella pudo sacar en claro de ese momento. Ya en la puerta de la calle, sobre el ruido de los autos y el pregón de los vendedores, se hizo entender que volvería a buscarla por la mañana.

El día siguiente Amanda y Rosario saltaban sogas en la vereda cuando ella bajó del taxi. No intentó buscar explicaciones sobre la aparente indiferencia de Amanda cuando la vio. Nunca había sido dada a demostrar abiertamente su emoción y a su edad, al verse rodeada por la familia y algunos vecinos, era probable que se sintiera aún más cohibida. Tampoco le preocupó el hecho que en el trayecto a la pensión ella tuviera que pedirle que le respondiera en inglés. Ambas se reían cada vez que se le olvidaba y volvía sin darse cuenta al castellano. Una vez en la pensión, David y Victoria la miraban con recelo, como si fueran testigos de una traición, y ella tuvo que rogarles que fueran pacientes porque solía ocurrir que los niños pequeños asimilaban una lengua a costa de otra. No lo decía por salir del paso, en esos instantes estaba convencida de la validez de su argumento. Mientras se ocupaba de las maletas y los últimos preparativos para el regreso, David y Victoria la interrumpían a menudo: "¿Se está haciendo la rara! No la entendemos y ya no se acuerda de nuestros juegos." Volvió una y otra vez a asegurarles que unos días en la isla y Amanda recobraría el inglés y la memoria sin problemas.

Ahora le quedaba por delante explicarle todo lo sucedido a Tony y sería más difícil y más penoso de lo que había sido con los chicos en el aeropuerto o cuando subían al avión y David y Victoria gritaban desahogados. Con todas las señas, le preguntaría Tony, ¿cómo no lo había podido prevenir? Y la verdad era que no, que la sensación pasajera de angustia que había sentido en ciertas oca-

siones, no le había sugerido nunca la de una amenaza inminente, y que si no estuviera ella en esos momentos tan agotada y confundida, sería posible quizá darle un nombre o ajustar su inesperada determinación a causas esotéricas, rescatándola de lo indecible mediante sus parcos conocimientos de psicología o de predicciones estelares.

Por otra parte, la escena en el aeropuerto no invitaba bautizos, ajustes o ninguna suerte de máscaras convenientes. Es cierto que no pensó que la señora Salas, la abuela y Rosario fueran a despedirlos, pero es también cierto que no le sorprendió que lo hicieran. Maddy y su hijo, la señora Rivalta y hasta las dos criadas, esta vez sin uniforme y maquilladas, además del enviado del Centro que los había recibido en ese mismo lugar hacía unas semanas, estaban allí para desearles un buen viaje. No le inquietó que Amanda se alejara de ella durante la espera y que se mantuviera junto a Rosario, las dos de la mano, riéndose, contándose secretos, imperturbables frente a la inexorable separación.

Cuando llamaron el vuelo recuerda haber pensado, en los segundos que tardó en abrocharse el cinturón del impermeable y sacar los billetes del bolso, que estaba contentísima de volver, que dentro de menos de veinticuatro horas vería a Tony en Boston, que en la casa de la isla la chimenea estaría esperándola con leños alumbrados, que los niños se quitarían la palabra al querer cada uno hablar primero sobre sus experiencias. Apurada por su propio anhelo fue besando las mejillas que se le ofrecían. Al llegar adonde estaban las Salas empezó con la abuela y después de besar a Rosario, sin darse cuenta, abrazó y besó también a Amanda. Amanda recostaba la cabeza en la cadera de la señora Salas y con una mano se prendía de la mano de la abuela al tanto que con el brazo libre le rodeaba el cuello y le enviaba cariños a Tony y le deseaba a su vez un regreso feliz. No supo cómo fue que la comprendió. Si supo que eso era lo que le decía. Supo, aunque nunca se lo pudiera explicar, que no le quedaba más remedio que seguir adelante entre los pasajeros que partían, desatendiendo los gritos desgarradores de David y Victoria y la voz aguda de Maddy que se perdía del todo entre el ruido de los que se quedaban atrás.

Conversación con Laura Riesco / ANA ESPEJO

Invitada al reciente "Encuentro Internacional Mujeres de la Literatura" realizado en la Universidad de Lima, desde el 8 al 10 de noviembre del año pasado, Laura Riesco nos ofreció un exclusivo testimonio en el que fluye su personal visión del mundo, de la literatura, de su voluntario autoexilio laboral en EE.UU y de sus dos novelas con las que, a no dudarlo, se ha colocado en un lugar sobresaliente de la narrativa de género en el Perú finisecular.

He aquí la breve entrevista:

*¿Podría decirnos si su novela **El truco de los ojos** es la primera que escribió?*

Sí, es lo primero que escribí como novela y que se publicó, porque escribí otras cosas pero no en forma de novela, como diversos cuentos, poemas, etc., que no salieron a la luz, porque nunca los di para que se publicaran.

Esta novela es anticonvencional y totalmente diferente a todo lo que se había publicado antes en el Perú. Podría decirse que es una novela experimental, por la estructura, por la forma de narrar, por el mismo lenguaje. ¿Cuáles fueron sus fuentes de inspiración? ¿Qué autores o qué libros le sirvieron de referencia?

Bueno, en realidad estaba leyendo muchísimo en esa época a los autores del "boom". Y también a los autores experimentales franceses. Mi entrenamiento, cuando escribí esa novela, era fuertemente francés. Puedo mencionar a Robbe-Grillet, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute y sus *Tropismos*. Probablemente, el que más me influyó fue Robbe-Grillet.

*¿Entonces tendría que ver con **Rayuela** y con la "nueva novela" francesa?*

Creo que no hay manera en que *Rayuela* o las cosas de Cortázar, a pesar de mi estilo tan drásticamente diferente al suyo, no haya podido influir en mi novela en esa época, porque leía muchísimo a Cortázar.

El truco de los ojos, tal vez por su gran complejidad formal, fue casi ignorada por los críticos en el Perú. El único crítico que le dedicó un artículo fue el doctor Manuel J. Baquerizo. ¿Cómo fue recibida la novela en Estados Unidos?

Sí, sé que el doctor Baquerizo se ocupó de mi obra, lo cual le agradezco.

La novela no se tradujo en Estados Unidos, porque era muy difícil de traducir y yo no era nadie allá para que quisieran traducirme. Se leyó en algunas universidades, en lugares donde se estaba empezando a escribir sobre la literatura de la mujer. *El truco de los ojos* lo tomaban como un libro de vanguardia. Nunca llegó al público, al gran público. Creo que interesó a aquellos que por curiosidad lo compraron, que generalmente eran del mundo académico. Y aquellos a quienes les interesó, lo hicieron parte de los textos de su curso lectivo.

*En cambio, **Ximena de dos caminos** ha sido bastante comentada en los periódicos de Lima. Y, en una encuesta de la revista **Debate**, fue considerada una de las mejores novelas publicadas en el curso de esta década. ¿A qué se debe esta distinta recepción? ¿Tal vez tendrá que ver con su carácter menos experimental, con su personaje que es una niña de cinco años, algo inusual, o con su prosa muy poética?*

Dos de las cosas que me has dicho. Una, porque es más asequible al lector o lectora, esto es obvio. La otra porque leer ciento noventa y ocho

páginas sin un párrafo, es difícil: había puntuación pero no había párrafos. *El truco de los ojos* la escribí en un verano, rapidísimo, quise hacer lo que hice. Tal vez, no tenía la capacidad de oficio tal vez pude haberla hecho mejor. Sin embargo, estoy satisfecha con lo que hice, creo que eso era lo que tenía que escribir en ese tiempo.

En cambio, con *Ximena de dos caminos* me pasé años escribiéndola, porque nunca pensé que iba a llegar a publicarla. Para mí hacer esta novela fue un descanso: la escribía unos días, la dejaba ocho meses, una vez no la escribí dos años. La volvía a recuperar y la estaba escribiendo para mí, la estaba escribiendo sin pensar en realidad que alguien se podía interesar en esa prosa tan lenta, tan poética. Es una prosa trabajada (aunque dicen que no se nota), pero he trabajado mucho el estilo, que ha dado por resultado ese estilo poético, que ha tenido impacto en tantos lectores, que les ha gustado.

Ximena de dos caminos nos da la imagen de una ciudad metalúrgica, llena de conflictos y problemas. En esto difiere grandemente de la visión idílica y casi utópica que Edgardo Rivera Martínez ofrece de otra ciudad de provincia en El país de Jauja.

Mira, yo he estado fuera del Perú cuarenta y un años y cuando escribí la novela tenía cierto recelo en dar nombres. En *Ximena de dos caminos*, el pueblo es obviamente La Oroya, pero se dice solamente el pueblo; la Compañía, es la Cerro de Pasco Cooper Corporation, no porque me interese muy poco la Compañía sino porque ese mundo yo lo dejé hace más de cincuenta años. A Tarma yo la menciono solamente como el valle. Entonces, no puedo hablar sobre el tema de la integración; o si Edgardo Rivera Martínez idealiza su ciudad, a mí me encantó su obra muchísimo.

¿Cree que el Perú esté en vías de integrarse o pasará mucho tiempo para que esto ocurra?

Habiendo estado tanto tiempo fuera, mi opinión no tiene peso, y no tiene en realidad valor, porque yo no he vivido en el país. Sin embargo, me parece que el Perú se está integrando y tal vez tome mucho más tiempo. A pesar de los problemas económicos del país, que me entero son bárbaros en este momento, yo creo que en cuanto a nuestra pobla-

ción bicultural, biracial, tendrá que integrarse. No cabe otra respuesta para el futuro. ¿Cuándo? No sé.

Usted es la iniciadora de la llamada "novela femenina" contemporánea en el Perú. ¿Piensa que la novela escrita por mujeres es una forma diferente de ver el mundo y de mostrar la intimidad de la mujer?

Almudena Grandes, lo dijo en el Encuentro, y yo lo había pensado antes; me gustó que ella confirmara mis ideas: cuando uno ve el mundo lo ve, obviamente, desde su perspectiva personal. Entonces yo soy mujer y no puedo dejar de ver el mundo con mi propia visión del mundo. Escribo como mujer, simplemente porque lo que escribo es mi visión personal del mundo. No estoy describiendo mi cuerpo, sino simplemente lo que yo veo y cómo es que mi recinto cultural como mujer me ha ido formando... y como mujer, no digo como mujer que se queda en casa, haciendo galletas o remendando. Simplemente es como Almudena Grandes dijo que los ricos van a ver el mundo de una manera diferente que los pobres, los gordos la ven diferente que los flacos. O sea, que las mujeres van a ver el mundo de una manera diferente que los hombres, porque tenemos otras circunstancias.

¿Qué piensa de las novelistas Angeles Mastreta, Laura Esquivel, Isabel Allende, Marcela Serrano? ¿Y de las peruanas Carmen Ollé, Pilar Dughi, Gabriela de Ferrari y Mariella Sala?

No las he leído a todas, he leído de Carmen Ollé sólo su primera novela *Las dos caras del deseo* y me gustó mucho. De Marcela Serrano recién voy a comprar su libro, el primer libro de Laura Esquivel me gustó, era entretenidísimo y luego el segundo libro que leí *La ley del amor*, algo futurista, no quiero decir nada sobre esa focalidad, a mí no me impactó. Angeles Mastreta también me gusta, por su estilo bellissimo, tiene mucha facilidad para escribir, creo que es muy buena novelista.

¿Qué nuevas obras tiene en marcha?

Estoy escribiendo ahora, como lo dije en este Encuentro, un recuento de las memorias que me dejó mi madre de principios de siglo, de su familia, de su madre yugoslava croata en Cerro de Pasco. La tengo prácticamente terminada. Se trata más

que nada de diferentes personas, de las cosas que me contó que las he novelizado, que si estuvieran vivos nadie se podría reconocer y aunque se reconocieran no sería nada malo, no me harían juicio. (risas). Probablemente se va a llamar *La tentación de Miroslava Kupranovich*.

Sus novelas tienen un fondo autobiográfico inocultable. ¿no le faltaría contar su experiencia migratoria en los EE. UU. ¿Tendrán continuación sus dos primeras novelas?

Como te digo, la siguiente novela que estoy preparando también ocurre en la sierra y no es mi autobiografía pero sí la de mi madre. En *Ximena de dos caminos*, fuera del entorno familiar, padre español y madre serrana, el resto es todo inventado. Toda obra en realidad es autobiográfica, porque viene de tu propia perspectiva personal, así no escribas nada de ti, así escribas la novela que tú creas que es lo más objetiva del mundo, no puedes dejar de estar, por más que trates de borrar, porque eres tú la que está escribiendo y es tu experiencia cultural en realidad la que forma tu escritura.

Sobre EE.UU. se me hace muy difícil escribir. No sé por qué, será porque he estado 41 años allá y he estado esos 41 años pensando en el Perú.

¿Cuáles son sus autores y libros favoritos actualmente?

En realidad no puedo decir que tengo autores o libros favoritos. Hay libros que releo muchísimo, como este verano me puse a releer Dostoievsky, que no lo había leído desde muchos años. No tengo favoritos o favoritas actuales o de otro tiempo. Leo y me gusta leer muchísimo y digo esta es la mejor novela que he leído en el mundo y al poco tiempo leo otra y también me gusta.

¿No le gustaría visitar la sierra central donde pasó su infancia? En el reciente Encuentro de Escritores, realizado en Huancayo, hubo mucha expectativa por conocerla.

Si, pero no pude porque mis circunstancias me obligan a que no pueda salir. Pero son circunstancias personales, familiares y entonces no puedo salir de EE.UU., con la frecuencia que me gustaría salir. Fui a Tarma, Cerro de Pasco y Huánuco y otros sitios. Por supuesto que me gustaría, ¿cómo no me va a gustar ir a mi tierra!

Para qué escribe Laura Riesco

Dije que he vivido mucho, he escrito poco y he publicado menos. Para mí, al contrario de muchas otras escritoras, escribir no es mi vida. O sea que si no escribiera no me moriría. Tengo muchísimas otras cosas: los bosques, mi gata, mi marido, mis hijas, la costura, el mar; muchas cosas que me distraen. Pero cuando escribo probablemente son los momentos casi más felices de mi vida. Me gusta escribir. Y sin duda, uno no escribe con el éxito de *Ximena de dos caminos*, que la escribí para mí sola en realidad. Tengo miedo a perder la inocencia de escribir sin pensar en los lectores. O sea, de tener una mirada doble. No sé si escribo para ver si de alguna manera llego a comprender o acercarme a los fantasmas buenos y malos que nos rodean desde la niñez; o por que me gusta. Escribo muchas veces para mis amigas, porque las quiero mucho y para darles el placer de poderme leer

¿Cuál cree Ud. que es la función de la literatura? ¿Tal vez, el placer?

Si hay algo de testimonio o de denuncia social en mis novelas es porque también está en mi visión del mundo. Pero, esa no es mi intención, es intrínseco. Eso se desgaja de la obra porque está ahí.

Mades-Medus/ María Teresa Zúñiga Norero

(Drama en un acto)

REPARTO

MADES : Jorge Miranda Silva

MEDUS : Jorge Miranda Zúñiga

Se estrenó en el ICPNA de Miraflores (Lima), en el marco del IV Festival de Teatro Peruano Norteamericano, el 22 de octubre de 1999. Y, en Huancayo, el 9 de marzo del 2000.



EN EL ESCENARIO HAY DIVERSOS ENSERES DE CIRCO, ANTIGUOS Y MUY DETERIORADOS. MADES DE 50 AÑOS Y MEDUS DE 19 AÑOS, ESTÁN VESTIDOS DE ARLEQUINES. PERMANECEN QUIETOS. AL CAMBIAR LAS LUCES, SE ENCUENTRAN EN OTRA POSICIÓN, SIEMPRE QUIETOS. NUEVO CAMBIO DE LUZ, Y SE ESCUCHA UNA MELODÍA CIRCENSE. OTRO CAMBIO DE LUZ Y AMBOS ESTÁN APOYADOS DE ESPALDAS. LENTAMENTE SE SEPARAN Y ENSAYAN.



MADES: (MOVIENDOSE CON ACCIONES PRECISAS) Ubica el tiempo y deja girar tus manos. Ubica el alma y deja el hambre para los pobres de espíritu, ubica tus ojos y el sol navegará en tu galaxia.

MEDUS: (HACIENDO LO MISMO QUE MADES) Ubica el intestino sobre tu corazón, ubica el tiempo en la dicha y verás que no existe, ubica los pulmones sobre la lengua y hablarás mejor.

MADES: Ubica tu espalda sobre el yugo, ubica el silencio interior de tu pasado, ubica las calles desgañitadas sobre la masa, gritando, gritaandoo...

MEDUS: Perderás el ángulo vocal...

MADES: Hace tiempo.

MEDUS: No hay tiempo cuando se trabaja la voz...

MADES: Y cuando se trabaja el cuerpo no se habla.
SILENCIO

MEDUS: Es suficiente.(TOMA UN POCO DE ㄨㄨㄨ)

MADES: Sí. (HACE LO MISMO)

MEDUS: Pronto llegará.

MADES: ¿Quién?

MEDUS: La gente.

MADES: Sí.
SILENCIO.

MEDUS: No terminaste anoche de contarme lo de...

MADES: Nunca termina. Siempre cuento lo mismo y nunca termina.

MEDUS: Eres como Isabel.

MADES: ¿Quién es ella?

MEDUS: Eso no importa, eres como ella.
(TOSE LEVEMENTE) La amé, la amé en silencio.. cada día sus ojos fueron los míos, cada día su corazón latía por mí. La imaginé por el mar

con sus grandes velas de papel y yo el viento soplando su pulso y cuando menos lo esperé, nuestros cuerpos fueron parte del huracán, y al volver el rostro ya no estaba, no había la más mínima huella de ella, se fue sin terminar nada, se fue, se fue...

MADES: Nada había empezado, sólo era tu imaginación.

MEDUS: Eso no tiene nada que ver. La amé y así fuera sólo mi imaginación debió responderme.

MADES: Si la amaste en silencio, ¿qué querías que te respondía?

MEDUS: El amor no necesita palabras... ella jamás me amó (COMIENZA A TOSEER. CONSTANTEMENTE)..

MADES: Pronto llegará la gente.

MEDUS: (REPONIENDOSE) El silencio es la pérdida del lenguaje.

MADES: El lenguaje nos distancia, nos hace perder la identidad.

MEDUS: (COMO ARLEQUIN) ¡No se distancie señor, levántese y llévase su yo! Que en los trenes la cosa está que arde, el que no tiene su yo en la cartera, pierde la razón.

MADES: (TAMBIEN DE ARLEQUIN) ¡Dirá usted la identidad!

MEDUS: Nuestra razón nada tiene que ver con la identidad. La razón es la existencia y existes así tengas identidad o no.

MADES: ¡Eso me parece una buena razón!

- MEDUS: Y eso que usted no es muy razonable.
- MADES: Vea usted, en los tiempos de mi padre, cuando la gente no hablaba de revolución, el hambre ya existía.
- MEDUS: Así es, tiene usted razón.
- MADES: Eso significa que el hambre nada tiene que ver con la revolución.
- MEDUS: (MOLESTO Y COMO MEDUS) Así concluyes siempre tú, pero no la historia. (MADES LO MIRA DEJANDO DE SER ARLEQUIN).
- MADES: No me saques los pergaminos, no me digas más, además este es un texto pasado, nada tiene que ver con el espectáculo de hoy.
- MEDUS: Un texto que tu sacaste del espectáculo, que es diferente.
- MADES: Todo ha cambiado. A nadie le interesa escuchar esas cosas.
- MEDUS: No puedes decir eso. Tú no eres el público. Hablando de eso, la gente debe estar por llegar y aún no nos hemos maquillado.
- MADES: (MEDITANDO) Limpia tu casa de la peste, limpia esta noche. Que vendrán tiempos con tormentas de aceite. Limpia tu casa de la peste, limpia tu casa de la peste, limpia esta noche, y no habrá hoyo que te niegue el paso. Limpia tu casa de la peste y el viento vendrá por tí.
- MEDUS: Eso es de ... Calderón de la Barca.
- MADES: No
- MEDUS: ¿Tirso de Molina?
- MADES: No
- MEDUS: Mateo o Juan o
- MADES: No, no. Es mío.
- MEDUS: (SORPRENDIDO) ¿Tuyo? pues... me gustó... es bueno... es presagrador... Escucha.
- SILENCIO
- Anoche caminé con los muertos y ya los conocía. Todos tosían como yo, todos doblaban la espalda. Los corredores estaban llenos de restos cavernosos, algunos lavaban sus pulmones y otros lloraban sobre sus heridas.
- MADES: ¡Basta, no quiero que vuelvas a decir esas cosas!
- MEDUS: El texto no es mío.
- MADES: Tú toses por el frío y nada más.
- MEDUS: Si tú lo dices.
- MADES: Medus, escucha: no quiero que vuelvas a decir esas cosas, mi estómago no lo soporta.
- MEDUS: (COMO ARLEQUIN) ¡Yo tampoco señor, puedo soportar ciertas cosas! Que suene el teléfono a media mañana, por ejemplo, se interrumpe el desayuno y no sabe usted lo que sufre el duodeno o el piloro, dejan de hablar, dejan de caminar y sólo piensan en el suicidio. ¡Dios! ¿Quién puso sobre la tierra las cosas, sin pensar en el piloro? ¡Es criminal!
- MADES: (RIE COMPLACIDO) ¡Bien, bien!
- MEDUS: (COMO EL) ¿Son los textos que te gustan, verdad?
- MADES: Sí.
- MEDUS: ¿Te ayudan a olvidar, verdad?
- MADES: (DISIMULANDO) Prepara las botellas y el aceite...
- MEDUS: Las botellas de aceite, sí señor.
- MADES: Los fósforos y los periódicos...
- MEDUS: Sí, sobre todo esos periódicos que hablaban de la huelga.
- MADES: Los aros, los anillos, las maletas.
- MEDUS: (IRONICO) Sí, tus maletas, las que se perdieron en el movimiento...
- MADES: (REACCIONANDO) ¡No se perdieron, las escondí yo, porque quise, porque podía hacer lo que me venga en gana! Los periódicos sólo dicen porquerías, pero la verdad, la



verdad se encuentra en las calles. Cuando las masas salían, salía el hambre, la injusticia, el dolor y cuando regresabas, el hambre, seguía ahí. Las calles sólo se tragaban los gritos, la esperanza. ¡Escucha, es el rumor, se acercan! ¡Vienen por nosotros!

MEDUS: ¡Sí, son ellos!

MADES: (REACCIONANDO) ¿Qué? Sí... sí

MEDUS: (CORRE A VER LA VENTANA) ¡Nada! ¡Maldición, son tus malditos fantasmas!

