

CUSCO — DICIEMBRE 2005 — NÚMERO 20 — S/. 10.00

Sieteculebras

Revista Andina de Cultura

Discurso de la muerte en Storni,
Pizarnik, Bruna y otras alucinaciones
GLORIA MENDOZA BORDA

Carlos Fuentes y la novela histórica
LUIS BEIRO ÁLVAREZ

El género "Exemplum"
en la Literatura Colonial Andina
OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA

Literatura y Cine en el Perú
CHRISTIAN REYNOSO TORRES

Attila József / Canción
desde la inocencia
FERNANDO CASSAMAR

Entrevista con Tomás G. Escajadillo
MARIO GUEVARA PAREDES





T

**UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS**

Perú



CENTRAL DE

**SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL**

-4545 • 25-1000

RESERVA

CLASIFICACIÓN: N.º DE INGRESO:

CON

: (084) 24-4440

AEROPUERTO:

TANS CARGO:

☎ (084)24- 4906

☎ (084) 24-1959

e-mail: agcusco@tansperu.com.pe <http://www.tansperu.com.pe>

UNMSM-CEDOC

ALPACA GOLDEN

● ALPACA & STERLING SILVER ●

U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO MODERNO



ALTA CALIDAD EN PRENDAS DE VESTIR
EN ALPACA Y ALPACA BEBE

PLAZA DE ARMAS DEL CUSCO
PORTAL DE PANES 151
TELÉFONO: 251724

PLAZOLETA NAZARENAS
TELÉFONO: 262914
CUSCO

DONACION

UNMSM-CEDOC

SUMARIO

DIRECTOR:

Mario Guevara Paredes

COLABORADORES:

Ofelia Huamanchumo de la Cuba

Fernando Cassamar

Victoria Guerrero

Christían Reynoso Torres

Gloria Mendoza Borda

Carlos Velásquez Iwaki

Enrique Rosas Paravicino

Anouk Guiné

Luis Beiro Álvarez

Mario Wong

Boris Espezúa Salmón

Feliciano Mejía

Inkaqyupin

PUBLICIDAD Y**MARKETING**

Soledad Huamanga

CARÁTULA**E ILUSTRACIONES**

Carlos D. Flores Millones

DIAGRAMACIÓN

Sieteculebras

IMPRESIÓN

Editorial Edmundo Pantigozo

CORRESPONDENCIA**Y CANJE**

Av. Collasuyo P-14

TELÉFONO

084 - 222727

E-MAIL

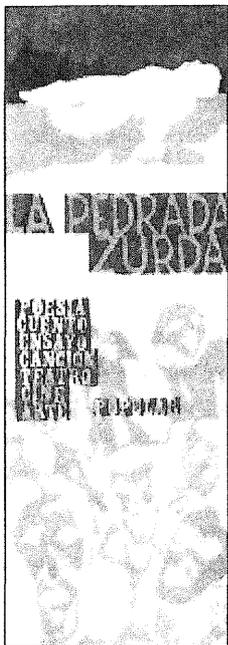
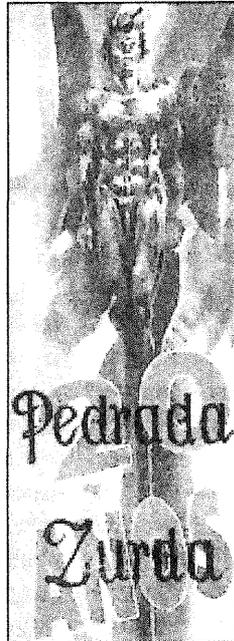
sieteculebras@hotmail.com

DEPÓSITO LEGAL

Nº 2005-4367

-
- 6 *El género «Exemplum» en la Literatura Colonial Andina,* Ofelia Huamanchumo de la Cuba.
-
- 10 *Attila József / Canción desde la inocencia,* Fernando Cassamar.
-
- 13 *Poesía,* Victoria Guerrero.
-
- 14 *Literatura y cine en el Perú,* Christian Reynoso Torres.
-
- 18 *Discurso de la muerte en Storni, Pizarnik, Bruna y otras alucinaciones,* Gloria Mendoza Borda.
-
- 25 *Poesía,* Carlos Velásquez Iwaki.
-
- 26 *El espectro del Cusco Colonial en Sol de los Soles de Luis Enrique Tord,* Enrique Rosas Paravicino.
-
- 32 *Entrevista con Tomas G. Escajadillo,* Mario Guevara Paredes.
-
- 36 *Carlos Fuentes y la novela histórica,* Luis Beiro Álvarez.
-
- 39 *Poesía,* Anouk Guiné
-
- 40 *La «Utopía Arcaica» en Rosa Cuchillo,* Mario Wong.
-
- 47 *Poesía,* Boris Espezúa Salmón.
-
- 48 *El verso quemante de Gabriela Mistral,* Clary Loisel.
-
- 52 *Cuento,* Feliciano Mejía.
-
- 54 *Piedras que dan vida,* Inkaqyupin.
-
- 56 *Crítica.*

Los artículos firmados son de responsabilidad de sus autores. La reproducción total o parcial de cualquier artículo está permitida a condición que se cite la fuente.



LA PEDRADA ZURDA
Revista de Literatura
 Fundada en Quito en 1978
 ECUADOR



SIETECULEBRAS
Revista Andina de Cultura
 Fundada en Cusco en 1991
 PERÚ

EL GÉNERO «EXEMPLUM» EN LA LITERATURA COLONIAL ANDINA

Dentro de las manifestaciones de literatura colonial andina podemos encontrar ciertos textos que se elaboraron para la catequización en el Perú de los siglos XVI y XVII. Dichos textos se escribieron tanto en español como en lenguas indígenas. Muchos de ellos llegaron en su mayoría a contener materias tan dogmáticas que parece imposible que pudieran haber sido asimilables por los indígenas, no obstante, justifican de alguna manera la riqueza de manifestaciones artísticas, como pinturas y frescos de las