MADES: Y eres tú quien los despierta. Ellos duermen dentro mío, no los despiertes más.

MEDUS: ¡Claro, si todo el día duermes!

MADES: Sueño, que es diferente. (AMBOS HABLAN SIN MIRARSE, COMO EN UNA CONTRAESCENA) no vienen, creo que nos hemos instalado muy lejos.

MEDUS: Un día soñé que la gente salía a las calles sin saber por qué y yo me iba detrás de ella. La gente gritaba y yo gritaba. Levantaba los brazos y yo con ella, después todos marchaban a sus casas en silencio y al cerrar las puertas nada quedaba.

MADES: La gente ya no sale de sus casas, la gente no quiere venir a vernos, la gente está perdiendo visión, todo es una porquería.

MEDUS: Yo me quedé mirando todas las puertas cerradas y me asusté, entonces regresé al lugar en donde habíamos estado gritando, las flores estaban muertas, sólo el musgo se esparcía y después sólo vino la tos.

MADES: (REACCIONANDO) ¿Vino quién?

MEDUS: (GRITANDO) ¡La tos, la maldita tos que no me deja nunca! ¡Son mis pulmones que se derriten como cera y no conforme con ello se esparcen por todo mi pecho y me arde, como si el infierno se hubiera metido en mi alma...!

MADES: ¡Cállate, no quiero que sigas hablando!

MEDUS: ¡No me interrumpas, déjame cargar mi cruz en público, a gritos con los brazos en alto, hasta que mueran las flores y me invada el musgo! (CAE SILENCIOSAMENTE Y SE CUBRE EL

ROSTRO CON UNA TELA)

MADES: (RECORDANDO) Sólo diez años, el tiempo pasa como la existencia de una mariposa -me decían eso y mucho más- mientras yo me hundía en el musgo. Diez años por nada. Tres mil seiscientos cincuenta días, pero sin contar los domingos que son quinientos, solo te quedan tres mil ciento cincuenta días -me decían estúpidamente- Y si descuentas los días de la requisa te queda casi nada. Y es verdad, te queda nada, sólo las alas secas de las mariposas.

MEDUS: (INCORPORÁNDOSE) ¡Se cayó el cielo! ¡Por fin, por fin! ¡Lo dije todo de un solo grito!

MADES: ¿Qué sabes tú de eso! (COMIENZA A COSER UNAS TELAS VIEJAS)

MEDUS: (TIMIDO) Nada, sólo decía...

MADES: Entonces cállate y ayúdame a coser esto, que si esta noche corre el viento como ayer, nos quedaremos sin carpa...

MEDUS: (RIENDO) ¡Imagínate que nos quedemos sin carpa... Sería como quedarse en calzoncillos... Sería como... como quedar desnudo en medio de la calle... con tus calzoncillos parchados y tus heridas de guerra, te apuesto a que todo el mundo vendría...

MADES: (RIENDO) Sí... sí... sí. Seríamos famosos.

MEDUS: ¿Famosos?

MADES: ¡Claro! Ahora la gente es famosa por cualquier tontería. Cuanto más disparates digas, serás más famoso.

MEDUS: Eso quiere decir que nosotros no





decimos disparates...

MADES: (SERIO) ¿Qué disparate es ese?

MEDUS: No sé, tú lo acabas de decir.

MADES: Yo no dije ningún disparate.

MEDUS: Bueno, dejemos eso, pero dime, ¿conoces a alguien que se hizo famoso haciendo algún disparate?

MADES: Bueno, no sé...

MEDUS: Algo, dí algo... lo que sea. Juguemos un poco.

MADES: ¡Vender armas de guerra!

MEDUS: Eso me parece lógico.

MADES: No, si estás perdiendo. (RIEN)

MEDUS: Escucha esto ¡Hablar despierto!

(PROGRESIVAMENTE VUELVEN A SER LOS ARLEQUINES).

MADES: Para mí... para mi señor, escúchelo bien, no tiene nada de disparate hablar despierto.

MEDUS: No, si está dormido, señor.

MADES: ¿Quiere que me ría por eso?

MEDUS: No me opongo.

MADES: ¿Pero quiere que me ría?

MEDUS: Si usted lo desea.

MADES: ¿Pero usted quiere que me ría?

MEDUS: (MOLESTO) Sí, sí quiero que se ría, señor.

MADES: ¿Ah, quiere que me ría, verdad señor? ¿Que me ría de esa estupidez? Por eso estamos como estamos, metidos en aceite hasta los zapatos.

MEDUS: ¡No se meta con mis zapatos, señor!

MADES: Sus zapatos no me interesan.

MEDUS: ¡Ah, le interesan mis medias?

MADES: Ni sus medias, ni sus zapatos, señor.

MEDUS: ¡Ah, ahora caigo, lo que le interesa son mis pies!

MADES: (SORPRENDIDO) ¿Sus pies?

MEDUS: Y no disimule, que la cara no le ayuda.

MADES: ¿Qué tiene mi cara, señor?

MEDUS: (EN SECRETO) ¿Es usted un ex convicto verdad? (MADES ASIENTE)

Lo ve. Por lo tanto, es culpable. Usted jamás se fijó en mis zapatos, mucho menos en mis medias, usted quería mis pies ¿Para qué? No lo sé, pero usted tramó todo esto con premeditación... (VUELVE A SER EL MISMO) ¿A propósito, uno nace premeditadamente?

MADES: (VOLVIENDO A SER EL) ¿Cómo?

MEDUS: ¿Digo que si uno viene premeditadamente al mundo?

MADES: ¿Y a qué viene eso?

MEDUS: Porque no creo que yo haya venido premeditadamente. Hubiese preparado mejor las cosas.

Lo dudo.

MADES: ¿Por qué?

MEDUS: Porque tu nunca planificas nada, ni las cosas más sencillas; así que menos vas a planificar tu nacimiento o tu vida.

MEDUS: Es verdad. (LARGO SILENCIO)

MADES: (DANDOLE LA TELA QUE ACABA DE COSER) Coge las puntas... eso es... dobla los extremos, digo los extremos, ahora coge fuerte y sacude. Uno, dos, tres. ¡Con fuerza! (MEDUS DEJA CAER LA TELA) ¡Te digo con fuerza! Ahora sí, vamos. (MEDUS EMPIEZA A TOSER) Coge fuerte. ¡Tira, tira! (MEDUS SIGUE TOSIENDO SIN CESAR) Esta bien, lo haré solo. (MADES FINJE NO DARLE IMPORTANCIA A MEDUS PERO SE VA IMPACIENTANDO) ¡Jamás podré hacer nada bien, cosí las telas al revés (COMIENZA A DESCOSER LAS TELAS Y POCO A POCO VA ARRANCANDOLAS HASTA DIVIDIRLAS EN CUATRO Y LAS COLOCA SOBRE EL PISO) ¡Mira! El mundo se divide en cuatro: ¡Norte, sur, este y oeste! ¡Inténtalo! (QUE HA DEJADO DE TOSER) No

- puedo...
 MADES: Lo intentaré una vez más... Antisuyo, Collasuyo, Chinchaysuyo, Con... ¿cómo era el otro? Con...
 MEDUS: (MALDICIONANDO) Conche tu madre...
 MADES: No, no era ese, era...
 MEDUS: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Ya.
 MADES: Como que ya, te falta uno.
 MEDUS: Pero ya dije los cuatro.
 MADES: Sólo dijiste tres.
 MEDUS: Por favor, Mades, no me contradigas, esta vez perdí casi todo el aire...
 MADES: No es por contradecirte Medus, pero el Padre es uno, el Hijo dos, y el Espíritu Santo tres, sólo tres.
 MEDUS: Pues entonces el mundo se divide en tres.
 MADES: ¿Quieres pelear, verdad?
 MEDUS: No.
 MADES: ¿Estás triste?
 MEDUS: Sí.
 MADES: ¿Por qué?
 MEDUS: Desde antes de nacer ya hice las cosas mal.
 MADES: ¿Otra vez con eso?
 MEDUS: Sí, tengo diecinueve años, no quiero irme aún.
 MADES: Nadie se va a ir...
 MEDUS: Todos nos iremos alguna vez.
 MADES: ¿Y que quieres que te diga?
 MEDUS: No quiero que me digas nada, sólo que no quiero irme aún.
 MADES: No puedes irte, pronto vendrá el público.
 MEDUS: ¿Tu crees?
 MADES: Bueno, si se trata de creer...
 MEDUS: ¿Por qué nunca me cuentas tus cosas?, ¿porqué nunca me cuentas qué te pasó?
 MADES: (CORTANTE) Porque no hay nada que contar.
 MEDUS: Siempre hay cosas que contar, Mades, siempre, tú no las cuentas porque te duelen.
 MADES: Sólo me preocupa la gente, y no llega. O no sale de sus casas, o no tiene dinero... o ...
 MEDUS: O ya no les gusta lo que hacemos. Tal vez la gente no es el problema, tal vez somos nosotros. (SE EMPIEZA A MOVER POR EL ESPACIO, LENTA Y AGRESIVAMENTE) ¿Se nota?
 MADES: ¿Qué?
 MEDUS: No me digas que no se nota.
 MADES: ¿Pero qué?
 MEDUS: Que soy tuberculoso.
 MADES: ¡Vaya pregunta!
 MEDUS: ¿Se nota o no?
 MADES: ¡No!
 MEDUS: Pues a tí sí se te nota.
 MADES: ¿A mí?
 MEDUS: Sí, se nota tu edad, tus años, tus penas, tus ojos, tus besos, tus manos, tu aliento, tus pasos, tus noches sin luna, (A MEDIDA QUE MEDUS VA HABLANDO, MADES SE VA INCORPORANDO) tu estómago reducido, tus flechas sin arco, tu sangre sin venas, tu lengua atada a un palo muerto, tus iris girando fuera de las córneas.
 MADES: (COMO ARLEQUIN) ¡Me sorprende, señor! ¿Acaso es usted médico, quizá clarividente, quizá es mi madre que todo lo sabe? Es cierto que tengo edad y tengo muchos años, las penas se quedaron detrás de mis ojos y mis manos jamás pudieron hacer nada. Mi aliento se incrustaba en las rejas de mi encierro, mientras mis pasos dormían sobre la luna enlutada, viuda y parca como mi estómago. Sin embargo, mis flechas se perdieron, jamás disparé una de ellas, porque se perdieron. ¡Y no me mire así que nada le oculto! Vea el iris de mis ojos, ¿Qué ve? ¿Nada, verdad? Estoy limpio como las sábanas de los hospitales, como los ojos desaparecidos de los muertos. (VUELVE A SER EL). Como mi tristeza, como mis años perdidos, como las pálidas letras de los libros. ¿Quién soy? Sino, nada. Mi agenda sólo habla de fechas pasadas, todo está en blanco, todo: menos mi mente, mis recuerdos están ahí. No es bueno tener recuerdos. (RECORDANDO) ¡Las salas estaban llenas, la gente se derramaba hasta por las ventanas...! (MEDUS ENTRA AL JUEGO DE MADES) ¡Las butacas no eran suficientes! ¡Todos venían al espectáculo!
 MEDUS: ¡El mundo se vino a la función! ¡Saca los trajes de gala! ¡Usa todo el maquillaje!

- MADES: ¡Tranquilos, hay espacio para todos!
- MEDUS: ¡Eh, aguarda, están entrando sin pagar!
- MADES: ¡Eso no importa, la gente viene por el espectáculo!
- MEDUS: Pero, necesitamos dinero.
- MADES: El artista es del pueblo.
- MEDUS: ¿Qué?
- MADES: ¡Las masas se acercan!
- MEDUS: (SALE DEL JUEGO) ¿De qué masas me estás hablando?
- MADES: ¡De la historia!
- MEDUS: ¿Y qué de nuestra historia? ¡Moriremos y eso no es humano!
- MADES: El verdadero humanista será el hombre universalizado.
- MEDUS: ¡Yo sólo soy un hombre!
- MADES: (SALIENDO DEL JUEGO) Sólo somos dos. De nada sirvió correr tanto. El sueño es la velocidad concreta que nos llevará hacia la desazón del mundo.
- MEDUS: Si no hubieras dejado de correr, no me hubieses visto. (SE MIRAN LARGAMENTE Y SE ABRAZAN) ¡Soy un hijo del camino!
- MADES: ¡Mi aire nuevo!
- (PAUSA. AMBOS SE INCORPORAN LENTAMENTE. CAMINAN EN DIRECCIONES OPUESTAS. SE VISTEN COMO PARA INICIAR EL ESPECTACULO. MEDUS COGE UNA CINTA DE COLORES Y SE DESPLAZA POR TODO EL ESCENARIO. MADES TOCA EL ACORDEON. MEDUS COMIENZA A TOSER, LAS ACCIONES SE ENTRELAZAN, MUSICA Y TOS, AVANZAN A UN MISMO RITMO HASTA QUEDAR EXHAUSTOS. CONVERSAN ENTRECORTADAMENTE).
- MEDUS: Tengo la esperanza...
- MADES: No quiero que mueras...
- MEDUS: Soy joven aún...
- MADES: Quisiera...
- MEDUS: Llegar a tu edad...
- MADES: Mi edad no es buena...
- MEDUS: Tu experiencia...
- MADES: Mi experiencia sólo es costumbre...
- MEDUS: ¿Por qué?
- MADES: La experiencia no me transformó en nada...
- MEDUS: Sólo pienso en mí... ¡Y eso es malo!
- MADES: Humanizarse es pensar en uno mismo...
- MEDUS: Hablas como yo...
- MADES: Me contagio...
- MEDUS: Me muero...
- MADES: No...
- MEDUS: Sí...
- MADES: Ay...
- MEDUS: Uhhhh
- (SILENCIO LARGO).
- MADES: (SE MUEVE POR EL ESPACIO, REALIZA DIFERENTES ACCIONES, ESTIRA EL BRAZO) ¡Ayyy!
- MEDUS: Primero la acción y luego la palabra.
- MADES: Primero la vida, luego la muerte.
- MEDUS: Primero el dolor, luego el silencio.
- MADES: Primero el hambre, luego la úlcera.
- MEDUS: Primero tú, luego yo.
- MADES: Primero el placer y...
- MEDUS: Después el placer.
- MADES: ¡Todo es una suerte de cábal!
- MEDUS: Nunca pensé que dirías eso.
- MADES: Sabes Medus, a tu edad yo tenía miedo por otras cosas. Tú y yo somos tan diferentes.
- MEDUS: No lo creo. Ambos estamos aquí, esperando; tú con tu pasado y yo sin futuro.
- MADES: Todos tenemos un futuro.
- MEDUS: Es verdad. Pero hay algo que es cierto. Tú y yo aquí, varados en el mismo lugar, con todas nuestras diferencias, varados. (CORRE HACIA LA VENTANA) Desde aquí no se ve nada. Alguién decía que las ventanas guardan el mundo. Pero desde aquí no veo nada.
- MADES: (CON DESALIENTO) Creo que ya no hay nada que ver.
- MEDUS: ¿Qué te hicieron, por qué te quitaron todo? Hace años que la muerte se alojó en mi cuerpo como un simple inquilino, hoy siento que el inquilino soy yo, y si no pago las deudas a tiempo, perderé la vida. Pero a pesar de eso no dejo de ver el mundo. ¡Ven, acércate! (COMIENZA A TOSER)
- MADES: ¡Sal de ahí, el frío te afecta! (LO RETIRA DE LA VENTANA)
- MEDUS: Todo me afecta, desde niño, el hambre, la angustia de mi madre, los golpes de mi padre, los brebajes y hasta el aire... (RIE Y TOSE SIN PARAR)

- MADES: Te haces daño. (LO CUBRE CON UNA MANTA) Ven, te abrigaré un poco (LO ABRAZA)
- MEDUS: ¿Sabes rezar?
- MADES: No.
- MEDUS: Entonces, has perdido...
- MADES: He perdido muchas cosas, no sólo por no saber rezar.
- MEDUS: Entonces, háblame, di cualquier cosa, pero no dejes de hablar.
- MADES: (ASUSTADO) ¿Te sientes mal?
- MEDUS: Lo suficiente para querer vivir.
- MADES: Siempre hablé a cientos de personas al mismo tiempo, no sé como se habla a una sola persona.
- MEDUS: También eres un actor, convénceme...
- MADES: No duermes aún, tú eres como las mariposas que vuelan en medio del huracán: floreces en la piedra y anidas en el árbol seco.
- MEDUS: ¿Tú crees que soy malo?
- MADES: ¿Sabías que cuando un hombre sufre confunde el bien y el mal?. Lo mejor es cargar la alforja que te corresponda sin esperar nada de nadie y avanzar, así el sufrimiento se hará más ligero. Al final del camino te invadirá una carcajada. ¡Tengo muchas ganas de reír!
- MEDUS: (INCORPORÁNDOSE) ¡Pues, hagámoslo! (HACIENDO UN GRAN ESFUERZO) ¡Levántate Mades, aún hay mucho en que creer! (AMBOS SE COLOCAN MASCARAS).
- MADES: (FINGIENDO DISFRUTAR) Es cierto, señor... (COMO ARLEQUIN) Es cierto, señor. Jamás me había fijado en sus grandes ojeras.
- MEDUS: (COMO ARLEQUIN) Dirá orejas, señor. La heredé de mi madre, que aunque no me parió, me daba tal jalón que se estiraron, hasta que ella se murió.
- MADES: ¡Qué tal jalón!
- MEDUS: ¿Y usted sufre de algún desperfecto?
- MADES: A parte del hambre, sólo de estreñimiento.
- MEDUS: Todo eso es muy natural. Sepa usted que el comer es tan innatural que
- si lo hace más de una vez al día, muere de cáncer.
- MADES: ¡No me asuste! Anoche me atraganté comiendo las sobras de un lechón que murió del corazón!
- MEDUS: Ah, no se preocupe, morir del corazón es tan habitual, que ya no se puede decir que sea una enfermedad. ¿Pero estaba usted con el estómago vacío? ¿No sintió ningún hastío?
- MADES: Se me aflojó el cordón...
- MEDUS: ¿El cordón umbilical?
- MADES: No, el cordón del pantalón. ¡Adelgacé de la emoción! ¡Comer lechón señor, no es nada simplón!
- MEDUS: Ah, entonces me da usted la razón, comer no es la solución.
- MADES: De acuerdo estoy, pero entonces, ¿para qué vine al mundo yo?
- MEDUS: Ah, señor, esas cosas escapan a la razón. Y hablando de otros temas; esta sala está muy vacía, no hay huellas de que hubo aquí función.
- MADES: Pues eso también es algo normal. La gente prefiere masticar el televisor y morir de muerte natural.
- MEDUS: ¿Y cómo son los funerales?
- MADES: Como decía Gronelio: «La gente ya no entierra a sus muertos, simplemente los olvida».
- MEDUS: O como decía Moliere...
- MADES: ¿No me diga que usted frecuenta a Moliere?
- MEDUS: Siempre. (CORRE HACIA LA VENTANA) ¡Ahí, val! Con todos sus personajes y su compañía, arrastrándose bajo las patas de los caballos.
- MADES: No hay necesidad de ser Moliere para ello, los actores se mueren de tristeza sobre las tablas de sus sueños.
- MEDUS: Moliere se llevó gran parte de él.
- MADES: Pero el resto dónde está.
- MEDUS: Ya lo dijiste, tragándose los televisores.
- MADES: (COMO MADES) ¡Aléjate de esa ventana!
- MEDUS: No puedo, Moliere me saluda.
- MADES: Deja de jugar.
- MEDUS: ¿Y qué piensas de Edipo?
- MADES: (CON IRONIA) Pregúntale a Moliere.

- MEDUS: No puedo preguntarle esas cosas.
 MADES: ¿Y por qué no?
 MEDUS: Porque debe saberlo, porque es un gran tipo, porque se llevó gran parte del público. Porque mi pregunta lo puede hacer sentir culpable.
 MADES: ¡Entonces, bájate de esa ventana!
 MEDUS: (GRITANDO) ¡Moliere, que me puedes decir de Edipo!
 MADES: ¡Cállate, que la gente puede pensar que estamos locos!
 MEDUS: Pero si no hay una sola alma allá afuera.
 MADES: ¡Entonces, cállate simplemente!



- MEDUS: (COMO MEDUS) Tu me pediste que se lo preguntara. Edipo, Edipo murió por buscar su identidad.
 MADES: Pues sí, pero, no tiene sentido. Ahora nadie busca, ni quiere nada.
 MEDUS: ¿Te hubiese gustado ser como Moliere?
 MADES: O como Sófocles, o Ghandi, o Jua-

- na de Arco, o Luis XVI o Napoleón, o Hitler, o Marx, o Romeo, o Pirandello, o cualquiera, total da lo mismo.
 MEDUS: A mi simplemente me hubiese gustado ser Medus.
 MADES: Pero eres Medus.
 MEDUS: No, totalmente, pronto he de morir.
 MADES: Si no llega el público no solo tú morirás.
 MEDUS: Yo no dependo del público.
 MADES: Yo no dije eso.
 MEDUS: Pero lo pensaste.
 MADES: (MOLESTO) ¡Medus, basta de palabrerías! El público no viene, y eso sí es un problema. No sólo por el dinero, sino porque como actores, no podemos actuar sólo para nosotros mismos. Es posible que nos hayan instalado muy lejos...
 MEDUS: Es posible.
 MADES: ¡No me interrumpas! Tal vez, estamos cobrando demasiado...
 MEDUS: Tal vez...
 MADES: ¡No me interrumpas, Medus! Tal vez, nuestra propaganda es insuficiente, o tal vez llegó alguien más importante que nosotros y...
 MEDUS: ¿Y?
 MADES: ¿Llevaste toda la propaganda, verdad?
 MEDUS: (IRONICO) ¡No, me la comí!
 MADES: ¡Déjate se sarcasmos y contéstame bien!
 MEDUS: ¡Te contesto como me dá la gana!
 MADES: (GRITA) ¿Y con qué derecho me contestas así?
 MEDUS: (MOLESTO) Con el derecho que me confiere la vida. Yo hice la propaganda y la reparti. ¿Qué hiciste tú?
 MADES: Cargué todo el equipaje hasta llegar aquí, porque tú, con esa maldita enfermedad, apenas si puedes caminar. Y no me mires así, que es la verdad. ¿Y quién sabe que no repartiste la propaganda para evitar el sancio?
 MEDUS: ¡Pues, si tenías tus dudas hubieras salido conmigo a repartirlas!
 MADES: (RESIGNADO) ¡Maldición, ya no sé lo que digo!
 MEDUS: (CALMADO) Dices lo que sientes, lo malo es que lo dices en el momen-

to equivocado. Debe ser la guerra lo que te tiene así.

MADES: ¿Qué? ¡Maldición, esa es otra de tus manías, sacar cosas que no debes! ¡La guerra ya pasó, ya dejó sus muertos y heridos. Ya se hicieron todos los velatorios, rezos y responsos. Las calles están llenas de monumentos erigidos en su nombre, todo eso ya pasó! ¿Qué demonios tiene que ver eso con que el público no venga a vernos?

MEDUS: Yo no me refiero a esa guerra. ¡Claro, no has leído los periódicos! Hay una guerra al otro lado del mar.

MADES: ¿Una guerra?

MEDUS: Empezó con un estornudo, ahora el mundo está pendiente de ella.

MADES: ¿Y cuáles serán las consecuencias?

MEDUS: (ILUSTRATIVO) Habrá trabajo en las fábricas de armamentos, miles de obreros; miles darán gracias a la luz de la explosión, se inventarán nuevos juguetes de guerra para no matar la creatividad del niño. La televisión transmitirá el poderío de las armas; el mundo hará apuestas a favor de éste o áquel y el dolor será sacrificado bajo la tierra de los camposantos. Y nadie vendrá a vernos porque...

MADES: Prefieren eso al teatro. ¡No! No es tan simple. El mundo está cambiando tanto que ya no se puede decir que la tierra sea redonda.

MEDUS: (COLOCANDE LA MASCARA DE MILITAR, COMO ARLEQUIN) ¡No me parece correcta su apreciación, cabo Mades! Su interpretación, no sólo puede hacer retroceder al mundo ¡Sino, acabar con los adelantos de la ciencia! ¡Y eso si que sería el fin! ¿Se imagina una guerra científica? ¡Acabaría con el conocimiento humano! ¡Eso le pasa por andar leyendo esas obras de ciencia ficción; esas de Julio Verne!

MADES: Ya no hay viento, nuestra barca jamás navegará.

(SILENCIO AMBOS VAN RECOGIENDO LAS COSAS. MADES SE SIENTA CON EL PUBLICO Y OBSERVA A

MEDUS).

MEDUS: ¿Te pasaste a la otra orilla?

MADES: Hace tiempo.

MEDUS: ¿No te da vergüenza?

MADES: No. (REGRESA AL ESCENARIO. LA MUSICA INVADE EL AMBIENTE. AMBOS INTENTAN BAILAR, PERO SIENTEN MUCHO DOLOR. MADES SE SIENTE MAL, MEDUS LO ACUDE, LO COGE ENTRE SUS BRAZOS).

MEDUS: No es justo, pedí por él. Nunca estuvo enfermo.

CANTA.

Yo nací en una barca de papel,
con los cimientos de flores

Yo nací mirando el sol
con un corazón por estómago

La barca creció conmigo,

sus azulados espejos

alumbraron mis ojos,

mi tristeza arrulló su alegría

y sus maderos de tinta fina,

dibujaron mis prematuras arrugas.

Barca del pescador,

¡Qué vacía estás!

MADES: ¡Aún estás fuerte, quizá podamos partir!

MEDUS: ¿Hacia dónde?

MADES: Hacia cualquier lugar, menos por donde hemos venido.

MEDUS: ¿Olvidarlo todo y avanzar?

MADES: Sí.

MEDUS: ¿Por qué?

MADES: Escucha: Había un hombre ciego, que avanzaba y avanzaba, sin saber que retrocedía. No tenía espíritu futurista. Su ceguera lo dividió en dos: Estaba convencido de que avanzaba hacia el futuro; esa era su realidad espiritual y se alejaba del mundo; de la realidad material. Pero no era cierto. Cada día se individualizaba más. A tí y a mí no nos pasará eso, porque somos dos, cada uno de nosotros carga el sello opuesto. ¡Somos una unidad!

MEDUS: ¿Y cuándo yo ya no esté?

MADES: No sé, debemos buscar la manera de mantener esa unidad.

MEDUS: Si tú sabes cómo, dímelo.

MADES: Aún, no sé.

(PAUSA. EMPIEZAN A GUARDAR LAS COSAS).

MEDUS: ¿Estos guantes son tuyos?

MADES: Son para tí.

MEDUS: Necesito guantes en los pulmones y no en las manos.

MADES: Lo sé.

MEDUS: Yo soy un soñador.

MADES: Yo ya no creo en esas cosas, la frustración es más fuerte que los sueños.

MEDUS: Mis pulmones desaparecen, eso no es un sueño, es la realidad pero sueño poder vencer algún día; terminar hablando de esto en pasado.

MADES: Me preocupa tu situación. (REANIMANDO A MEDUS) ¿Crees que debemos practicar nuevamente el diálogo de los refranes y trabalenguas?

MEDUS: Está bien.

MADES: No pareces animado.

MEDUS: Lo estoy, comencemos.

MADES: Bien. Me voy derecho al campo porque no quiero ir a la ciudad.

MEDUS: La luna se tiró al mar y como no sabía nadar se ahogó.

MADES: Mades, mira el viento, Medus corre tras él, atraviesa montañas y valles pero nunca da con él. Medus vuelve con las manos vacías, mientras Mades viene cargado de viento en los ojos.

MEDUS: Ni refranes, ni trabalenguas, es la herida que sangra por la lengua. ¡Basta, dejemos de decir tonterías! Además, no quiero irme. Estamos aquí esperando. No debemos darnos por vencidos. Iremos mañana a repartir nueva propanga, estamos en estado de sobrevivencia.

MADES: No me hagas reír, que ganas no tengo. Un actor siempre se encuentra en estado de sobrevivencia.

MEDUS: (DESDE LA VENTANA) Moliere dice que tienes razón.

MADES: ¿Otra vez, con eso?

MEDUS: Siempre es bueno remitirse a las fuentes.

MADES: (COMO ARLEQUIN) Ah, caballero, lo veo despierto aún, son los gallos o los grillos los que se desgañitan afuera.

MEDUS: (COMO ARLEQUIN) Es el viento, me sorprende no saber la diferencia, siendo usted mi músico.

MADES: Tengo atrofiado el oído y el alma también. Soy médico y vengo a verle.

MEDUS: ¿A mí, para qué? Yo no soy el problema, mis pulmones son los que están agobiados.

MADES: Es el aire, lo que le hace daño.

MEDUS: Ya lo sé. Pero mi enfermedad no está en mis pulmones, señor.

MADES: ¿Dónde, entonces?

MEDUS: Está en el alma.

MADES: ¿No me diga que es usted médico?

MEDUS: No, pero no necesito serlo para saber lo que tengo.

MADES: Entonces, ¿Por qué no se trata usted mismo?

MEDUS: No puedo.

MADES: ¿Por qué?

MEDUS: Porque tengo el alma muy delgada y no soportaría el más ligero tratamiento. ¿Se imagina usted, hacer un corte de bisturí y equivocar la medida exacta? Mi alma se desangraría. Y no existen transfusiones para un alma desangrada.

MADES: ¿Y entonces qué debe hacer?

MEDUS: Engrosar el alma.

MADES: Pues ¿qué espera?, coma, beba, trague, si es posible, pero no se descuide.

MEDUS: ¡Pero qué bruto es usted, señor! Así no se engrosa el alma.

MADES: ¿Cómo, entonces?

MEDUS: A fuerza de golpes, de subir por las ilusiones así se venga una avalancha de decepciones.

MADES: ¡Está usted loco! Sabía a lo que me exponía. Pero lo dejo, muera usted con sus creencias y vuelva yo a mi ciencia. (VUELVE A SER MADES).

MEDUS: (COMO MEDUS) ¿A qué vino todo eso?

MADES: Fue una buena improvisación. ¿No te parece?

MEDUS: Mades, acércate. Sabes que me estoy muriendo. Sabes que el hilo delgado de mi alma se desvanece, escucha, no dejes la carpa. Si yo muero, los sueños seguirán, los sueños nunca fueron propiedad de uno

- solo; los sueños son colectivos.
- MADES: Eres mi pasado, pequeño Medus, eres mi pasado.
- MEDUS: No. Soy tu presente.
(SILENCIO. MEDUS SE DIRIGE A LA VENTANA. MADES LO OBSERVA EN SILENCIO).
- MADES: ¡Ten cuidado!
- MEDUS: (EMOCIONADO) ¡Mades, Mades, la gente viene, viene hacia acá.
- MADES: (SORPRENDIDO) ¿Qué dices?
- MEDUS: Es la gente que viene, son muchos. Prepara todo, Mades, prepara todo.
- MADES: El escenario está destruido, todo es un desorden. ¿Estás seguro que vienen hacia acá?
- MEDUS: ¿Dudas de mí?
- MADES: No, ya no, jamás.
- MEDUS: ¡Entonces a trabajar! Los hare esperar un poco afuera. Acomoda todo, Mades.
- MADES: No encuentro los fósforos.
- MEDUS: Después lo encontraremos, ven ayúdame a vestir.
- MADES: (LO AYUDA) ¿Te vas a poner todo esto?
- MEDUS: Sí, es un día glorioso, jamás había visto a tanta gente.
- MADES: Es necesario que ensayemos el baile y las letras de la última escena.
- MEDUS: Sí, ayúdame.
- MADES: Te ves mal. ¿Estás seguro que puedes dar la función? Porque podemos explicarles que el frío te afectó y...
- MEDUS: No, ya me conoces, siempre estoy enfermo de algo, pero a medida que demos la función, todo se pondrá en su lugar. Y ahora dime ¿No está muy recargado el maquillaje?
- MADES: (SIN MIRARLO) No, estás bien.
- MEDUS: Ni me has mirado.
- MADES: Lo siento, es que estoy nervioso. Tenemos que calentar. (LE TOCA LAS MANOS). Parecemos cadáveres. Vámonos.
- MEDUS: (CAMINA UN POCO Y SE SIENTA CASI AL CENTRO DEL ESCENARIO) Así estoy bien.
- MADES: Es raro que la gente no llegue aún.
- MEDUS: Ten paciencia.
- MADES: ¿Y si toda esa gente no venía para acá? Tal vez, sólo cruzaron.
- MEDUS: Ese es tu problema, no crees, no tienes esperanzas, no sueñas.
- MADES: (VA HACIA LA VENTANA) Sí, creo.
- MEDUS: Entonces no vayas hacia la ventana.
- MADES: (DETENIENDOSE) Está bien.
- MEDUS: Ensayemos la parte final.
(MADES SACA EL ACORDEON Y TOCA Y HABLA EN VOZ FUERTE Y GRAVE. A MEDIDA QUE VA HABLANDO, MEDUS SE VA DURMIENDO).
- MADES: La noche amenaza la claridad. el viento corta las risas y este hombre que se atiza, canta dormido y sin prisas. La mariposa que se estrelló en el aguadulce de mis sueños, aletea firme y sin sosiego los largos intestinos de una espera hambrienta. Y usted que hasta aquí llegó, váyase sin voltear con los zapatos dormidos y una estrella a cuestas
- MEDUS: (REACCIONANDO) Mades, la gente llega, extiéndeles las manos, no los dejes afuera. (QUEDA DORMIDO NUEVAMENTE)
- MADES: Es Medus que sigue soñando, es su voz, heredada de los disparos es la contradicción viva de los tiempos adversos.
- MEDUS: (REACCIONANDO NUEVAMENTE) Han venido todos, Mades, recibelos, sin rencores. (VUELVE A DORMIR)
- MADES: (LLORANDO) No te vayas, Medus, tu hueso delgado es mi cimiento, mi energía, no dejes al público en las butacas. No dejes a Moliere y toda su compañía estacionados en la intemperie. ¡Regresa Medus, este es tu lugar!
- MEDUS: (MUY DEBIL) ¡Aquí estoy, sobre el hilo delgado de mis fuerzas, contigo.
- MADES: (COMO ARLEQUIN) ¿Caballero, que manías son esas, no viene conmigo al balcón?
- MEDUS: (SILENCIO)
- MADES: ¿Se acuerda de la revolución?
- MEDUS: (SILENCIO)
- MADES: Señor, ¿Dónde está que no me contesta?

MEDUS: (SILENCIO)
 MADES: Omidó sus guantes...
 MEDUS: (SILENCIO)
 MADES: (SE VA CORRIENDO A MEDUS) ¡Está frío, se puede resfriar, señor!
 MEDUS: (SILENCIO)
 MADES: (COMO MADES) Aún respiras, no te asustes.
 MEDUS: (SILENCIO)
 MADES: (VA HACIA LA VENTANA) ¡No hay nadie, tu dijiste que... ahora entiendo.
 (PAUSA. MADES SE DIRIGE LENTAMENTE HACIA MEDUS Y HORRORIZADO COMPRUEBA SU MUERTE. PAUSA, FINGIENDO INDIFERENCIA). Te dije que éramos una unidad, a pesar de todo, pero no sé como seguiremos unidos si ya no estás.
 (APAGON LENTO POR UNOS SEGUNDOS. VUELVE LA LUZ CON UN CENITAL SOBRE LOS DOS ACTORES. MADES ESTA SENTADO MIRANDO AL VACIO Y MEDUS EN UNA SOMBRA ARMONIOSA SE MUEVE DETRAS DE MADES).
 El público no vino, Medus, ni tú tampoco: he quedado solo. Por un momento creí en tus sueños y ahora estás muerto. (MEDUS SIGUE MOVIENDOSE DETRAS DE MADES. MADES REPITE RECORDANDO ALGUNOS TEXTOS DE MEDUS) Anoche caminé con los muertos y ya los conocía, todos tosían como yo.
 Un día soñé que la gente salía a las calles.

Son mis pulmones que se derriten como cera.

Déjame, déjame cargar mi cruz en público, a gritos con los brazos en alto, hasta que mueran las flores y me invada el musgo. (CAE JADEANTE, MIENTRAS MEDUS SIN TOCARLO LE ACARICIA LA CABEZA)

¿Uno viene premeditadamente al mundo?

Tu naciste en una barca de papel con tus prematuras arrugas. (MIENTRAS DICE ESTOS TEXTOS, TERMINA DE VESTIR A MEDUS, LO ACOMODA EN POSICION DE BIENVENIDA, CON LOS BRAZOS ABIERTOS).

¡Es cierto, el mundo se divide en tres! No hablemos más, la herida sangra por la lengua.

Si yo muero, los sueños seguirán, porque no son propiedad de uno solo. Medus, hijo del camino, mi aire nuevo. Nunca fuimos los protagonistas de ninguna historia, nuestro arte y nuestras vidas son para aquellos que aún no han llegado, aquellos que recién van a nacer en sus multicolores barcas, aquellos que nacerán en forma premeditada, aquellos que recogerán nuestras córneas y engrosarán nuestras delgadas almas. (MADES COGE UNA MALETA Y UN CANDELABRO Y SALE HACIA EL PUBLICO); Vamos Medus, vamos, Moliere nos espera! (MADES SALE. SOLO UN CENITAL QUEDA SOBRE MEDUS. SE ESCUCHA UNA MELODIA. APAGON TOTAL). TELON.

Deflagración

TULIO

Qué pronto prende
y qué pronto se apaga
una luciérnaga.

Kiorai

Para el pintor Josué Sánchez

Piensa ahora en los millones de luciérnagas que se aparean en el frondoso ciprés de tu jardín con ese resplandor que despierta el despecho de las empresas eléctricas y reduce a los árboles de navidad a meras tretas visuales. Piensa lo que pensarán tu esposa y tus hijos cuando contemplen ese acto que por primera vez en sus vidas explicará la poderosa deflagración del amor, hasta el escándalo de pretender extinguir el opaco pudor de la noche. Y ya no pienses tanto y mejor corre al árbol con ellos, y alrededor de su inabrazable tronco, tomados de la mano canten: «que nunca se apague la luz, que nunca se apague la luz», sabiendo incluso que de todo ese espectáculo irreparable sólo quedará una lluvia de ceniza sobre sus cabezas y la hierba, que la noche volverá a contaminar al mundo, oprimiendo en el silencio y el miedo a las criaturas atrapadas en su densidad. Y si uno de tus hijos se pone a llorar con el desconsuelo de la edad que aún no entiende la incesante batalla entre la fatalidad de la sombra y los luminosos garabatos del amor, graba en su frente, en la tuya y en todas las demás una centella con el dedo manchado de ténpera amarilla. Y luego vuelve a tu cama y ama a tu esposa o descansa

las fatigas del tiempo que no
una larga cadena de noches
Duerme aceptando que todo
y que únicamente esa centella
la pena porque con ella, des
ingresarán al reino del olvido



ón del amor

MORA

e no han hecho más que tejer
 hes sobre tu memoria.
 todos se irán
 ntella en la frente valió
 desafiantes,
 ido.



EL DIABLO ESCOGE

De la niebla emerge un delfín color aluminio,
 sobre su lomo una secretaria con anteojos ahumados
 remonta el smog y las señales de tránsito con una bolsa de chizitos
 «El diablo escoge», dice Higuchi en el café.
 Pero no quiere hablar sobre su padre muerto.
 Sé quien dijo lo mismo hace años.
 El pasado es un sendero de hierba pisada y humo color escarlata.
 La muerte, un espectáculo en el que deseamos ser -por una
 vez- James Dean y su auto rojo incendiándose en la pradera.
 Escuadras de gaviotas se reflejan en los cristales de las oficinas
 [bancarias,
 en una tienda de discos un afiche muestra el desierto
 de la mente; el vasto azul del infinito que asociamos a la,
 el flamante tiempo que gastaremos con tarjetas de [tranquilidad
 [crédito
 tras la máscara grisácea de la niebla
 mientras por los dedos se nos derrama una idiota inocencia.
 «El diablo escoge» puede ser el motivo de un cuadro
 o un testamento. Sólo a los 50 años empecé a preguntarme
 por qué escribo versos, qué me llevó a renunciar
 al sentido común que se mide mejor en especies, nunca
 en palabras. Ante el color ámbar del semáforo se ha detenido
 un banco de merluzas, tres colegiales muy bellas
 se arrojan bolitas de papel sobre sus cabellos. Ríen
 con esa transparencia que encuentra amor, empleo, que

celebra puntualmente los cumpleaños de sus hijos que aún no tienen
con payasos disfrazados de osos sobre una rueda mecánica,
que sueña con vacaciones eternas en la playa de la abundancia
Lo que el diablo escoge son los desaciertos
que no podemos enderezar, el milagro
que no se cumplió. Mientras habla Higuchi pienso
que ser incinerado es tan decoroso como escribir poemas inútiles.
Que depositen tus cenizas en un hoyo al lado de un río,
que siembren sobre ellas un molle, condominio de las luciérnagas,
ya es mucha recompensa aprender el rumor de los árboles.
Sé quién dijo antes «el diablo escoge». Mi hermano Aldo
acababa de nacer, vivíamos en Cerro de Pasco.
Un afiche de Pall Mall y mi madre dormida
es todo lo que recuerdo de 1956.
Por alguna razón, cuando ella se levantó de la cama
me pidió que la ayudara a sembrar una planta.
Mi padre se reía de nuestro plan absurdo porque en Cerro de Pasco
la tierra tenía el color amarillo de los descartados,
el color de la cirrosis de la mina.
Fue cuando dijo «el diablo escoge», no supimos si aludiendo
a la suerte de la tierra o a la nuestra
sintiéndonos vulnerables como el polvo en una aspiradora.
Pero en un rincón del patio hundimos
una semilla de haba que a pocas semanas echó un pequeño
y desafiante tallo verde. Mi madre me abrazó entonces.
Era su manera de desmentir los presagios, de burlarse
del sentido común y los plazos impostergables de la muerte.
Y junto a la cuna de mi hermano cantamos en voz baja
tangos de Carlitos Gardel.
Un pequeño hipocampo baila armoniosamente
en la factura que el mozo nos entrega,
el pintor Higuchi dibuja a su lado una ciudad
hundiéndose indefectiblemente en un mar de polvo.
Hubo un tiempo en que los animales de mar caminaban entre nosotros.
Ese es el tiempo que reconstruye la poesía.
El pasado es la muerte, eso es todo lo que escoge el diablo.

Atusparia: El personaje histórico y dos versiones de un drama regional

Isabelle Tauzin Castellanos

Los años '70 fueron una época favorable para el teatro peruano. Entonces el estado alentó la producción teatral creando el Instituto Nacional de Cultura y apoyando la formación del Teatro Nacional Popular entre cuyos objetivos estuvo la divulgación hacia barrios marginales y la realización de giras al interior del país. El gobierno del general Velasco se lanzó a una política de grandes reformas a favor del campesinado indígena, valorando simbólicamente la figura de Túpac Amaru, dos siglos después de la mayor revolución que trastornó la sierra Sur del Perú.

En este contexto renovador nacieron dos dramas dedicados a otro caudillo indígena, Atusparia; en 1975 Juan Manuel Ugarte, conocido como escenógrafo y pintor, presentó al concurso organizado por el Instituto Nacional de Cultura *La rebelión de Atusparia*; luego, en 1979, el cuentista Julio Ramón Ribeyro también escribió un drama titulado Atusparia. Ambos autores se inspiraban en una sublevación indígena ocurrida en 1885, en la región de Huaraz, en la sierra norperuana. El alzamiento había sido motivado por la cobranza de un nuevo impuesto y los abusos sufridos; durante dos meses, esta zona, el Callejón de Huaylas ubicado entre la Cordillera Negra y la Cordillera Blanca, estuvo en manos de los insurrectos hasta que el ejército llegó a vencerlos; curado de sus heridas, Atusparia fue recibido por el nuevo presidente de la república, el general Cáceres, y al regresar a Huaraz Atusparia habría muerto envenenado por los otros alcaldes. Hacia 1975 se había divulgado poca información sobre aquella revolución andina, la fuente más difundida era la biografía novelada publicada en 1929-1930 en la revista indigenista dirigida por Mariátegui, *Amauta*¹. Atusparia no formaba parte de la historia oficial, más interesada por los conflictos externos con Chile y Ecuador que con las guerras internas. El propio Ribeyro contó que su interés por Atusparia había nacido del nombre de aquel caudi-

llo y de la escasez de información² sobre él. Pese al tema común resultaron muy distintos los enfoques de ambos dramas; los observaremos primero en la organización del espacio; luego analizaré cómo tratan de resolver Ugarte y Ribeyro el reto del habla de los campesinos quechuas. Más adelante compararé las presentaciones del héroe de la sublevación que desembocan en dos lecturas muy diferentes de la personalidad de Atusparia.

I. La organización del espacio:

El espacio de *La rebelión de Atusparia*, de Ugarte, es definido con mucha precisión; estas son las didascalias del prólogo:

Escena: Antecasa de Atusparia en el predio de Marian, en el callejón de Huaylas, en las faldas del Huascarán. Pórtico rústico a la izquierda, un murete cierra el término. Detrás la imponente mole del Huascarán y la Cordillera Blanca.³

Gracias a los topónimos (Huascarán, Callejón de Huaylas, Cordillera Blanca) Ugarte ubica el drama en el espacio peruano; las distancias reales entre el Huascarán, siempre nevado, y la ciudad de Huaraz son abolidas para impactar al público impresionado primero por la blancura imponente del Huascarán. Ugarte no se contenta con sugerir; fija y delimita todo el espacio escénico («pórtico rústico a la izquierda», «un murete cierra el término»). Tal pormenorización se explica por la experiencia como escenógrafo del dramaturgo, no le deja ninguna libertad a otro director, los mismos espectadores también pierden la posibilidad de dejarse llevar por la imaginación y están encerrados en un espacio completamente definido; con tantos detalles desaparece para ellos la posibilidad de un distanciamiento. Este encierro se mantiene a lo largo de casi toda la obra, tanto más que predominarán los espacios interiores, descritos de modo exhaustivo. La realidad regional, huaracina desaparece a menudo por la imposición de un ámbito burgués, como es el caso de todo el primer acto:

Ambiente de burguesía adinerada provinciana: muebles de estilo isabelino, de «medallón». Decoración de espejos, consolas, sillitas de «concha de perla», cuadros de familia⁴.

Mediante los diálogos entre los notables reunidos en la casa del prefecto es como el espectador se entera de las afrentas y malos tratos padecidos por una delegación de alcaldes indígenas encabezada por Atusparia. El segundo acto empieza también en un espacio interior, en el salón de la prefectura de Huaraz, ya tomada por los indígenas; los combates callejeros no son representados sino

aludidos por los indígenas victoriosos. Luego el segundo cuadro de este acto traslada al público afuera gracias a un «decorado lineal que presenta en silueta un rincón de la plaza de Huaraz» (p.61); el quinto cuadro del tercer acto también transcurre fuera ya que Ugarte señala a modo de decorado «una breña de la cordillera» (p.83). El autor es más explícito para el tercer cuadro del cuarto acto, ubicado en «la plaza Mayor de Huaraz»; entonces se celebran una serie de bailes con un alcance simbólico; Ugarte precisa:

La escena toma un ritmo de ballet en que se entremezcla el sabor folklórico real, propio de las procesiones andinas, con interpolaciones de bailarines alegóricos, no estrictamente usuales, pero manteniendo el sentido y los lineamientos mimico-irónicos, propios de las danzas auténticas [...] No es un cuadro de costumbres, sino una alegoría intencionada.⁵

A continuación se dan cuatro «bailetes» que representan cuatro momentos de la historia nacional, «el Inca Cautivo», «el Colonizaje», «la Emancipación» y «la República»; un corifeo «glosa el significado» de cada danza. De esta forma se rompe el hilo dramático: el espectador pendiente de la suerte de los insurrectos asediados en Huaraz está sumido en otra realidad con el fin de preparar el desenlace y relacionarlo con una lectura de la historia del Perú, como sólo constituida de derrotas y traiciones. El intento de Ugarte es el de un teatro total, en que la palabra omnipresente hasta este cuadro deja el paso a la mimica, es el momento más logrado de la obra, se explica probablemente por la práctica del autor como escenógrafo; pero llega tarde, después de que la casi totalidad del drama fuera ambientada en interiores burgueses; no puede hacer olvidar el desfase entre las loables intenciones del autor, su intento de «teatro nacional popular [...] para un auditorio masivo»⁶ y la reducción de este momento histórico a un melodrama burgués.

Como hombre de letras y no como hombre de teatro es como ha compuesto Ribeyro su drama, sin conocer el de Ugarte⁷. Mientras Ugarte abría el drama con la representación del espacio privado, el patio de la casa de Atusparia, Ribeyro da mucha relevancia desde el principio al espacio histórico de la sublevación; la acción empieza en un lugar de alcance simbólico, la fortaleza pre incaica de Pumacayán, que vincula el drama del siglo pasado con el mítico pasado prehispánico. La acción ya ha comenzado cuando se alza el telón: a los preparativos guerreros asisten los espectadores con una vista desde lo alto, desde «una explanada en un promontorio que domina la ciudad de Huaraz».

La oscuridad en que se ha de mantener el escenario favorece la desnudez del espacio escénico. Ribeyro se esmera en precisar el alumbrado que ha de facilitar las mutaciones («Noche. Una fogata», cuadro 1; «un brasero», cuadro 2; «No hay fogatas, pero si faroles», cuadro 8...). La penumbra reforzará la tensión dramática. Los vastos espacios abiertos y exteriores mayoritarios («explanada...»), «faldas de un cerro que domina Yungay», «faldas de la Cordillera Negra» dejan al público entera libertad para llenar el escenario con su imaginación. De esta forma la lucha regional evocada con escasos medios técnicos no aparece como la expresión de un teatro localista y cerrado sobre sí mismo sino abierto. En Ribeyro la lucha de Atusparia consigue otra dimensión.

Sobre un total de quince cuadros⁸, sólo tres corresponden a un ámbito interior - el espacio de la traición-, trasladando al público a lugares de la intimidad burguesa, al revés de la versión de Ugarte. Cuando la luz llena el escenario de Ribeyro son los momentos de balance después de la lucha encarnizada entre campesinos y soldados. El epílogo de la sublevación rompe con el predominio anterior de cuadros urbanos y semi-oscuros; después de presenciar la derrota y el encarcelamiento de Atusparia, se sorprende el público con la representación de una «pradera de las afueras de Huaraz» bañada de luz: allí se dará el último almuerzo de Atusparia⁹.

La depuración de las didascalias, la economía de medios apuntan a un tipo de escenografía distinta de la de Ugarte; el Atusparia de Ribeyro se acerca más a la tragedia clásica que a una representación de teatro total; lo que corrobora Ribeyro en sus «observaciones preliminares» al dejar abierta la posibilidad de todo tipo de montaje¹⁰ y al rechazar «un teatro puramente gestual o espectacular, en el cual más importante que el texto es la puesta en escena»¹¹. Finalmente si Ribeyro y Ugarte enfocan de dos modos diferentes la revolución de Atusparia no presentan dos opciones opuestas en cuanto a la definición del lugar escénico. Deseosos ambos de divulgar aquella epopeya olvidada, han fijado cuidadosamente el marco geográfico del movimiento.

II. El reto del idioma:

Ahora bien, para Ugarte como para Ribeyro no todo queda solucionado con la representación del Callejón de Huaylas; ambos se enfrentan al reto del idioma, al problema de la transcripción del quechua. ¿Cómo conseguir que el público limeño

comprenda a los comuneros huaracinos? Ugarte determinó que todos hablaran castellano, un castellano correcto para las autoridades y los notables y un español que pretendía imitar el orden de la frase quechua para los insurrectos; así empieza la obra con un comunero que se dirige a Atusparia.

Condorsenka: Taita Atusparia, los alcaldes del Callejón venimos para consejo pedirte y la voz de nuestros ayillos traerte. Tu palabra oír queremos, porque situación es grave y decisión tenemos que tomar¹².

La posposición sistemática del verbo en el caso de los campesinos y la supresión de los artículos le parecieron a Ugarte como las características idóneas para resolver este reto lingüístico; en realidad, el efecto conseguido es desastroso: cansa al público y da una imagen negativa de los indígenas como seres atrasados, incapaces de expresarse con nitidez. Un segundo rasgo es empleado para caracterizar el habla supuesta de los campesinos: es el uso de comparaciones elementales que han de traducir la proximidad del indio con la naturaleza:

Bailón:(en aparte con el grupo de los jefes indígenas) Taita obispo, pico florido es.

Guillén: Como a inocentes ovejitas, el vellón nos acaricia.

Orobio: Como zorro, con de cordero la piel, habla.¹³

Pero como se puede observar el efecto producido es una infantilización de los personajes, que perecen incapaces de abstraerse de la realidad más inmediata. En cuanto a las expresiones quechuas esparcidas a lo largo del drama y destinadas a cimentar el ambiente serrano ni llegan a diez y son muy conocidas; en este aspecto La Rebelión de Atusparia corresponde a un retroceso a las novelas indianistas del siglo pasado.

Julio Ramón Ribeyro, como escritor, se ha planteado un poco mejor el problema de la transcripción del habla indígena. Atusparia traduce sus dudas pues Ribeyro no se limita a un solo modelo de enunciación. En el primer cuadro, los comuneros se expresan con suma brevedad posponiendo el verbo al final de la frase, mientras los ayudantes mestizos de Atusparia ordenan correctamente los sintagmas en la frase:

Granados: [...] Que vengan armados con lo que puedan. Y tiene que ser antes de que amanezca.
Comunero: Así será, taita Granados. Mensaje llevo. Comuneros vendrán¹⁴.

Así es evitada la monotonía y falta de naturalidad que caracteriza la versión de Ugarte; pero en algunos casos cae Ribeyro en la misma trampa: es lo que ocurre cuando se presenta Uchu Pedro, el minero indígena a quien la Historia recuerda como un jefe bravo y cruel, le declara resuelto a Atusparia:

Siete hijos tengo, cacique, guaguas todavía y una chacra pequeña y una mujer joven que puede darme siete hijos más! Hijos míos no bajarán a socavón [...] Indios algunas veces alzados, luchando... Jefe valiente como tú... A ayudarte he venido, a luchar por tí, por todos...¹⁵

La firmeza del personaje es tal que genera un curioso fenómeno de contaminación lingüística, pues Atusparia, que es un mestizo, contesta en el mismo tono, como llevado por el ímpetu de su interlocutor: «Joven no eres. Duras horas nos esperan»¹⁶ Luego Atusparia vuelve a expresarse en el castellano puñido que usaba anteriormente, mientras Riberyro mantiene torpezas y tropiezos en boca de Uchu para reforzar la imagen tradicional de un hombre fiero y tosco:

Mal, mal, malo todo esto! Cacique no comprende bien... Gente tampoco... Comuneros seguir luchando quieren, no abandonar...¹⁷

En el fondo, el traslado al castellano, a un castellano deformado, de la totalidad de los diálogos supuestamente en quechua, es una falla en ambos autores pues desaparece el arraigo andino de la sublevación y además infantiliza a los valerosos insurrectos. Aprovechando las enseñanzas de Arguedas, otros dramaturgos superarán el obstáculo de la transcripción del habla indígena, desistiendo de la aberración de un español deforme para incluir largos pasajes en quechua obligando al público a una confrontación con la realidad nacional plurilingüe. El propio Riberyro ha hecho en estos términos su auto crítica:

Cuando escribí *Atusparia* creí haber encontrado sino la solución por lo menos una solución pasable. Ahora me doy cuenta que no fue ni siquiera pasable. Creo que es absurdo hacer hablar a los personajes autóctonos o quechua-hablantes con una especie de lengua del piel roja del film del oeste¹⁸.

III. Dos autores en busca de un héroe: Atusparia

Atusparia es tratado de modo muy diferente por ambos autores. El título de cada pieza es revelador: Riberyro escoge llanamente Atusparia, recalcando su rol protagónico mientras que Ugarte, en vez de enfatizar el movimiento revolucionario huaracino, lo reduce a una mera rebelión. Esta dualidad de enfoques va a ser confirmada por la confrontación de los textos: en el drama de Riberyro, Atusparia va a ocupar constantemente el escenario¹⁹; el principio del primer cuadro crea una expectativa en el público gracias a un diálogo entre indígenas que ubica a Atusparia; así nos enteramos del vejamen público sufrido por Atusparia de parte



del prefecto²⁰ y del respeto que su valor inspira a los comuneros que lo llaman «taita Atusparia» o «cacique Atusparia». Es la víspera del enfrentamiento, Atusparia se expresa como un general antes de la batalla: se informa de los últimos preparativos y como estrategia prevé la forma de infundir miedo a los pobladores de Huaraz. Redentor de las comunidades indígenas, profetiza un nuevo orden: «El vaso ha desbordado y de él caerá sobre Huaraz el fuego de nuestra cólera»²¹. Recela del abogado mestizo que viene a ofrecerle sus servicios y que le sera fiel contra viento y marea.

Al revés de la victoria que espera el público, cuando empieza el tercer cuadro, el escenario revela la derrota militar del caudillo indígena: ha habido más de ochocientos muertos y numerosos heridos cruzan el escenario. Entonces Atusparia vuelve a aparecer y aclara las causas de su fracaso. Desamparado, el jefe de la revolución es asaltado por la duda y presa de la soledad: de esta forma se convierte en un personaje de tragedia, no es dueño de su destino y pide la ayuda de Dios²²; llega la aclivación con Uchu Pedro cuya dinamita resulta un arma providencial.

El enfoque de Ugarte es muy distinto. En el prólogo aparece enseguida Atusparia; los alcaldes de las comunidades vecinas han acudido a su casa para concertarse frente a los abusos del prefecto; él propone buscar primero un acuerdo con las autoridades y se expresa con moderación al contrario de Uchu Pedro, ya presente y exaltado,

Atusparia le contesta: «Venganza no buscamos, sino justicia queremos»²³. La escena concluye con el reconocimiento unánime de Atusparia como autoridad por los demás alcaldes y para agradecer tal honor, éste dirige una oración a la tierra y al Huascarán, lo que agrega un toque folklórico al cuadro; ungido de luz por el amanecer, parece convertirse en un nuevo hijo del sol.

Ahora bien, sólo después de la toma de Huaraz se expresará de nuevo Atusparia, sin que el público presencie aquellos combates sangrientos subrayados por Ribeyro, apenas se habrán oído algunos disparos, de modo que la dimensión épica es dejada de lado. Como hombre de razón, Atusparia hace entonces un discurso sobre la igualdad entre todos y acepta la rendición de los notables de la ciudad. Estos serán los verdaderos personajes del drama de Ugarte; ya desde el reparto se podía observar que iban a ser más numerosos que los indígenas y efectivamente ellos son los que llevan el papel protagónico, pues no sólo se les dedica dos actos²⁴ sino que están omnipresentes a lo largo del drama; el fracaso de la sublevación de Atusparia no aparece como un hecho militar sino como una consecuencia de la manipulación de las masas indígenas por un abogado traidor de nombre sugerente, Raposo; las discusiones políticas entre liberales y conservadores son enfatizadas mientras que

los indígenas son incapaces de dar solos una dimensión política a su movimiento y necesitan para ello a un «misti». La figura de Atusparia no es sino una coartada para escenificar el pánico de las autoridades en el momento de la sublevación. El epílogo trata de rescatar la participación indígena con una escena apoteósica en la que Atusparia se sacrifica a su pueblo; como un inca muere, salvando así su imagen para las generaciones venideras:

Salen las pallas bailando un baile de ritmo ritual. Toman a los indios acurrucados, los levantan y los llevan hasta la falda del Huascarán, formando con ellos una pirámide en cuyo vértice colocan a Atusparia, todos ellos tienen un hieratismo estatuario. Sale el sol radiante, simbolizando la figura de un guerrero alado [...]»²⁵

Ribeyro rechaza una escenificación fastuosa y aunque le da a Atusparia el mismo fin con que la leyenda lo ha consagrado, insiste en la extrema soledad del héroe, incomprendido por los demás indígenas que lo han sentenciado a muerte por traición. Como Cristo en la última cena, entiende que el almuerzo al que ha sido convidado sella su muerte y termina aceptándola con heroicidad. Ensimismado acaba declarando: «Hombre doble soy y por eso hombre inseguro, débil, hombre perdido»²⁶. El Atusparia de Ribeyro es así un héroe que se enfrenta a la duda existencial; de esta forma se aísla Ribeyro al rechazar una recuperación ideológica y nacionalista del caudillo huaracino pero al mismo tiempo consigue darle una dimensión universal. El epílogo elegido es del todo opuesto a la versión de un indigenismo a ultranza, en tecnicolor escogida por Ugarte.

Cada autor percibe en la sublevación de Atusparia una dimensión mítica pero la interpreta de modo distinto; para Ugarte, Atusparia es un nuevo inca, para Ribeyro es la eterna soledad del hombre. Al pretender reconstruir con minucia el marco real de aquel drama regional, la versión de Ugarte encierra al público en un espacio demasiado estrecho; los indígenas se expresan en un idioma deformado y figuran seres inasequibles, incomprensibles, apegados a sus ancestrales costumbres y definitivamente condenados a la derrota. Ribeyro al contrario abre tanto el espacio del drama que convierte a Atusparia en un escéptico universal, hermano de otros héroes del cuentista peruano.

Las exigencias de Ugarte como escenógrafo así como sus fallas explican que *La Rebelión de Atusparia* no haya sido llevada al escenario. El drama de Ribeyro pudo conocer la misma suerte por ser un texto muy largo y con numerosos cuadros,



muy alejado de la práctica teatral limeña, dominada además por las creaciones colectivas. El prestigio de Ribeyro como narrador permitió que fuera representado en 1982 por el Teatro Nacional Popular, dependencia del Instituto Nacional de Cultura, pero después de todo un proceso de adaptación llevado a cabo por el director Hernando Cortéz²⁷ con el acuerdo del autor. Los distintos cuadros conforme al modelo del drama romántico fueron reemplazados por un escenario sintético en que desapareció la referencia al pasado prehispánico (la fortaleza de Pumacayán) y se recaló la inminencia de la llegada del ejército represor²⁸. Asimismo los diálogos fueron tijeateados por ser, según Cortéz, repetitivos y demasiado explicativos. El resultado fue ambiguo pues si la crítica fue «hasta mala y a veces malévolas»²⁹, Atusparia se mantuvo en la cartelera durante tres meses³⁰, con buena concurrencia de público. Puede que se explique este desfase por la profunda diferencia de enfoques entre autor y director: mientras Ribeyro instalado en París se autodefinía como apátrida y recreaba la figura singular de un idealista vencido, Cortéz como brechtiano y partidario de una lectura dialéctica materialista, veía en Atusparia el responsable del fracaso de la revolución huacarina.

Finalmente, desde 1983, no se ha vuelto a representar el drama de Ribeyro. Un decenio de violencia ha transcurrido y empapado los argumentos de las creaciones teatrales. Con la vuelta a la paz, el teatro de autor parece tener ahora una nueva vitalidad a expensas de las producciones colectivas. Después de la muerte de Ribeyro, trágicamente se está redescubriendo su obra teatral: en 1995 se repuso en escena el primer drama de un rebelde que Ribeyro escribiera: Santiago el pajare-ro; para 1997, el Teatro Universitario de la Universidad de San Marcos proyecta una reposición de la versión adaptada de Atusparia.³¹

NOTAS

¹ Al acercarse el centenario de la sublevación de Atusparia y como consecuencia del creciente interés de los historiadores por la historia social y regional en los años 1980 han salido varios trabajos que contradicen las versiones antes conocidas sobre el desenlace de la revolución huacarina. Para más información, véase la bibliografía.

² Ribeyro le declaró al crítico francés Roland Forgues «Atusparia es un hombre raro, lindo y expresivo. El hecho de que incluye la palabra 'paria' lo dota ya de una carga social y afectiva y hasta diría literaria. Aparte de esto porque nunca había oído hablar de este líder campesino ni de su revuelta, que fue tan importante y sangrienta. A Túpac Amaru todo el mundo lo conocía, pero a Atusparia no» en *Palabra viva*, t. III, p.79.

³ *La Rebelión de Atusparia*, p.27.

⁴ *Ibid.* p. 34.

⁵ *Ibid.* p. 100.

⁶ *Ibid.* p.16. *Ibid.* p.16.

⁷ En la entrevista ya citada, Ribeyro no alude en lo absoluto a Ugarte como fuente.

⁸ En la entrevista ya citada, Ribeyro señaló su afición al teatro de Musset, inventor de la sucesión de cuadros del teatro romántico:

«Hugo es insoportable. Me gusta en cambio Musset, sus *Proverbios* y piezas cortas y sobre todo *Lorenzaccio*, así como me encanta el teatro ligero de Labiche o Courteline»

⁹ Según Alba Herrera, la muerte de Atusparia habría ocurrido en 1887, la leyenda cuenta que fue envenenado por los comueros. Véase *Atusparia y la revolución campesina...*, pp.178-179.

¹⁰ J.R. Ribeyro apunta en las «Observaciones preliminares» a su *Atusparia*: «esta pieza deja margen para diversos tipos de montaje, según el gusto y los medios de que disponga el director. Un montaje 'gran espectáculo', de corte más bien verista, utilizando un decorado para cada cuadro y todos los figurantes que sean necesarios; un 'montaje intermedio', gracias a un escenario transformable y una utilería funcional, o un montaje pobre, sin decorados, basado en el juego de luces y en letreros que identifiquen el lugar de la acción» (p. 17-18).

¹¹ J.R. Ribeyro: *Atusparia*, p.17.

¹² *La rebelión de Atusparia*, p.27.

¹³ *Ibid.* p.58.

¹⁴ *Ibid.* p.24.

¹⁵ *Ibid.* p.51.

¹⁶ *Ibid.* p.51

¹⁷ *Ibid.* p.89

¹⁸ Entrevista a R. Forgues, p. 82.

¹⁹ Atusparia sale en once cuadros de un total de quince.

²⁰ El prefecto ordenó que fueran cortadas las trenzas de los alcaldes que fueron a reclamar contra una medida injusta, cuando éstos simbolizan su autoridad y prestigio para cada comunidad. Además, Atusparia fue azotado sin piedad.

²¹ *Atusparia*, p.29.

²² Ribeyro insiste varias veces en la devoción de Atusparia, al contrario de Ugarte.

²³ *La rebelión de Atusparia*, p. 30.

²⁴ Después del prólogo, el primer acto es en la casa del prefecto y presenciamos la tertulia de sus invitados: el tercer acto es en el mismo lugar y corresponde a la violación de la hija del prefecto por Raposo, el zambo despreciado por los notables.

²⁵ *La rebelión de Atusparia*, p.128.

²⁶ *Atusparia*, p. 138.

²⁷ Estas informaciones sobre el montaje me han sido proporcionadas por la profesora Esperanza Ruiz que ha tenido la gentileza de entrevistarme a H. Cortéz para esta ponencia.

²⁸ La puesta en escena presentaba varios lugares, recuerda Cortéz: «Desde el foro al proscenio mediante un sistema de gradas aparecían: al fondo y a la derecha un bosque con las fuerzas del general Gallirgos. El bosque era de láminas de aluminio. Siempre al fondo y a la izquierda accidentes de terreno mediante pequeñas escaleras, lugar donde se acostaba, en un prado, Atusparia y donde se presenta por primera vez Uchcu Pedro. A esa altura y hacia el proscenio una rampa que ocupaba el centro, el lugar donde muere Atusparia. En el proscenio se localizan los centros urbanos: Huarez y Yungay. A la derecha, lugar donde aparece herido en una pierna. Hacia la izquierda, prisión donde habla Atusparia con el teniente».

²⁹ Lo recuerda Ribeyro a Forgues en *Palabra viva*, t. III, p.84.

³⁰ De jueves a domingo, según testimonio de Cortéz.

³¹ Una tercera versión colectiva, distinta de la de Ugarte y de la de Ribeyro, fue presentada en los años 80'.

BIBLIOGRAFIA

- ALBA HERRERA, C. Augusto: *Atusparia y la revolución campesina de 1885 en Ancash*, ed. Atusparia, Lima 1985.
- FORGUES, Roland: *Palabra viva*, t.III, Dramaturgos, ed. Studium, Lima, 1988.
- MORILLO, Emilio: *La sublevación de Atusparia*, ed. La fragua, s/e1984.
- RIBEYRO, Julio Ramón: *Atusparia*, ed. Rikchay, Lima, 1981
- SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo: *Teatro y violencia, una aproximación al teatro peruano de los 80*, ed. Jaime Campodónico, Lima, 1990.
- Textos de teatro peruano*, N° 3, diciembre de 1990, ed. INC, Lima. Incluye la primera obra de teatro de Julio Ramón Ribeyro: *Santiago, el pajarero*.
- UGARTE ELESURU, Juan Manuel: *La rebelión de Atusparia*, s/c, Lima, 1982.

ANEXO

Se incluyen aquí dos pasajes de reseñas que salieron en los periódicos limeños en el momento del estreno de *Atusparia*. Conservadas por el director Hernando Cortéz me han sido remitidas por la profesora Esperanza Ruiz.

La reseña más negativa es la de *La Prensa*, diario conservador, mientras los demás periódicos de centro o de izquierda no expresaron tantas reservas; El diario recordaba la designación de *Atusparia* por el crítico W. Delgado como «el mejor drama histórico escrito en el Perú».

El Comercio, con fecha 30 de mayo de 1982, entrevista a H. Cortéz:

H. Cortéz observa: «[...] Las circunstancias actuales son otras que las de 1885, o tal vez, no; pero la injusticia ante los campesinos existe todavía, otros Atusparias podrían surgir ahora y posiblemente no baste con el encuzamiento de estos hombres en las consignas de un partido político sino en una violencia que sería fácil llamar 'terrorismo', puesto que con esa palabra se resuelve la incapacidad de la observación y el análisis de muchos. De cualquier modo, en la obra de Ribeyro se encierra, si se quiere, desde el proceso de la revolución de hace catorce años hasta los estallidos diseminados de los senderos luminosos [...]

He atendido a la acción más que a la reflexión. Los acontecimientos deben hacer pensar al público, no lo que se dice en el escenario. En

consecuencia, he rescatado de la obra aquello que podría servirnos para dicho empeño, y al final creo que lo hemos conseguido [...]. Tal vez el primer sorprendido pueda ser el mismo Ribeyro que considera que su obra está limitada a la palabra y el discurso. Mi opinión he querido hacerla prevalecer sobre la escena y para ello he puesto a los 35 actores en un espectáculo movido y de acción. Lo que no significa desde luego que los personajes no conserven, por momentos, largos parlamentos ni den su opinión sobre lo que ocurre [...] Ritmo y espectáculo son pues las coordenadas que han regido mi idea del montaje. Los personajes representan por ello fuerzas en pugna que combaten entre sí y en cualquier frente, con la palabra y con los hechos. No hay dos fuerzas solamente: indios y mistis. Cada personaje, por así decirlo, representa una fuerza no sólo como individuo sino en tanto que posición, ideología y conducta [...]

La Prensa, 1° de junio de 1982, reseña firmada Jean Rottmann:

«Creo que Hernando Cortéz no ha dado de sí lo suficiente y que la obra posiblemente por la premura del estreno no fue lo suficientemente profundizada en cuanto a la forma de presentarla.

Atusparia nos es presentado como una historia lineal ilustrada con diálogos. Fue muy declamativa por partes y los momentos decisivos no tuvieron el énfasis dramático debido. Esta modalidad puede ser didáctica, patriótica y hasta puede inflamar a ciertos sectores del público. Pero le resta rigor dramático. Ha debido ser más elaborada y hasta más audaz en la dirección.

Los cinco cuadros iniciales son largos y densos; la segunda parte es más dinámica. La obra es una joya literaria y el autor logra sacar de la Historia y del olvido a este extraño y único personaje que las circunstancias transformaron de alcalde en líder de una revuelta campesina.

[...] *Atusparia* nos muestra lo difícil que es dirigir y actuar para una misma persona, especialmente cuando tiene tantos personajes y tantos cambios. En el estreno hubo muchos baches que se irán eliminando. Como actor Hernando Cortéz supo darle a *Atusparia* la entonación debida a sus parlamentos, y conmovió al público en los momentos de gloria y en sus pasajes de desaliento y miseria.

[...] La escenografía bastante falto la imaginación y [fue] de corte elemental. Acompañamientos musicales desordenados y no siempre apropiados».

La andinidad en la poesía femenina peruana/ GLORIA MENDOZA B.

Cuando se cree que se ha llegado al momento principal del avance tecnológico y se han sucedido escuelas, vanguardias y nuevas tendencias estéticas, el artista de Europa, EE.UU y Latinoamérica desea retornar a la naturaleza, ya no quiere preocuparse sólo de la obra en sí, sino repensar sus conexiones con la vida y la sociedad, establecer sus nexos con el pasado, y tal vez un deseo de querer retornar a una vida más sencilla en armonía con la naturaleza.

Algo de esta actitud está presente en la afirmación y vigencia de la literatura andina. A partir de mi experiencia en la generación del 70 en la poesía provinciana y peruana como actora de ella, pues a inicios de esta década publicamos nuestros primeros libros, puedo aprovechar mi propia experiencia para tentar una explicación. La década del 70 es una de las más ricas en todos los campos de la cultura en la historia del Perú; un período convulsionado y crítico. La historia de esos años está ligada al gobierno del General Juan Velasco Alvarado cuando los jóvenes volvimos los ojos a lo nuestro, una especie de nacionalismo recorrió el país con la reforma agraria, una especie de revalorización del "hermano campesino" y de nuestra cultura, con sus tradiciones, la literatura oral, la música y la danza. Se oficializó el quechua. Los jóvenes vestíamos con telas andinas y algunos calzaban ojotas; admirábamos al Che Guevara, a Túpac Amaru, a Micaela, y nuestros poetas favoritos fueron César Vallejo, Javier Heraud, Ernesto Cardenal, Carlos Oquendo de Amat, Pablo Neruda. En ese nuevo despertar aparecieron voces contundentes de mujeres que armonizaron su inquietud poética con el momento, como Rosina Valcárcel que había vivido de niña el largo exilio de su padre en México; Sonia Luz Carrillo con una poesía social y crítica; un poco después y con otra visión Carmen Ollé (1946), una de

las iniciadoras de la nueva poesía femenina peruana; ellas y otras, en Lima.

En provincias Ana Bertha Vizarra en Cusco, Carolina Ocampo en Huancayo, Brunilda Joyce y Shelma Guevara en Arequipa. Existen con seguridad otros nombres, tomo sólo las publicaciones de libros en esos años. Brunilda Joyce (1948) con un inicio auspicioso, no volvió a publicar, pero la hemos seguido leyendo en revistas y periódicos de la época.

Me referí sólo a algunas escritoras del sur del país que iniciaron sus trabajos literarios por esos años. Con posterioridad se sumaron otras voces. Existen otras escritoras contemporáneas nuestras que publicaron tardíamente sin restarles valor o merecimientos que deben tener. Yo quise instalarme en los inicios del 70 para luego dar un salto al finalizar este siglo y manifestar el compromiso que algunas asumimos con la literatura andina. Además, yo creo en una poesía que ha crecido con el ser humano y no en una poesía que aparece en los últimos lustros de nuestra vida. Hace poco conversando con la sutil y hermosa poeta puneña Mercedes Bueno Morales al borde de los 90 años de edad y con una experiencia de vida en la poesía me dijo "La poesía no puede ser una rama que se arranca y cultiva en medio camino, la poesía es inicio, raíz y canto".

Rosina Valcárcel (Lima - 1947) supo aportar a la poesía peruana su pasión, su energía, su fe en la libertad y en la mujer. Antonio Cornejo Polar dice que en la poesía de Rosina Valcárcel está, entre otras cosas, "la terrible crónica de las mujeres que labraron su libertad", leamos su poema "Paloma de Acero" dedicado a Sybilla de su libro *Loca como las aves*:

Te sueño mujer
pétalo de vicuña
paloma de acero
huella de violencia

Me despierta tu aroma
tu geografía araucana
tu muñeca de trapo

Y me queman
las manos
y tu nombre
acero y paloma.

Así, con intensidad y firmeza es la poesía de Rosina Valcárcel identificada con la época que le tocó vivir.

Sonia Luz Carrillo (1948) es una poeta que responde también a los sueños y pesadillas del momento. Con una poesía condensada y contestataria nos entrega mensajes que abren una reflexión sobre nosotros mismos o sobre un orden establecido como cuando escribe sobre el presente de la mujer. Lógicamente el problema de la mujer peruana es el problema de la escritora peruana. Leamos su poema "Ella no sabe nada" de su libro *Sin nombre propio*:

Ella no sabe nada
de arte
ni política.

Ella cada año
Pare un nuevo hijo.

Ella no saca para nada
las delicadas narices
de su hogar.

Ella no tiene voz
usa poco los ojos
los oídos los tiene atrofiados.

En mi país
ella es la esposa ideal

Hermoso poema de Sonia Luz Carrillo que nos trae a la memoria el nombre de Virginia Woolf que consideraba que su carrera literaria estaba obstaculizada por el ideal común de que la mujer es el "ángel de la casa".

Shelma Guevara (Cusco-1948) es una poeta nacida en el Cusco y por muchos años radicada en Arequipa. Tempranamente publicó el libro *Las voces*. Shelma Guevara tiene varios libros inéditos, su última producción está dispersa en revistas literarias y plaquetas. En uno de sus poemas, "La ruta del hombre", dice:

La poesía no es sólo la paz
sino también la guerra

no es sólo el dolor
sino también la alegría.

Y luego, duramente, Shelma, reafirmará sus convicciones, su fe y su verdad en esta realidad desencantada:

Pero ocurre que la poesía no se vende
aquí donde todo se compra.

La voz poética de Ana Bertha Vizcarra (Cusco-1950) se alza desde la capital arqueológica de América. En un lenguaje singular nos habla dramáticamente de la crisis que se vivió en el Perú en esta últimas dos décadas, repito un fragmento de su poema de largo aliento "Notas históricas":

Azules sombras avanzan en éxtasis de dolor y amor
negra noche y no se ve ni a la izquierda ni a la derecha

un miedo agazapado a la espalda vomita
aullan los patrulleros - revientan balas hacia las estrellas

bucean en la oscuridad - grito de injusticia
norte - centro - sur, latinoamérica convulsa fuego

[en sus

entrañas

y funde acero en sus ojos

Túpac Amaru

Bolívar

entre sueños hablan y apuntan al infinito.

A propósito del poema "Notas históricas" el escritor Feliciano Padilla escribe: "¡Ana Bertha: la tierra arde, la boca del hombre enloquece, madura la flor en la matutina esperanza. Que tu espíritu no se contamine ni se contagie de pobredumbre".

Haciendo una revisión de historia general del arte, desde los años ochenta se escribe, se pinta, se esculpe, se graba, se hace música y se danza, con soportes tradicionales, pero desde una visión de modernidad. Creo que se trata de un movimiento grande que tiene como característica principal el profundo enraizamiento en las culturas regionales y nacionales lejos de toda tendencia y escuela artística. Muestra clara son las "Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana Jalla 99" Cusco, a la que asistieron más de quinientos escritores no sólo de Latinoamérica sino del mundo, como William Rowe de Inglaterra o Antonio Melis de Italia, evento en el que fue estudiada y debatida la cultura andina.

El próximo JALLA 2001 será como sabemos en Chile, bajo la Secretaría General del crítico latinoamericano Nelson Osorio.

Frente a este panorama tendríamos que reiterar la diversidad de la literatura peruana, y que cada una de estas expresiones literarias debiera recabar la atención y el tratamiento adecuado, tratamiento que no existe para con los escritores de provincia. Existe una subestimación hacia otras manifestaciones literarias que no encajan dentro de los modelos establecidos. Debemos, en consecuencia, aceptar todas las expresiones con la sola exigencia de la calidad.

En este momento, existe en el país una variedad poética a la que suele denominarse poesía andina, que es una poesía en pleno proceso de modernización, y que responde a una realidad cultural presente en el país, y que reconoce una tradición literaria que viene desde la literatura prehispánica y de la literatura quechua y aymara pos-hispánica.

¿Cómo es esa literatura andina? No es una poesía homogénea. No puede ser homogénea. Existe en ella una variedad grande, que de alguna manera es también la diversidad que existe en la poesía capitalina (limeña), con la diferencia que la poesía andina acepta una tradición antigua y moderna proveniente de la cultura andina, y -además- predomina en la poesía andina una especie de visión andina de la realidad.

Si existe una desatención con toda la poesía hecha en provincias, con mayor razón habrá una desatención con la poesía que se hace tomando como punto de interés los Andes.

Para reconocer adecuadamente la historia de la literatura se tiene que indagar con mayor cuidado y dejando prejuicios, la literatura de provincias, y se tiene que incorporar a la historia las literaturas quechua y aymara, para que esa historia sea una visión amplia de la literatura peruana. No todo lo que se escribe en provincias es rescatable.

Pocos nombres de mujeres tenemos dentro de este movimiento de la poesía andina. Un caso importante es el de una de las poetas más jóvenes que aparece en la segunda mitad del 70 Carolina Ocampo (Huancayo-1958). Ella ha ido construyendo su universo literario con lentitud pero con mucha madurez y originalidad; con estudio y fe inquebran-



table por su tierra hasta instalarse allí en la utopía andina y hablarnos de sus seres queridos, de las calles que transita, de esos inmensos espacios campesinos, sus cantos llenos de alegría. Encontramos en su poesía un compromiso real y abierto con el Perú y América. De su último libro *Oda a la Utopía* (1998) leamos este fragmento:

América, tierra bendita y mancillada
mi amante
mi esposo, mis cadenas
mi libertad bravía
mi silencio de piedras y montañas
mi vértigo de climas y árboles.

La dualidad pasado y presente se registra en su palabra. Estalla la naturaleza llena de vigor:

Qué hago con mi atado de amaneceres
de montañas, de campos verdes y sembríos?

Carolina expresa un presente que proviene de una tradición cultural de esperanza con elocuencia y cielo abierto:

Hoy encuentro mis raíces
ancestros de sol y arcilla
de cóndores, llamas y vicuñas.

Otras voces firmes pero aún inéditas en la poesía andina son Catalina Bustamante (Jauja), Mílida Castillo (Puno), Dida Aguirre (Cerro de Pasco). La última de las nombradas tiene poesía escrita en quechua y ha sido publicada en diversas revistas literarias. Un caso aparte y especial constituye el nombre de la acuciosa escritora Zelideth Chávez Cuentas como la primera mujer que publicó dos libros de cuentos andinos en la literatura puneña del presente siglo.

Así rápidamente traté de referirme a ésta poesía con identidad andina en el discurso creador de la mujer y que arriba particularmente en mi poesía con un torrente de recuerdos de la infancia, en medio del vientre de la madre tierra, en el corazón húmedo del lago, en los ríos que cruzan la memoria, en los bravos pajonales y doradas retamas, en la imagen de taikas y achachilas del alma; allí donde transcurrió mi vida entre altos eucaliptos, huidizas vicuñas y hermosos ojos de agua en el altiplano; ese aroma a tierra húmeda después de la lluvia en mis pueblos aymaras y quechuas. Cómo no hacer una poesía de contracorriente si nuestra experiencia de vida fue distinta a la de las grandes ciudades, donde el plomo domina los comienzos y el verde sólo aparece en las plazas.

Luego del inicio de la década del 70 y al arribo de un movimiento de identidad andina, he llegado a las siguientes conclusiones:

- 1.- Sí en los años 70 tuvo un auge la poesía social; en los años 80 la poesía erótica; al finalizar los 90, hay una angustia y una alegría de querer recuperar las raíces de un pueblo con tradición lejana.
- 2.- Algunos autores dicen que esta literatura va a desaparecer, y otros dicen que esta literatura servirá de soporte a otras literaturas. Creo en la renovada continuidad de la literatura andina.
- 3.- La literatura andina está en un proceso de modernización, y eso precisamente es garantía de su futura vigencia.

Débiles señales de un fanal que se eclipsa/ ANDRES CLOUD

Con todo lo que he visto, sufrido y experimentado en el transitorio camino de la vida, yo ahora por diosito que ya no le tengo miedo a la muerte. Por qué habría de temerle, si se supone que el morir es tan igual como quedarse dormido, y hasta quizá sea más grato y placentero que el dormir de cada noche porque es sin malos sueños, pesadillas, ni sobresaltos, para ya no despertarse nunca más, suceda lo que suceda, hasta el olvido definitivo. Además, la muerte natural es natural y necesaria, y bueno pues, nadie es inmortal, y tarde o temprano tiene que extinguirse y apagarse la débil lucanita del sufrido candil de la existencia, estés donde estés.

Pero lo que no deseo ni para mi peor enemigo es la muerte violenta, con sangre y agonía desesperada, ese trágico final que puede sorprenderte a la vuelta de la esquina, en una calle despoblada o en el lugar menos pensado, y te deja con los intestinos desparramados, los ojos desorbitados y el esqueleto descuajeringado, cubierto con hojas de periódicos o con un trapo sucio en la vía pública, con el cuerpo apachurrado y convertido en un estropicio; o si no derrumbado en un paraje solitario, con un manantial de sangre en el pecho que no pueden contener las manos crispadas, y con el cuerpo tendido en tierra en una posición indecorosa. Por eso cuando muy cerca a mis narices pasa raudo el airecito veloz de un descomunal trailer de bastantes ruedas por el borde de la carretera a Ayancocha; cuando observo desde la cumbre del cerro Alta Cruz o del camino a Josma la lejana hondura del abismo; o simplemente cuando tengo frente a los ojos el filo luminoso del perfil del hacha, el cuchillo, o de un simple guillete, no sé por qué las palmas de las manos me sudan copiosamente, se me huela el aliento como si hubiera tragado éter, y tiemblo estremecida sin poder explicarme la causa. Peor todavía ante la sangre fresca o algo que se le parezca.

Entonces se me eriza la piel y escarpela el cuerpo; se me nublan los ojos, la razón y el entendimiento; por un instante no me responden las piernas; y siento que de pronto me voy a amontonar en el suelo como si mi cuerpo no tuviera un sólido armazón de huesos. Esto para mí siempre ha sido así, está más allá del control de mi voluntad, y posiblemente se deba a dos ingratos sucesos que han quedado grabados como fuego en mi memoria y que jamás he podido olvidarlos. Sucedió primero que un lluvioso mediodía de fin de año, al salir corriendo de la escuela para no mojarnos con las goteras del pasadizo, la maestra Margarita Robles y un grupo de niñas de mi salón, sorpresivamente tropezamos con un hombre moribundo tendido de costado en el centro de la calzada: se trataba de un albañil que tras caer del techo de la casa que estaba arreglando, agonizaba con los huesos y los pulmones molidos, arrojando borbotones de sangre viva por la boca, los ojos y los oídos ante la mirada de curiosos y noveleros; o quizá tenga algo que ver con lo que años después sucedió en la placita de Quera en la víspera de la fiesta de San Sebastián, patrono del pueblo.

Como si hubiera ocurrido ayer o anteayer, recuerdo cómo el tío Cachafaz, borracho y lisuriento como siempre, rebenque en mano me obligó a beber la sangre fresca de un torazo negro que mancornado en tierra y atrincado en el tronco de un añoso eucalipto, arrojaba un chorro oscuro por la herida del cuello a medio degollar, sangre que las gentes del pueblo recibían en pequeñas vasijas, y que espumante aún la daban a beber a los niños como si se tratara de una humeante taza de chocolate, pero que a mí se me coaguló en la boca con una horrible sensación salada de asco, náuseas y vómitos, no obstante la rabia endemoniada del tío.

De otro lado, son tantas las veces que he estado tan cerca a la parca, que ésta también de alguna manera ya debe conocerme. Por eso ante ella no me arrugo, no me hago atrás, ni me corro; además, cómo, ni a dónde. Pero sucede que mientras el sueño es sólo una momentánea nublazón de la mente que de sopetón te adormece los sentidos, te borra el cansancio del cuerpo, las preocupaciones de la cabeza, y hasta las dolencias del organismo y los quebrantos del espíritu, la muerte definitiva y viene a reclamar la carcasa de su víctima cuando el pobre cristiano ya no da para más, y todas sus devencijadas clavijas comienzan a desarticularse por

fuera y por dentro como una gran armatoste apollado. Sólo que la pelona de alguna manera anuncia sus acciones futuras, anticipa la proximidad de su visita, mas no así el sueño que siempre es repentino, y como tal nadie recuerda el momento exacto en que se queda dormido.

De allí que cuando ya está señalada la hora nona de una persona, su ánima se desprende de su cuerpo y varios días seguidos sale a desandar sus caminos y a recoger la huella de sus pasos, a despedirse de sus viejas amistades, a reconciliarse con sus enemigos, y a contemplar por última vez con los ojos empañados por la nostalgia todas las linduras de este mundo que tiene que abandonar para siempre. Para ello el alma adopta la apariencia normal de una persona, se desprende de todo objeto de metal, adrede se pone al revés una parte de la ropa, y sea de día o de noche, vuelve a recorrer sus caminos habituales como si se tratara del mismísimo individuo en persona. La única diferencia está en que las ánimas son puro aire, con el humo, la humedad o la sombra; no tienen peso, materia, ni sustancia; y caminan flotando, sin que sus pies toquen el suelo porque pesan menos que el aliento, y como tal atraviesan puertas, paredes, precipicios y toda laya de obstáculos como si no existieran. Sólo que nunca muestran la cara a nadie, y recorren sobre todo los caminos solitarios con la cabeza gacha, quedándose despacito con la voz lastimera, con los dedos de la mano entrelazados entre sí a la altura del pecho, ganguando en lengua de misa el rezo antiguo de el magnificat y el ánima mea del tiempo de los apóstoles.

En lo demás dice que son idénticas en todo a las personas de carne y hueso, tan idénticas que sólo los perros y los niños que aún conservan el fulgor de la pureza en los ojos y el perfume de la inocencia en los sentidos, son capaces de diferenciarlos de los vivos. Y esto según dicen debido al discreto olorcito a oliscado que sólo el fino olfato del animal es capaz de percibir, y gracias también al débil brillo de una lucecita intermitente que el elegido por la muerte lleva flameado sin fuerza en el centro de la frente, y que sólo la mirada imaculada de los niños puede percibirlo.

De allí pues que a las personas reales desconocidas, los perros callejeros nos acosan y atacan ladrando furiosos, babeando, pelando los caninos y mordisqueando el aire con rabia, mientras que a las ánimas sólo le aullan, de lejitos nomás, casi al esca-

pe, astudizados, con el rabo entre las piernas, al parecer sólo por compromiso. En tal sentido, cuántas veces sin querer, sin darnos cuenta y por pura coincidencia, estaremos tropezando en las calles, en los caminos abandonados y en los parques solitarios con andaderos que parecen gentes, pero que en el fondo son espíritus que se están despidiendo cariacontecidos y en silencio de todo aquello que más querían aquí en la tierra.

El quedarse dormido en cambio, luego de un breve periodo de modorra y adormecimiento, llega de sopetón, como el inesperado soplo del viento que apaga una vela, como un golpe contundente en la sien que no te da tiempo ni para decir amén, o como un repentino desmayo por quien sabe qué motivos; pues que se sepa, no existe una sola persona que se acuerde en qué momento y cómo es que se queda dormida.

Pensando en estas cosas, qué no hacía yo cuando era muchacha tratando de recordar el momento exacto en que había dejado de estar despierta. En las noches durante horas de horas me desvelaba observando sin pestañear el **segundero** fosforescente del viejo reloj de péndulo con números romanos que alguien había encargado en la pared, en la parte alta de la cabecera de su cama. Claro que para ello primero tuve que convencerla que me dejara dormir en su pateadera, argumentando que el odioso chac chac del reloj me martilleaba el cerebro y no me dejaba conciliar el sueño durante toda la noche. Pero con ello sólo conseguí que me zapatearan los ojos, que de tanto mirar al mismo sitio me diera una especie de vértigos, que me lagrimeara la vista y se me irritara los párpados que al día siguiente amanecían cocidos de legañas.



Fracasado pues mi primer intento de acordarme al día siguiente la hora, el minuto y el segundo preciso en que me vencía el sueño, pensé que el problema podía resolverse de otra manera: contando mentalmente de uno en uno para ver hasta dónde llegaba. Pero por más que al otro día hacía mil esfuerzos tratando de recordar en qué número me había quedado, nunca podía acordarme nada de nada. Sucedió más bien que de tanto estar contando a oscuras envuelta la cabeza con la frazada, concentrada en mis pensamientos terminaba metiéndome en embrollos con los números, descontrolada, flotando confusa entre el sueño y la realidad. Y

siempre ocurría que justo cuando estaba en esos lios era que me quedaba profundamente dormida.

Cansada entonces de estar desvelándome y maltratando mi cerebro todas las noches sin ningún resultado positivo, una mañana le expliqué a mi propia imagen reflejada de cuerpo entero en el espejo: «Qué caray, todo esto parecía un jugueto simple y entretenido, pero resulta ser un problema sin solución, parecido a querer atrapar a su propia sombra o al reflejo luminoso del sol que sale de un espejo y hace cabriolas en la pared; o mejor todavía, resulta difícil de entender al igual que

las extrañas historias del abuelo Salvador contadas con ligeras variantes por las tías Susana, Salomé y Pastoriza».

Y aunque es muy cierto que ahora ya no me preocupan la vejez, la soledad, las enfermedades o la muerte, mentiría si diría que estoy totalmente liberada de miedos y temores, así de fobias, traumas y obsesiones. Todavía perviven aun en mis sueños la inmundicia y las atrocidades de tres antros cuyo simple recuerdo me provocan angustias poniéndome la piel como carne de gallina: uno es el camal

en donde todo es sangre, vísceras y degollamientos, y en cuyos interiores irrespirables los matarifes descamisados siempre están provistos de filudos cuchillos y puntiagudos puñales de diferentes tamaños; los otros dos son el poder judicial y las comisarias con sus pasillos y recovecos asfixiantes, sus oficinas sombrías, tenebrosas y temibles como la mala conciencia de sus ocupantes, todos ellos gentes desalmadas y perversitas, sumidos sin excepción en un mundo de coimas, dobles y atrocidades, ajj...

Distintas son en cambio las dudas, los temores y el miedo natural que una siente frente al dentista, antes del parto y ante las enfermedades, las operaciones y la idea de la muerte. Pero aun así, no quisiera que mi final fuera como la del murciélago, la salamadra o la tortuga cuando llegados a viejos, sino como la de lasavecillas, los peces y los cardiacos, o como dicen es ley en el trompudo elefante, quien esté donde esté, siempre retorna puntual a morir sin mayores aspavientos en el lugar exacto del planeta en donde lo pariera su madre.

Pues claro que sí. Quién no sabe que el pato es un pajarraco odioso, perjudicial, inmundo, y que en todo momento no hace más que churretear el piso, zangolotear el barro, la basura y los desperdicios; que siempre está graznando sin motivo con su fea voz; ensuciando todo lo que encuentra a su paso con sus patas torpes, rugosas y llenas de escamas; hurgando y cuchareando las miasmas con su pico oxidado y sin punta. Pero aun así, en el instante supremo de la muerte, se comporta con tal dignidad que ya quisieran tenerlo en estas circunstancias el señorial pinguino, la flemática garza y el aristocrático cisne. Pues se sabe que cuando el susodicho palmipedo siente en sus adentros el callado pero ineludible acoso de la muerte, aplasta suavemente el moribundo cuerpo, acomoda las alas, se alisa las plumas, yergue el pecho, levanta la cabeza y el pico en vertical estirando el pescuezo lo más alto que pueda, y ¡zaz!, cierra los ojos y se queda rígido, estático, sin mover un músculo o una pluma, en un equilibrio perfecto, como si en cuestión de segundos su cuerpo hubiera sido disecado por la mano maestra de un taxidermista.

Pero si el infeliz está en el río, en la acequia o en la patera, apresurado oculta la cabeza y el cuello debajo del agua, y sin hacer el más leve movimiento, deja que su cuerpo inerte se deslice libre al gairete en la dirección que sopla el viento o discurre el agua, como si allí no estuviera ocurriendo nada.

Y cuando transcurridos unos segundo, todos ellos muy solícitos rodean en círculo al occiso, aletean y menean la cola al unísono en un rito extraño, agitan la cabeza de culebra en una y otra dirección estirando y contrayendo el pescuezo con los ojos desorbitados, protestando en silencio y sólo con mímicas contra la muerte siempre inoportuna e injusta.

Y luego tras el áspero graznido de mando de uno de ellos, todos los dolientes se quedan inmóviles, cierran los ojos, guardan unos segundos de silencio, y sanseacabó, cada cual se dispersa por su lado caminando o nadando sin hacer el más leve ruido.

Qué triste resulta en cambio la penosa agonía de la ofensiva y longeva tortuga cuando ésta, cargada de años y cansada de ambular sin rumbo fijo por entre ciénagas y matorrales buscando el esquivo mendrugo cotidiano, un día cualquiera detiene sus andares en el umbroso paraje de un hábitat, y empieza su interminable agonía. Resulta terrible verla sufrir días y semanas enteras, neutralizada en el mismo lugar, moviendo sus rugosas patas en forma descompasada y débil, pero sin avanzar un solo milímetro, encadenada a la inmovilidad, bamboleando lenta y desordenadamente la cabeza triangular fuera de su caparazón, abriendo y cerrando la boca con una monotonía desesperante, como si se estuviera lamentando de algo muy doloroso con palabras inaudibles. Y peor todavía, derramando lágrimas vivas y cristalinas que se cuajan al borde de sus ojos como una suave película de tristeza.

Y así permanece la infeliz durante días, noches, semanas y meses que no tienen cuando acabar, atada al atroz suplicio de la inamovilidad estando aún viva. Ocurre entonces que tábanos, zancudos, moscas y demás insectos chupasangres, cubren por completo sus partes vulnerables atraídos por el olor de la carne fresca, mientras ella continúa abriendo y cerrando la boca y los ojos en una dolorosa agonía sin fin, pero sin dejar de sollozar urgidamente lágrimas de dolor que le empañan y entristecen la mirada.

De otro lado, todo esto pareciera cosa de malas artes o algo por el estilo, pero me consta cómo sumergido en un vaso de agua cristalina, el pequeño corazón de la tortuga sigue latiendo a un ritmo parejo e ininterrumpido hasta cuarenta y ocho horas después de haber sido desconchado el animal y separado su corazón de las piltrafas de su cuerpo.

Otro caso asombroso e inexplicable es lo que ocurre con las hormigas rojas legionarias de la selva, una variedad de hormiguitas crespas que eslabonándose entre ellas en una sólida cadena de patas y tenazas, son capaces de vadear sin contratiempos el Amazonas, el Nilo, el Orinoco y cualquier otro río por ancho, torrentoso y caudaloso que fuera. Pero sucede que cuando una o más de ellas muere repentinamente a causa de un accidente en el camino, sus compañeras inmediatas interrumpen la marcha para socorrer solícitas a sus compañeras caídas en desgracia, antes que sea muy tarde.

Para ello previamente todas ellas segregan por la boca una babita coloidal incolora parecida a la clara del huevo o a la saliva de la araña que se solidifica al instante, y tras juntar rápida y mancomunadamente las partecitas que pudieran haberse desprendido del cuerpo quebradizo de la víctima, la sueldan con la precisión y rapidez de expertos orfebres, antes que su corazón se enfríe en definitiva. Y a los pocos segundos, la hormiguita en apariencia muertas, atolondradas e impacientes empiezan a agitarse en rápidas convulsiones, estiran las patitas como quien despierta algo aturdido de un mal sueño, y se reintegran impetuosas a su faena cotidiana. Para ello se echan al hombro la pesada carga de su equipaje -un pedacito de hoja, una brizna de hierba, la milésima parte de una fruta- que es la razón de ser de su existencia, ocupan su lugar habitual dentro de la larga cadena de legionarios trotamundos, y reanudan entusiastas su marcha como si nada hubiera ocurrido, ajenas al hecho probable que a algunas de ellas le hubiera correspondido una patita, el abdomen, una antena, e inclusive una cabeza ajena en la solidaria recomposición de la vida.

Pero si la desafortunada caminante, dada la gravedad de sus lesiones estuviera definitivamente muerta, entonces sus compañeras de ruta en un santiamén la desmenuzan en pedacitos como a un terrón de azúcar y se la tragan al paso sin dejar de ella huella alguna, como si ésta nunca hubiera existido.

Y todo esto no es cuento, fábula, ocurrencia mía o algo parecido, sino la purísima verdad, palabra de mujer.

Pero como yo no soy pata, tortuga, hormiga o elefanta, sino una mujer con ombligo, aretes, sentadera y todo lo demás, cuando me pongo a cavilar en el nunca más de la vida después de la muer-

te, siento en el lado izquierdo del pecho el hondo vacío del desaliento, y en la boca el sabor herrumbroso de la tierra húmeda que cubre para siempre el rostro desencajado de los enterrados. Y como en el zigzagueante camino de la vida son más los tropezones, las caídas y los encontronazos que los jubileos y contentamientos, en mis ratos de abatimiento desfilan por mi mente un tropel de recuerdos de distintas épocas y circunstancias que me petrifican las palabras y congelan la sonrisa, convirtiendo esta máscara antigua en una horrible mueca de desesperanzas. Entonces sin nada ni nadie que pueda evitarlo, se me escapa del pecho una



seguidilla interminable de suspiros que como fumarolas sulfurosas me brotan desde muy adentro, al tiempo que toda entristecida me pregunto y repregunto sin palabras sobre cuestiones que para mí todavía no tienen respuestas, y que de repente nunca la tendrán.

Cómo no pensar pues en cómo será este mundo estando yo ya muerta; quién se alegrará por mí por ejemplo cuando en cada mañana sale el sol alumbrando y entibiando con su ojo grande todo cuanto existe debajo del cielo, brindándonos además tibieza de su aliento y sus caricias que son la mejor medicina para el sosiego del cuerpo y del espíritu; quién como yo cerrará los ojos feliz de la vida y abrirá todas las válvulas de los demás sentidos ante el grato olor de la fruta madura recién cogida, y más todavía al sentir entre los labios la jugosa reventazón del dulzor del higo, la granadilla, el mango o la chirimoya que son pura ambrosia para

el paladar; por qué la muerte tiene que privarle al cuerpo el placer de asolearse descalzo en la puerta de su casa hundido en una vieja perezosa, o de caminar sin prisa bajo la lluvia por las antiguas calles de la ciudad que los pies conocen de memoria; cómo no sentir honda pena por el nunca más de la taza de café humenante con una media docena de panecillos con huevo y manteca, con un plato de picarones untados con miel de chancaca, o con un par de humitas saladitas, fritas con toda su envoltura.

Y por más que el tiempo haya pasado tan de prisa y los soportes, bisagras, barnices y demás materiales del finísimo mueble que es el cuerpo ya no sean los mismos, cómo no añorar para el paladar el grato sabor de los tallarines en salsa roja, verde o amarilla, aderezados con hongos, laureles, salchichas y queso rallado; o un succulento plato de pachamanca de chanco o de chicharrones servido sin cubiertos y con todos sus acompañantes de ley, aunque este último potaje haya sido el anzuelo de todo lo ocurrido aquella lejanísima tarde de mediados de setiembre, fecha fatídica en que tropecé en mi camino con el desalmado Burro Valdizán, como queda dicho en alguna otra parte.

Cuando la cabeza se me inunda con estas inquietudes y otras interrogantes, me descorazono pensando en cómo después de tener un escultural cuerpo de sirena en cuya medición del talle se tocaban entre sí los dedos de las manos estirados en jemes, una termina literalmente sin cuello y sin cintura, con la carne fofa y aguachentosa, y peor todavía mofletuda, varicosa y panzadeagua, como el arroz inflado de colores que se desvanece en la boca de los niños. Pero me consuelo pensando que para nadie es un secreto que la gente nace, crece poco apoco, pasito a paso, sin darse cuenta ni detenerse por ningún motivo, inevitablemente, al tiempo que mañana, tarde y noche juega con los niños de su edad, va a la escuela, estudia cosas que nunca habrán de servirle para nada, etcétera; y que después, llegada a cierta edad, busca trabajo, piensa en el futuro, se enamora, se llena los sesos de ilusiones, se junta con un hombre, fornicando, engendra hijos, se equivoca, cambia de opinión y de pareja, le salen patas de gallo alrededor de los ojos, empieza a usar lentes, pierde parte de la dentadura, se le decolora, encanece y blanquea el pelo, le operan por primera vez, más otros sucesos aún de menor cuantía. Hasta que, finalmente, como si la mano del diablo estuviera manejando los hilos invisibles del destino, de un día para otro, sin aviso previo, el alicaído esqueleto resulta atacado por la polilla y la

carcoma, y la decadente humanidad amanece infestada por un sartal de dolencias otrora inexistentes, enfermedades que caen de sopetón como un pesoado e ineludible impuesto a la vida con sus noches y sus días cada vez más largos, penosos e insufribles.

Recién entonces es cuando empieza el tercer tiempo de la pachanga con sus horas febriles, emboscadas y ataques arteros, y en donde la migraña, la hipertensión y la jaqueca toman por asalto el fortín del occipucio, las sienas, el cerebro y demás refugios estratégicos, convirtiendo la existencia en un avispero ruidoso y ponzoñoso. A causa de ello el noble corazón renuncia para siempre a sus veleidades amorosas, no se queja, es cierto, pero sufre, presenta altibajos, y disminuye los latidos de su función jamás interrumpida; y hasta el materialista y prosaico estómago, ahora víctima de un maremágnun de calamidades, entra en conflictos y serias discrepancias con sus más cercanos colaboradores de otros tiempos.

Y mientras ocurren estos desencuentros de sus órganos vitales, el humano, indefenso, cadavérico y vuelto a operar, tiene que resignarse a tragar pastillas, cápsulas, cucharadas y toda clase de pícaras y brebajes cada dos, tres horas de todos los días de su vida hasta sólo Dios sabe cuándo. Pero como la unidad tiene dos mitades, es entonces también cuando toman posesión de los sombríos interiores de caserón en ruinas, la luminosa fe y la revitalizadora esperanza que se alimentan mutuamente; la contrición y el arrepentimiento que intentan limpiar de abrojos el tramo final; la confesión que borra las huellas del pecado; en fin, la urgente necesidad de salvación. Sólo que disimuladamente oculto detrás del follaje, como la posesiva cizaña entre las mieses, siempre tendrán un espacio propio en los vericuetos de la mente el miedo obsesivo a la vejez, a la soledad y al desamparo; el tenaz acoso de las dudas, temores y resquemores, así como la no descartada intromisión de la idea del suicidio y otras etcéteras que experimentan un efímero olvido sólo a través de la fugaz presencia del reparador sueño, que también tiene lo suyo.

Claro que cuando estas turbias meditaciones me estropean el aparente sosiego de los días y me fatigan las noches, pienso también en realidades más inmediatas, más mías, que están conmigo aquí y ahora, al alcance de mis manos, frente a mis narices. Entonces me pregunto intrigada a qué manos irán a parar mi vieja máquina Singer a pedal de cinco gavetas que alguna vez también fue nueva; mi radiito marca Aga, roja, de tres bandas, a pilas, corriente y batería, que me acompañó desde siempre, y que

cuando joven me hizo soñar a través de las voces inconfundibles de Pedro Infante, Los Panchos, Leo Marini, Los Embajadores Criollos, Beni Moré y tantos otros; la única fotito ajada y descolorida de cuerpo entero de mi madre, cuando vivía en La Alameda y yo ni siquiera había nacido; los doce tenedores, once cucharitas, ocho cuchillos y seis cucharas de plata, con sus respectivos estuches, que me regaló por el día de la madre la siempre esquiva buena suerte; el espejo tipo bastidor, biselado, más grande que una persona y con su apollillado marco de cedro, y cuya muda presencia si conoce la verdadera historia de mi vida; en fin paso revista a los trastos, traperíos y cachivaches que se han ido juntando alrededor de la pobreza como los montoncitos de desperdicios en los labertintos de una hormiguera abandonada.

Pero también me descorazono hasta cuándo tendrá aliento la débil voz del huesudo cuerpecito de la Nanita Tomasa Almafuerte, toda ella doblada por el asma, la tisis y la angina de pecho; cuál será el destino final del ciego y paralítico pero memorioso Próspero Rabanal, otrora el mejor charanguero de estos predios, y que reconoce a los vecinos y amistades sólo por el acento de la voz y el olor característico de cada cual, según propias afirmaciones; quién se acomodará siquiera a alcanzarle una taza de agua hervida y a mudarle la solera aunque sea una vez a la semana a la pobrecita Fátima

Cuyubamba, sahumadora del Señor de los Milagros hasta hace algunos años; llevándoles a todos ellos cuando menos unas palabras de aliento, ahora que más lo necesitan.

Entonces para no quedarme con estos oscuros pensamientos clavados en la pensadora como una filuda estaca en la pendiente, busco consuelo en el sonido familiar de mis propias palabras, y me animo y reanimo en voz alta procurando espantar de mi lado a la mala sombra del deterioro, la soledad y el abandono. «¡Ay carambas, carámbanos y carambolas! Todo cuanto existe, es parte de la vida y tiene un nombre inventado por el hombre, es prestadito nomás Carmela: amores, juventud, dinero, hijos, futuro y demás palabras de una y más sílabas».

Pero no lloro, porque con llorar sólo se humedece el pañuelo, y más bien me tranquilizo pensando que la muerte es la muerte, que con ella todo termina como una lucecita que en algún momento tiene que extinguirse, como una ignorada piedrecilla que se hunde en las turbias aguas de un río para nunca jamás, o mejor como un objeto quebradizo que se te resbala de las manos húmedas haciéndose añicos en el suelo, todo para siempre. Además, de lo único que estoy totalmente convencida es que, felizmente, no hay cómo alguien pueda escapar de la muerte, sea quién sea y esté donde esté, amén.



Cuentos no tan malévolos

JAIME URCO

Se suele pensar que los títulos son el indicio primero que nos informa sobre la materia que trata el texto que cubre. O para decirlo de manera más sencilla, los títulos se presentan como la metáfora completa de todo un relato (relato en su más amplia acepción). La intención es que el título nos ponga en la dirección a la que el texto apunta.

En el caso de *Cuentos malévolos* pienso que el título no cumple con su objetivo. Sí, se trata de cuentos. Todos ellos están escritos en consonancia con los convencimientos de la literatura, todos ellos ejercitando el lenguaje en sus aceptados términos.

El problema está en el adjetivo: malévolos. Como ya lo sugería Unamuno en el prólogo a la edición de 1904:

"Me ha entretenido y distraído un buen rato la novedad, la frescura y la intención de sus *Cuentos malévolos*, aunque a decir verdad he de confesarle que no he visto, sino muy en parte, su malevolencia." (Unamuno, 11) (Subrayado mío).

El prólogo de Unamuno, escrito a pedido de Clemente Palma, obedece más a la esfera del protocolo que a la de un estudio literario. Es debido a esto que Unamuno no puede explicar en detalle porque piensa que los cuentos de Palma no son malévolos. No digo que lo malévolos sea una garantía de calidad literaria, o presencia necesaria en todo escrito valioso. Lo que estoy sosteniendo es que si los relatos se presentan con un adjetivo de malévolos deben corresponder a tal rótulo.

Lo más que alcanza a declarar sobre este punto Unamuno es que:

«La verdadera malevolencia muy rara vez ... se declara de antemano presentándonos como tal. No suele ser cínica o perruna, sino hipócrita o comediantesca» (Unamuno, 11).

Es decir, Unamuno, según su propio entender sobre lo malévol, no encuentra en los cuentos de Palma:

Hipocrecia	comediantesca
Fingimiento: cualidades/sentimiento	Humor/farsa/burla
Occultamiento	

De acuerdo a Unamuno lo malévol tiene que ver con un fingimiento u occultamiento de cualidades/sentimientos. Lo que equivale a sostener que en los relatos del libro de Palma deberían haber sujetos o acciones que se nos oculte, en un afán de no revelarse los verdaderos sentimientos o cualidades. La dicotomía parecer/ser debería estar presente:

Parecer	Ser
Visible	Oculto
Falso	Verdadero
Exterior	Interior

Una rápida mirada a los personajes de *Cuentos malévolos* nos revela que estos no son hipócritas. Los relatos narrados en primera persona, o con un narrador omnisciente nos impiden observar un mundo dividido en afuera/adentro, visible/oculto. Más bien se trata de un mundo unidimensional. No hay complejidad psicológica en los personajes que recurran, por ejemplo, a monólogos interiores (la historia de la escritura aún no había puesto en uso este procedimiento literario). Los personajes son más bien actantes (son definidos por los actos que realizan) o definidos por decires del narrador, o de otros personajes.

En cuanto a lo «comediantesco» tampoco es aplicable al libro de Palma. No hay burla al género, a la escritura, a la forma. O a lo narrado. El sujeto de la enunciación es un escriba serio, culto que hace gala de su saber, de sus referencias cultistas. Las historias que enhebra las escribe con solemnidad, persuadido que lo que narra es digno de tomarse atención. No es baladí su prosa, su semántica. Su lector es como él. Informado, serio, culto, que ve en la literatura y en el arte en general el ejercicio de las personas ilustradas.

No puede haber cabida en *Cuentos malévolos* para una actitud iconoclasta con respecto a la cultura. O mejor, la cultura al ser admitida sólo en los productos prestigiosos no se le puede menospreciar. Ni el sujeto de la enunciación deja huella alguna que revela heterodoxias ni el sujeto del enun-

ciado pronuncia frases que minen los cimientos de la cultura en letras mayúsculas.

Y de acuerdo a esto Unamuno acierta. Los cuentos de Palma no son malévolos. El adjetivo revelaría más un afán perturbador que los textos no compartan

Por razones distintas a las de Unamuno, pienso que los *Cuentos malévolos* no son malévolos como anuncia el título. El título pareciera que tiene que ver más con algo propio de la moda de la época: los decadentistas y sus pretendidos gustos mortecinos que con malas intenciones, perversas inclinaciones.

El saber común, es decir el extendido, aquel emparentado con el sentido común equipara lo malévol a lo prohibido, no querido/ deseado y destructivo.

En el prólogo que Augusto Tamayo Vargas escribe para la edición de *Cuentos malévolos* de Peisa (1974) habla de lo malévol como "el placer de destruir". Para justificar su aserto pone el ejemplo del personaje de "Los canastos". En este cuento un sujeto (Marcof) aspira a no ser olvidado, a obtener memoria duradera. Para esto decide provocar (recordemos que la no acción es también una acción) la ruina de un pobre comerciante. Un daño hecho a voluntad con el propósito de no ser olvidado. Porque se asume que la gratitud es bella pero efímera (como lo sostendría años más tarde Susan Sontag) mientras que el rencor existe mientras haya daño.

"Pude avisarte, padrecito, desde que vi caer el primer canasto. Mas ¿para qué? Mañana me habrías olvidado el favor que te hacía: en cambio, mañana que te lleven a la cárcel, y que tu mujer y tus hijos floren en la miseria, te acordarás de mí, cierto que para maldecirme, pero te acordarás de mí..." (p.23).

Más allá de estas pretendidas verdades, pienso que en *Cuentos malévolos* no existe el simple afán de destruir, (placentero o no). Ni que se trate de relatos en pos de perturbar lectores y que en este efecto radique su meta. En todo caso, si existe o existió afán escandalizador eso es accidental y que no ha quedado en los textos de Palma.

Se podría decir que lo malévol es la inclinación a hacer lo contrario a lo que es debido (lo prohibido), a no obedecer a la razón, a obrar /decir con

mala voluntad (más o menos es la noción que figura en el diccionario de la Real Academia).

Veamos un poco en detalle los semas que pueden estar comprendidos en el lexema malévolo:

lo que debe ser: (el mundo de la razón)	lo esperado, es decir lo aceptable, lo permisiblemente deseado, lo sosegante.
lo que no debe ser: (el mundo de la sin razón)	prohibido, no esperado, no aceptable, no deseable, lo perturbante

O en otro plano:

Mala intención	Voluntad destructiva
Inclinación a hacer el mal	Naturaleza destructiva

Lo malévolo es, por un lado, aquello que no se debe ser por estar prohibido, y con ello dejar de pertenecer al mundo de lo deseable. Y, por otro lado, lo malévolo es fuerza que mata, que corroe.

Sin embargo, ni prohibiciones ni seres autodestructivos o destructivos copan el texto de Palma. No se trata de un discurso de lo prohibido. Echando mano a una idea de Barthes, diría que en todo caso los *Cuentos malévolos* están más cerca de ser texto del placer (proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable, protector, vital, aceptable, que colma, da contento) que ser un libro del gozo (muerte, imposibilidad de aceptación, insoportable, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia con sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje). (Barthes, *El placer del texto*, p. 25).

No basta que en sus líneas aparezcan personajes que matan niños (el profesor de "La granja blanca"), personajes satánicos (Luzbel, de "El hijo pródigo"), personajes ruines (el de "Los canastos" que arruina a un pobre comerciante), etc., para aceptar que estamos ante el mortal gozo. No es lo malévolo lo que los define. No es la destrucción un motor recurrente, monótono por presencia atosigante.

Sus historias, personajes son malévolos por ratos. Responden a circunstancias. Marcof de "Los

canastos" se pone malo en el invierno, el frío lo transforma y lo malo que hay en él aflora. Más, en el verano es un buen hombre:

"Os juro que soy bueno, soy un buen padre de familia, pero es sólo en la época en que hay sol en este ciclo brumoso. ¡Oh!, la bruma infernal me hace daño y me convierte en malvado". (p. 19).

Algo así como un arranque de maldad. Pero su naturaleza no es destructora, tanática, tendiente a eliminar incluso el lenguaje. Es decir, salirse del ámbito simbólico y someterse a lo insoportable de lo real. Fuera del ámbito humano.

En otros casos, la actitud malévola del personaje en realidad encubre un acto correcto, ordenado a las normas sociales. Por ejemplo, el profesor de "La granja blanca" no asesina a una niña de doce años por placer, por el puro gusto de destruir. Lejos de su conducta tales placeres. Si llega al homicidio es por evitar un mal mayor: el incesto. Es decir, busca el orden, la norma. Ya sabemos que nuestras sociedades tienen en el incesto la interdicción mayor. Digo, pues, que la maldad de los personajes de Palma responden a maldades-estado no a una maldad intrínsecamente natural. (desarrollar naturaleza mala = no necesita racionalizar su maldad. La naturaleza está antes del lenguaje, antes de la realidad, de la cultura).

En otro relato "El hijo pródigo", su personaje principal, Luzbel, no es retratado con la imagen habitual que se tiene de él. En el relato se le define evidentemente como el mal pero también como el elemento vivificador que impele a hacer cosas. No se le predica sólo con adjetivos usuales, previsibles (aquellos que tengan que ver con lo prohibido).

Al sujeto de enunciación no le interesa hacer una "diablada". Un panegírico de Satán. La decisión de tomar como personaje a Luzbel pertenece más que al ámbito de lo ético, religioso al de la estrategia narrativa. Se necesitaba para fines de ese relato un personaje que con la anulación de sus atributos trajera por tierra su opuesto y con ello desapareciera el sentido que lo cubría. Si Luzbel, que encarna el mal, deja de existir entonces el bien ininteligible.

Como lo quería Greimas: para la existencia de la significación es necesario dos opuestos: mas-

culino/femenino forman el significado sexualidad. Bien /mal construyen la moral.

Con todo lo dicho, digo pues que en los *Cuentos malévolos* lo malévolo no es lo natural (lo anterior al lenguaje, a la cultura, a lo aprendido). El paradigma que sirve de constructor de los relatos no es lo malévolo. Es más. No hay un único centro. Los distintos relatos que componen el libro de Palma van haciéndose con distintos objetivos, con diferentes intenciones. Por consiguiente, malévolo es una licencia graciosa de Palma para nombrar sus relatos. Sospecho más para perturbar la tranquila

Idea limeña que realmente hacer textos peligrosos para las convenciones culturales.

Esto no significa que *Cuentos malévolos* no tengan unidad. La tienen, pero hay que buscarla en a escritura. En eso los cuentos sí pertenecen a una misma familia. Todos ellos están escritos recurriendo al mismo criterio de literatura. Todos son textos del orden, de la medida verbal. Todos ellos centrados en la noción literaria, cultural de lo prestigioso. La cultura oficial (en todo el sentido amplio de la palabra) domina el lenguaje literario de *Cuentos malévolos*.



Bayly y la recurrencia monotemática/ SANDRO BOSSIO SUAREZ

A mediados de los ochenta, un joven y neurótico escritor conmocionó el mundo literario norteamericano: Bret Easton Ellis. Su novela, *Less than zero* (Menos que cero, 1985), plagada de violencia, drogadicción, orgías sexuales y de todo tipo de vicios entre jóvenes de Beverly Hills, escrita con una sorprendente ligereza, multiplicó inmediatamente sus ediciones y traducciones, y, lo que era de esperarse, creó una verdadera legión de imitadores en el mundo: en España, Ray Loriga; en Canadá, Douglas Coupland; en Escocia, Irvine Welsh; en Chile, Alberto Fuguet; en Uruguay, Álvaro Buela; en Colombia, Efraim Medina; en Argentina, Gonzalo Garcés; en México, Ignacio Padilla y en el Perú, Jaime Bayly. Todos ellos jóvenes y noveles en el oficio literario, y todos con una especial predilección por los temas escabrosos. Si existe un denominador común entre estos fieles seguidores de Ellis (quien, a su vez, representa la versión limada de Bukowsky y Kerouac) es la narración escueta, imparcial, sin retórica, características del pulp fiction o la moderna literatura de masas. Jaime Bayly es, en la actualidad, uno de los más difundidos de la camarilla.

ANTECEDENTES

A principios de este decenio apareció en el Perú un discrepante grupo de jóvenes narradores, entre los que destacaban autores tan distintos como Oscar Malca, Javier Arévalo, Iván Thays, Manuel Rilo, Víctor Andrés Ponce, Ricardo Sumalavia y otros, que, desde diferentes perspectivas, se dieron al trabajo de mostrar la nueva cara de la sociedad peruana. Con asuntos como las drogas, el alcohol, las noches frenéticas, la violencia callejera, ellos tejieron lo que hoy conocemos como «la nueva visión literaria peruana».

Nadie imaginó que Jaime Bayly, ajeno al círculo, contribuiría a que este movimiento, pasada una década, se disolviera. Sus temas provocativos y escandalosos, siempre en boca de todos, influyeron poderosamente en la dilución y sus libros, mejor promocionados, apabullaron de lejos a los del grupo. Bayly se valió del homosexualismo para destacar.

Pero este no era un asunto nuevo en el país. Muchos años antes, aunque con cierta reticencia, varios escritores nacionales lo habían abordado. José Diez Canseco

sería el primero en tratar los refinados mecanismos de la homosexualidad limeña de los años treinta en su escandalosa novela *Duque*. Oswaldo Reynoso le seguiría, años después, con *Los Inocentes*. Mario Vargas Llosa, de igual modo, recoge el tema en más de una oportunidad: *Conversación en la Catedral* e *Historia de Mayta* dan fe de ello. Carmen Ollé aborda el tema lésbico en *Las dos caras del deseo*. En los noventa Mario Bellatín sorprende a la crítica con *Salón de Belleza*, un descarnado cuadro de la atormentada sociedad homosexual limeña.

Queda claro, entonces, que el éxito de Bayly se debe a factores ajenos a la temática y a la concepción literaria. Muchos lo atribuyen a la celebridad que el autor goza como personaje público y al rumor (calculadamente soltado) de que él mismo sería el protagonista de sus historias. Cabe también la posibilidad de que se deba, al margen de su calidad, al deleite de los lectores por «descubrir» los personajes y las situaciones reales enmascaradas en la ficción, otro recurso muy usado por Bret Easton Ellis y su compatriota Kathy Acker; o a la manera frontal (y casi pornográfica) con que se aborda el tema.

En cuanto a la favorable acogida de los libros de Bayly no sólo en el Perú, sino también en el extranjero, se dice que se debe al espabilamiento de la comunidad gay internacional.

Estas publicaciones, de ese modo, se convirtieron en una especie de broma social, que continúa removiendo el morbo de la gente. Tal vez, ello inhibió a los críticos de ahondar en sus valores estéticos y comentarlas con la seriedad debida.

Una de las pocas críticas sobre la materia es la de Iván Thays: «Ahorá bien, no creo que sea una mezquindad decir que el éxito de las novelas de Bayly pasa antes por el terreno comercial que por el literario. Su primera novela se ha convertido en una obra 'de culto' entre algunos jóvenes españoles y ha llegado a diecinueve ediciones. La crítica española que lo ha comentado con admiración es una crítica desdeñable, que valora primero el entretenimiento que la propuesta literaria, y que comete impertinencias como considerar la densidad de Faulkner como algo 'pasado de moda'».

Esto nos mueve a preguntarnos, fuera de toda carga biográfica y confesional, ¿cuánto de valor literario y estético tienen los libros del tercer escritor más vendido del país?

No se lo digas a nadie

Precedida de un aparato publicitario basado en el escándalo y catalogada como obra de una «maestría extraordinaria», la editorial Seix Barral edita y pone a la venta el primer libro de Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (Madrid, 1994). Es más, el propio Mario Vargas Llosa lo apadrina y, con una generosidad pocas veces expresada con otros autores peruanos, comenta el libro en términos de «excelente novela» que «describe con desenvoltura y desde adentro la filosofía desencantada, nihilista y sensual de la nueva generación».

Ligera, escandalizadora, hija legítima del marketing y el cine, *No se lo digas a nadie*, como es lógico, se tradujo en un éxito de librerías. De inmediato, algunos apresurados comentaristas le reconocieron atractivos y defendieron su levedad, enarbolándola como exponente del «postmodernismo», del «minimalismo» y de la «Generación X».

No se lo digas a nadie gira en torno a Joaquín Camino, vástago de la más acomodada burguesía limeña, cuya problemática se inicia cuando, aún niño, se descubre homosexual. Su coexistencia en el seno de una familia machista, mojjigata y despectiva, su brutal contorno amical, sus frustraciones, sus dudas de identidad y su inevitable arrastre a la espiral de la drogadicción, son los pasajes evolutivos de la novela.

Cabe señalar, sin embargo, que el libro carece de argumento y se limita a contar los hechos sin presentación ni desenlace. La narración, fluida y carente de adornos retóricos, rezuma una agilidad sorprendente. Para reforzar esta superficialidad narrativa, hubiese sido oportuno el uso de recursos literarios serios (monólogos, fluir



de la conciencia, omisión del dato clave). Pero *No se lo digas a nadie* es, más bien, un libro privado de ejercicios literarios: escasez de medios sintácticos y semánticos, insuficiencia descriptiva, pobreza psicológica de los personajes, reiteración orgánica, en fin.

Otras deficiencias que disminuyen el espesor de la obra son la monotonía de las técnicas narrativas y la falta de ingenio en la estructuración del material. Gustavo Faverón escribe al respecto: «El resultado de esa es-

casa preocupación por las estructuras narrativas, por la organicidad global del texto, es una fragmentación dolosa de las historias contadas y una frustración de los personajes en su posibilidad de aparecer como caracteres coherentes: cada uno se vuelve un títere inverosímil, unidimensional, irreflexivo y, todos en conjunto, lucen como una comparsa de guiñol destinada sólo a resaltar la figura del protagonista, único personaje que -más por acumulación y omnipresencia que por elaboración- alcanza a rozar alguna solidez².

Tan grave como la superficialidad y la dispersión resulta el descuido del lenguaje. Obsesionado por aglomerar sucesos, sin detenerse a mirar atrás, el autor olvida que la literatura es la estética de la palabra. Consigue así una obra de poco valor literario y hasta escénico, pues, a pesar de los disímiles ambientes por los que se mueven sus personajes (mansiones, discotecas, aulas universitarias, que podían haberle dado contexto al libro), el narrador omnisciente empobrece la narración con los más gastados lugares comunes: los muebles de las casas y oficinas, tanto en Lima, Cusco y Miami, son siempre de «cuero negro»; los personajes de menores estratos sociales son «bajitos y achinados»; y el protagonista, en repetidas ocasiones, siente «el mal aliento de su padre». Otro elemento machacante es la presencia del «burro ciego», nombrado una decena de veces a lo largo de la historia.

Podría argumentarse en favor del libro la fluidez del relato, la animación, el acertado uso del lenguaje coloquial y, lo que todos han aplaudido, la eficaz disposición para los diálogos. Pero, si bien existen, éstos fueron sobrevalorados: la fluidez se convierte a veces en carrera y el lenguaje de las calles en una música martirizante puesta en boca de todos (se supone que los representantes de la generación anterior deben hablar con sus modismos y no con las jergas propias de la juventud actual).

Bryce contrapesa en *Un mundo para Julius* (1969) la sociedad oligárquica con personajes de menor condición y Vargas Llosa penetra minuciosamente en el interior de los actores de *La ciudad y los perros* (1962); ambos logran, de ese modo, amplios frescos de la sociedad peruana de los años sesenta. Bayly se limita a esbozar con prosa macilenta, casi infantil, las vicisitudes de un solo nivel social. Esto elimina la opción de mostrar una comunidad en un determinado tiempo.

Por otro lado, la violencia política del Perú aparece en las páginas del libro totalmente trivializada, con gruesos trazos y comentarios a veces presuntuosos y descabellados, que no reflejan en absoluto la verdadera dimensión de los movimientos armados que conmovieron al país.

Bajo esas premisas, por estar atiborrada de escenas inconexas, inaprensibles, y no poseer argumento, *No se lo digas a nadie* no pasa de ser un anecdótico con serios deméritos en su forma literaria y en su validez como testimonio generacional.

La apreciación de Vargas Llosa es, pues, excesiva para las escasas virtudes literarias de esta primera entrega.

Fue ayer y no me acuerdo

Se dice que ningún escritor es bueno con su primer libro. Quizás por ello, Jaime Bayly decidió consolidar su carrera literaria con un segundo título: *Fue ayer y no me acuerdo* (Lima, Peisa, 1996). Pero, lejos de consolidarlo, esta flojísima novela lo devalúa aún más.

Sin aspavientos ni escándalos, sin una adecuada propaganda, *Fue ayer y no me acuerdo* circula en silencio.

La narración está centrada en Gabriel, un joven gay que divide su existencia entre la conducción de un programa de televisión y sus sórdidos pasatiempos (cocaína, promiscuidad sexual, noches interminables, vida remolona). Una vez más están presentes el opresivo clima de la familia recatada y la sociedad acusadora.

Parece un segundo volumen del primer libro, puesto que el personaje es el gemelo de Joaquín Camino: piensa como él, habla como él, teme a la sociedad como él; incluso tiene sus mismas aficiones y el mismo oficio.

Como en *No se lo digas a nadie*, en éste tampoco hay un adecuado aprovechamiento de las búsquedas literarias: la prosa sigue siendo pueril y la narración pobre en recursos, sin riqueza simbólica, verbal, ni fictiva. A nivel de la organización literaria, es un libro otra vez indigente. El lenguaje de Bayly no sugiere, declara; nunca está a favor de un mensaje connotativo que enriquezca la narración. La prueba más flagrante son las torpes aclaraciones del narrador sobre asuntos de la realidad nacional, destinadas seguramente a foráneos, en lugar de dejar que el lector los deduzca. Esta deficiencia no le es indiferente a Ricardo González Vigil: «Jaime Bayly olvida o, en todo caso descuida en exceso la naturaleza peculiar del lenguaje literario. No hay espesor simbólico, metafórico: posibilidad alguna de una lectura abierta, que invite a la relectura enriquecedora»³.

La falta de organización, la pobreza de estilo, la total falta de ánimo para crear una auténtica historia dan como resultado una trama que, a medida que avanza, va perdiendo aliento hasta extinguirse más por flojedad que por epilogo.

Los últimos días de la prensa

Diego Balbi es un joven hiperactivo que desea, por sobre todo, escribir. Su abuela, influyente matrona de la clase acomodada, habla con el director del diario «La Prensa» y le consigue un puesto de practicante. Así arranca la tercera novela de Jaime Bayly: *Los últimos días de la Prensa* (Madrid, Seix Barral, 1996).

En esta nueva obra, algo más recatada y metódica, Bayly nos ofrece un episodio caricaturesco de lo que fue la etapa final del diario de Baquijano y, siempre con los ejercicios lúdicos de enmascarar personajes y cir-

constancias reconocibles (a estas alturas, un recurso habitual en él), involucra al lector en una aventura *light* de encuentros y desencuentros fugaces, donde el hecho es el verdadero protagonista.

Puede decirse que *Los últimos días de la prensa* es una obra mejor organizada que las dos anteriores. Pero tampoco es una novela que descuelle por su pulcritud narrativa y su estabilidad arquitectónica. Es lamentable que el autor, entre otras falencias, prescindiera de los personajes cuando éstos se le escapan de las manos (la secretaria de la novela corre esta suerte), o los vaya olvidando en el camino.

Más de evasión que de lectura formal, esta tercera salida de Bayly propone un panorama entretenido y hace atisbar -recién- a un escritor en ciernes.

La noche es virgen

Moderna y vertiginosa. Así puede definirse *La noche es virgen* (Barcelona, Anagrama, 1997). Llega impulsada por la adjudicación del otrora prestigioso Premio Herralde de Novela.

Estamos, una vez más, ante los temas recurrentes de Jaime Bayly, pues *La noche es virgen* narra las experiencias bisexuales de Gabriel Barrios (quien lleva el mismo nombre del protagonista de *Fue ayer y no me acuerdo*) y Mariano, joven rockero con una despreocupada proclividad a la vida fácil y a las drogas.

Lo que salta a la vista en esta oportunidad es un interés por el ritmo narrativo: Bayly echa mano de una destellante, agresiva locuacidad en primera persona, que involucra de principio a fin escenas, diálogos, pensamientos, reflexiones, recuerdos, retrospecciones, todo sin márgenes ni respiro, y que se aparta de lo formal para autorreferirse en algunos pasajes en femenino. Esta oralidad, efectiva en cuanto al lenguaje, recuerda mucho a la narración verborrea de Salinger o de Bryce. Sin embargo, el humor y la ironía de éste último, siempre finos y afilados, se vuelven grotescos en manos de Bayly. Como *La exagerada vida de Martín Romaña*, el premio Herralde 1997 es, en el fondo, un desatado soliloquio con esclarecedoras interpolaciones.

Dos cosas merecen nuestra atención: el inusual modo narrativo, omitiendo las mayúsculas, y los cambios de tiempo, muy bien manejados.

Respecto a lo primero, y contrariamente a las intrépidas propuestas de Bukowsky y Céline, diremos que la desmayusculización en Bayly resulta extravagante y gratuita: no tiene razón de ser; el resultado del libro seguiría siendo exactamente el mismo si se respetaran las mayúsculas.

La temporalidad de la narración es, hay que reconocerlo, lo mejor que tiene la novela. El cambio instantáneo del pasado al presente, y viceversa, otorga a la narración una variedad y una agilidad notables, y advierte los rasgos de un escritor con cierta pericia.

A pesar de este acierto, *La noche es virgen* sigue infestada de los problemas que el autor no logra vencer pese a ser su cuarto intento, sobre todo los referentes a

la reiteración hiperbólica de sucesos y expresiones. Veamos. Aquí, Gabriel Barrios dice: «Porque si algo los agradezco a mis señores padres que tan generosamente me trajeron al mundo, es haberme dado un potito bien paradito» (p. 37). Y en *No se lo digas a nadie*, Joaquín Camino piensa: «Lo único que los agradezco a mis padres es haberme dado un buen poteo» (p. 346).

Nuevamente hay pobreza descriptiva y conectiva: el protagonista, todas las veces que es interrumpido, dice: «en esas estoy cuando...». A veces, encontramos la misma fórmula tres veces en una página.

Hay más: tal vez con la intención de preparar una mejor audiencia hispánica, o por simple negligencia, Bayly pone en la boca de sus personajes limeños giros propios de España, inexistentes en nuestro medio: «no sé que coño se había metido el energúmeno este» (p. 24) y «que está de lo más maja» (p. 93). Igual ocurre con «mi carnal mariano», modismo mexicano; o «corbaticca armano» (p. 109) y «trajinadísimo zapaticos bally» (p. 113), características idiomáticas del Caribe y Centroamérica.

Otra vez, los más variopintos críticos enarbolaron el «criquísimo, crepitante, sorprendente castellano» del libro y destacaron el buen oído del autor para los idiomas de la calle. Pero *La noche es virgen* nos muestra que Jaime Bayly no es el aplicado estudioso de la jerga y los neologismos que todos creen. Un ejemplo es: «la pinga encogida, achicada, reducida a su mínima expresión» (p. 89). Este vocablo no es aplicable a la idea, pues «pinga» y «pincho» se refieren al aparato masculino en estado de erección. Hay otras locuciones («pichula», «papojas») que sí denotan el miembro viril en estado de reposo y que Bayly bien podía haber usado para graficar su idea.

También hay giros elegantes que, abruptamente, cortan el tono coloquial de la narración: «ráfaga demencial de tiros» (p. 82), «zambo flemático» (p. 55), etc., y hasta faltas gramaticales: ganzoso (p. 183).

Estas asperezas son, lamentablemente, más notorias que las virtudes de la novela. Y, a pesar de que los miembros del jurado del Premio Herralde -incluyendo a Luis Goytizolo- la sobreestimaron, colocándola «junto a las mejores obras de una espléndida literatura contemporánea», dista muchísimo de la narrativa de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce.

Yo amo a mi mami

En su quinta novela Jaime Bayly, finalmente, consiguiera desperdiciarse de los temas reiterativos y los escollos literarios de su primera etapa. *Yo amo a mi mami* (Lima, Adobe Editores, 1998) es una novela centrada en las vivencias de Jimmy, un niño de la alta sociedad limeña, que recuerda sus experiencias infantiles en plena dictadura militar y, como una especie de purga, de exorcismo personal, los va reproduciendo en el libro. Este trabajo reminiscente no está exento de un humor íntimo y una fina nostalgia poética.

La total ausencia de búsquedas de sus libros anteriores, la trivialidad y la celeridad de la narración son

reemplazadas en esta ocasión por una minuciosidad narrativa. Este logro es ostensible, igual que el trabajo del lenguaje, resaltado por la lingüista Martha Hildebrandt. La fusión de estos nuevos elementos dan como resultado un libro ameno.

Alfredo Bryce Echenique es el modelo más evidente de Bayly en cuanto a su mejoría estilística. No obstante, no es sólo una mano guía sino también una sombra que le impide a Bayly moverse por sí mismo: la pluma, las técnicas y hasta la temática de *Un mundo para Julius* están calcadas en *Yo amo a mi mami*. De ese modo, el nuevo estilo de Bayly termina devaluado por la imitación y esquematizado hasta el límite por el repertorio personal de Bryce. Detengámonos en el uso del superlativo y la anteposición de adjetivos, práctica inconfundible de éste, de los que Bayly echa mano: «Allan atropellaba sin querer a un perro chusco, desconsolada lloraba Annie, lágrimas que mojaban sus pequitas y caían en el asiento». (p. 22). «Por suerte Annie no se rió del papelón que hice en sus narices, sino más bien vino lindísima, me ayudó a levantarme, me acompañó al baño a lavarme las heridas» (p. 48). «...nos besa y abraza y la tía Sarah, feliz de vernos, *welcome, welcome*, dice gringuisima y también en el felpidito de la entrada dice *Welcome*». (p. 57).

Otra debilidad es, sin duda, la estructura. *Yo amo a mi mami* vuelve a desperdigarse en el anecdótico, con capítulos desarticulados, totalmente independientes de los demás. Muchos autores universales aprovecharon esta organización -Quevedo, Pratolini, Rushdie- como deliberados mecanismos técnicos al servicio de sus propósitos, pero que en el caso de Bayly se convierte en un elemento inoperante y empobrecedor. Sin ninguna pericia, el autor llega al extremo de crear personajes importantes sólo para un capítulo y desaparecerlos por completo en los demás, como si nunca hubiesen existido, desaprovechándolos como vasos comunicantes o puentes literarios destinados al enriquecimiento del contexto novelesco. Este aislamiento crea un ambiente limitado y, por momentos, hace pensar en una antología de cuentos. Resulta decepcionante que las ricas situaciones, los personajes y los ingredientes de *Yo amo a mi mami* se desperdicien por falta de una adecuada organización.

Por otra parte, la ambientación de la historia (lamentablemente frívola e insustancial) es recurrente, cerrada, carece de absoluta creatividad.

Marco Aurelio Denegri, al referirse al libro, ha dicho que es excesivo. Hay frases interminables y hasta páginas enteras sobre un mismo tema que le dan la razón: «...Annie me dice *mejor no* y yo freno en seco y me quedo frío y apenas alcanzo a preguntarle ¿por qué? y ella, con una sonrisita maliciosa de diablilla incorregible que es sin duda más lista y atrevida que yo, ella, abusan-

do de mí, pisoteándome en el suelo, ella *porque te sudan las manos y eso no me gusta nada, nadita*, trágico momento en el que yo sólo quiero meterme debajo del sillón y no salir nunca a la luz del sol porque, en efecto, me sudan las manos sobre todo cuando, como ahora, estoy nervioso y jugándome la vida en cada palabra...» (p. 59).

Pese a estas observaciones, queda claro que *Yo amo a mi mami* es un libro superior y, hasta el momento, el mejor logro de su autor.

Los amigos que perdí

El último libro de Jaime Bayly, editado sólo en la red informática para evitar la piratería, que cuantiosos estragos causa a los medios editoriales y a los autores, se titula *Los amigos que perdí*, (Terracom, 2000).

Se trata de una suerte de novela de género epistolar, que Goethe, Mariana Alcoforado y Frank elevaron a su máxima expresión, y que intenta con tono nostálgico (llegando a veces a lo melodramático) recapitular toda una vida amical. El recurso documental aparece bien dosificado, cumple con su función, pero no convence: no trae nada novedoso, es más de lo mismo, una especie de secuela de *Yo amo a mi mami*, de la que prolonga estilo y organización, y cuyo principal lastre es la redundancia monotemática. Se trata, en definitiva, de una publicación fácil, netamente comercial, destinada a una minoría, desmerecida además por las incomodidad de leerla en una apantalla de computadora.

Aquí también, como en todos sus libros anteriores, la carga biográfica es aplastante: siempre están presentes los recuerdos de su niñez en Chaclacayo, el periodismo, los canales de televisión, las familias encopetadas, los barrios exclusivos, las discotecas. Al parecer Bayly, en esta sexta entrega, ha definido su personalidad literaria (dispersa, vacua, inestable, pobre en mecanismos, carente de unidad, ya para siempre) y nos demuestra que se trata de un autor de obsesiones: primero con la homosexualidad y después con la biográfica. Hasta el momento no hemos asistido a la creación de una efectiva obra literaria, de una novela auténtica, de una fabulación rotunda.

Jaime Bayly posee, con su hábil manejo del diálogo y las situaciones, los recursos necesarios para producir obras literarias formales. Lastimosamente, carece de la profundidad, la destreza y la audacia para plantear verdaderas propuestas (que es muy diferente a la audacia social de acabar con los tabúes).

¹ Edición virtual de la revista «Quehacer.»

² *Ibid.*

³ A propósito de Bayly. «Suplemento Dominical» de *El Comercio*, 18/03/95.

LIBROS

Isabel Allende y su nueva novela: *Hija de la fortuna*

Fruto de la fusión de la realidad y la magia latinoamericana, la narrativa de Isabel Allende (chilena nacida en Lima, 1942) abrió las puertas, aunque con desiguales resultados, a un influyente movimiento literario femenino.

En su primera etapa, Allende abordó con belleza, energía y apreciable imaginación el despotismo durante la larga dictadura chilena. De esta época son sus dos primeras novelas, *La casa de los espíritus* (1982) y *De amor y de sombra* (1994). Pero, tanto *Eva Luna* (1987), su tercera novela, como *Cuentos de Eva Luna* (1989), conjunto de relatos, tornaron su temática hacia la exuberancia del trópico venezolano.

Después de la publicación de su tercera novela, muchos de sus seguidores dijeron que la cantera de Isabel Allende se había agotado y, resultado de ello, era su infortunada cuarta novela: *El plan infinito* (1991), ambientada en los Estados Unidos de Nixon. Sin embargo, en 1994, la tragedia familiar trae consigo una obra de insospechada envergadura: *Paula*, dramática mezcla del género epistolar y memorias, que cayó en la fibra humana del mundo entero, devolviéndole y acrecentando el prestigio de su autora, que sus últimas obras habían deprimido. Luego vino el libro de naturaleza indefinible (misivas, recetas de cocina y amor, cuentos) titulado *Afrodita* (1997).

El último trabajo de Isabel Allende es *Hija de la fortuna* (Plaza y Janés, 1999), una voluminosa novela histórica acerca del amor, el dinero y el destino.

Eliza Sommers, la protagonista, es una joven chilena que vive a mediados del siglo pasado en el «remoto puerto de Valparaíso» (p.15). Adoptada por los hermanos Rose y Jeremy Sommers, Eliza crece pegada a las polleras de Mama Fresia, el ama de llaves, viendo de cerca los amores frustrados de Rose, el torrencial trabajo de Jeremy con el que pretende tapiar un pasado al parecer atormentado, las breves estancias de John, el tío aventurero, y el inmenso reparto (empleados, evangelistas, mujeres de sociedad, truhanes) que entra y sale de la casa.

En su adolescencia, Eliza conoce y se hace amante de Joaquín Andieta, quien poco después, tras cometer un desfalco en la empresa de los Sommers, parte hacia California en busca de fortuna. Ella decide seguirlo. Para subir de contrabando al barco mercante, se vale de Tao Chi'en, un sabio chino que se desempeña como cocinero. El viaje infernal, escondida en la cala del barco, y la búsqueda de Joaquín en una tierra de hombres solos y prostitutas atraídas por la fiebre del oro, transforman a la inocente Eliza en una mujer de ímpetus imprevistos.

En esta su octava salida, Isabel Allende despliega una prosa poética finamente trabajada. La técnica de la antelación, ya usada en sus otras ficciones, cumple a cabalidad la función de atrapar al lector. Es notable, igualmente, el diseño de los personajes.

El argumento, rico y bien equilibrado, es el primer punto a favor de la novela. La dosificación de este material, en función de crear suspenso, es efectiva. Lo es también el truco del dato escondido, usado en más de una ocasión, para establecer la complicidad del lector con la trama y, por qué no, darle más de una sorpresa.

Pero la estructura, es sin duda, lo mejor. Narradora de larga data y antiguo instinto, Isabel Allende despliega en esta ocasión una maestría como pocas veces se ha visto en la literatura latinoamericana de fin de siglo. Mientras detalla la vida de los protagonistas en capítulos sueltos, destina bloques alternos con el pasado remoto de los personajes, cruzándolos y desdruzándolos, tejiendo así una riquísima red que ofrece múltiples posibilidades de lectura. Esta pericia es incuestionable en la segunda parte de la novela, destinada a la vida de Tao Chi'en, en Kuantang, un capitu-

lo totalmente aislado de la novela, que adquirirá una importancia de primer orden cuando, en la siguiente parte del libro, el chino entre en la vida de Eliza.

Pese a estos aciertos, la autora incurre en ocasiones en detalles prescindibles y comete deslices y hasta contradicciones. Felizmente, ante el deslumbrante fresco del libro, estos deslices quedan embozados.

Hija de la fortuna resulta, pues, una novela fascinante y nos muestra que la vigencia narrativa de Isabel Allende, como su desbordante imaginación, gozan de excelente salud.

Vuelve el clásico: *Literatura de Junín*

Tras quince años de ausencia, totalmente renovada y actualizada, vuelve *Literatura de Junín*, la clásica antología de nuestra región de Isabel Córdova Rosas.

La obra compendia lo mejor de la producción literaria del Departamento de Junín, desde tiempos inmemoriales, en que florecieron la mitología andina y la literatura oral, hasta nuestros días. La vasta información está distribuida en siete capítulos (estudio general de la literatura de Junín y seis segmentos con las diversas especies literarias), cada una independiente de las otras. Los capítulos, a su vez, están subdivididos en apartados destinados a cada autor, con su fotografía, biografía y bibliografía, y una muestra antológica de sus trabajos literarios.

La Mitología Andina y la Literatura Oral están representadas por recopilaciones reconocidas de Adolfo Vienrich, Pedro S. Monge y Carlos Villanes Cairo, así como el acercamiento al mundo mítico de los campos en la pluma de Mario Villafranca Saravia.

La Narrativa Contemporánea arranca con José Gálvez y Carlos Parra del Riego y continúa con Julián Huanay, Augusto Mateu Cueva, Serafín Delmar, Eleodoro Vargas Vicuña, Edgardo Rivera Martínez, Nicolás A. González, César Alfaro Gilvonio y Carlos Villanes Cairo; y culmina con los nuevos autores Laura Riesco, Sandro Bossio Suárez y la propia Isabel Córdova. Remarcamos los nombres de Edgardo Rivera Martínez, Carlos Villanes Cairo y Laura Riesco, jaurino el primero y de La Oroya los dos últimos, quienes en la década pasada encumbraron nuestra literatura a nivel internacional.

A la Poesía, oral en sus inicios, le siguen versos de José Gálvez, Juan Parra del Riego, Clodoaldo Espinosa Bravo, Julián Petrovick, Víctor Mazzi, Hildebrando Pérez Grande, Gerardo Garcíasales, Víctor Ladera Prieto, Tulio Mora Gago, Eleodoro Vargas Vicuña, Jaime Urco, entre muchos más. A estos grandes creadores, se agregan jóvenes promesas como José Gamara Ramos, Angeline G. Sinchitullo, Isabel Gutarra, Gino Damas Espinoza, Isaac Lindo Vera y otros.

Entre los representantes del Ensayo figuran Víctor Modesto Villavicencio, Ernesto Bonilla del Valle, Maurilio Arriola Grande, Manuel J. Baquerizo, Aquilino Castro Vásquez, Rodolfo Cerrón Palomino y Waldemar Espinoza Soriano. Todos estos estudios -generalmente literarios e historiográficos- son sobresalientes.

Y en cuanto a la dramaturgia en nuestra región, esta vez se incluye un estudio completo y se antologó a María Teresa Zúñiga, actualmente una de las mejores dramaturgas a nivel nacional, y a Ernesto Ramos Berospí.

La autora, que reside desde 1986 en Madrid y se ha doctorado en tres materias, además de haberse convertido en una cotizada narradora de literatura infantil con más de diez libros publicados en Europa y traducidos a una decena de idiomas, en su última visita a Huancayo, dijo: «*Literatura de Junín* engloba y publica lo más sobresaliente de las letras de nuestro departamento y, con ello, rinde tributo a quienes han sabido dejar en las letras impresas todo el caudal de nuestra cultura, pues recordemos que, como dijo Sócrates, primero debemos conocernos a nosotros mismos, conocer lo nuestro, para entender más tarde a los demás. (SANDRO BOSSIO SUÁREZ)

(viene de la pág. 64)

los sucesos que más lo afectan. Por eso, están cargados de un fuerte impulso vital, del seime japonés. Su arte trasciende todas las escuelas, modas y tendencias. Se ha dicho de él que se nutre de las vanguardias del siglo XX (Picasso, Modigliani, Wilfredo Lam), pero también de los autores clásicos (Miguel Ángel, Leonardo da Vinci). El se considera más cerca del peruano Ricardo Grau y de los españoles Antoni Tapie y Carlos Saura.

La pintura de Higuchi es un arte que parece estar hecho de mil contradicciones, tanto en sus referentes como en la forma y composición: contradicción entre la abstracción y la figuración, entre lo regional y lo universal, entre sus orígenes y su existencia actual, entre la tradición y la modernidad, entre el color y el tema. Sus cuadros tienen a menudo el signo social desgarrado de nuestro tiempo, paradójicamente contrastado con colores fuertes e intensos. El autor puede transmitir las pasiones más hondas, no con el rojo que es lo habitual, sino con el verde aparentemente frío, en función de una visión personal intransferible. En general, su pintura tiene bastante colorido, luz, pasión y vitalidad. Sus colores son desbordantes, intensos y emotivos. Esta exhuberancia se debe, sin duda, a las vivencias andinas del artista, definitivamente impregnadas del cromatismo poderoso de la naturaleza y del arte multicolor de los tejidos.

En los últimos tiempos Higuchi se ha entregado a la pintura de desnudos femeninos, haciendo confluir en su obra la pureza del amor y la pasión erótica de los sentidos. Su creación se encuentra en un punto intermedio entre lo abstracto y lo figurativo.

¹ Eloy Jauregui, «Idiomas del color», *El Mundo*, 3 de mayo, 1995.

² *El Comercio*, 20 de febrero, 1986.

NOTICIA DE LOS AUTORES

LAURA RIESCO (La Oroya, 1940), publicó las novelas *El Truco de los ojos* (1978) y *Ximera de dos caminos* (1994). Esta es la primera vez que da a conocer en el Perú un cuento escrito por ella.

ANA ESPEJO (Huancayo, 1971). Profesora y promotora cultural. El reportaje que aquí se publica se efectuó durante el Encuentro Internacional de Mujeres Escritoras, convocado por la Universidad de Lima, en 1998.

MARIA TERESA ZÚÑIGA (Huancayo, 1962). Su obra «Mades-Medus» fue premiada en el Festival Nacional de Teatro, organizado por el Instituto Peruano Norteamericano, en 1999. Se puso en escena, en el Auditorio del ICPNA de Miraflores, en octubre del mismo año. En Huancayo, se estrenó en marzo del año en curso. Más información en los números anteriores.

TULIO MORA (Huancayo, 1948). Su más reciente libro de poesía, *Premie COPE*, se titula *País interior* (1993).

ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS (Tranca, 1965). Se especializa en el estudio de las novelistas peruanas del siglo XIX. Acaba de publicar *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma*. Claves de una coherencia (1999). El artículo que se inserta es la ponencia que la autora sustentó en el «Coloquio Internacional 'Theatre et territoire'», en la Universidad de Bordeaux (enero, 1997).

GLORIA MENDOZA BORDA (Puno, 1948). El año pasado publicó *La danza de los balseros*. El texto que aquí se publica fue la ponencia que expuso en el II Encuentro Internacional de Escritoras «Nana Gutiérrez», en Arica (Chile), oct. de 1999. Más información en el número anterior.

ANDRES CLOUD (Huánuco, 1941). Con el cuento publicado, Cloud obtuvo el segundo lugar, en el concurso de COPE, 1998. Acaba de editar el libro de cuentos *En la vida hay distancias* (1999).

JAIME URCO (Jauja, 1950). Es autor de los libros de poesía *Silbando una canción feliz* (1982), *Retrato en blanco y negro* (1985) y *Poca luz en el bar* (1990).

SANDRO BOSSIO SUAREZ (Huancayo, 1970). Escritor y periodista. Está por publicar una novela y un libro de cuentos. Fue finalista del concurso «Juan Rulfo» (Francia).

ALBERTO OSTOLAZA (Lima, 1947). Destacado pintor, en 1998 representó al Perú, en la VI Bienal Internacional de pintura en Cuenca, Ecuador. A él le pertenecen los dibujos que se insertan en los textos de la presente edición.

OSWALDO HIGUCHI (Jauja, 1945), es autor de la ilustración que aparece en la contracarátula.

ALICIA LAZO (Huancayo, 1973). Artista plástica. Prepara para el mes de agosto una muestra de retratos y para fin de año una exposición de sus pinturas.

Oswaldo Higuchi: a mitad del camino / MANUEL J. BAQUERIZO

Oswaldo Higuchi (Jauja, 1948), nieto de inmigrantes japoneses, es uno de los artistas plásticos más representativos del valle del Mantaro. Estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lima (1966-1970). Fue alumno del pintor Carlos Aitor Castillo. Desde 1970 viene exponiendo en el Perú y en el extranjero.

Las primeras vivencias e impresiones estéticas del autor tienen que ver con su infancia en Jauja («la etapa más feliz de mi vida, la que recuerdo -dice- es la que pasé en la sierra de Jauja»)¹ Y, más adelante, con los conocimientos académicos adquiridos en Lima y el aprendizaje social en la escuela de la vida. «El artista como ser hipersensible -declara- debe administrar los ramalazos de la coyuntura, componer una respuesta evitando lo panfletario, alimentándose de la magia y la fantasía, luego, pintar, descubriendo que lo invisible se hace visible»².

El artista comienza buscándose a sí mismo y luego pasa a descubrir el mundo social. Después de dar salida a sus sentimientos íntimos, indaga en las emociones colectivas. Una ilustración de ello es su cuadro «Madre Tiwinsa», donde expresa el drama de la guerra, a través de las líneas sutiles y patéticas de un soldado herido y una bandera peruana. Higuchi rehuye las formas fáciles de significar lo nacional. Su pintura prescinde por completo de toda descripción. Cuando tiene que plasmar un tema local o universal (como el Cristo crucificado o el conjunto de músicos) éstos están apenas insinuados. Oswaldo Higuchi no es de los artistas que pintan a primera vista. Sus lienzos son siempre el resultado de hondas concentraciones e interiorizaciones en



(pasa a la pág. 63)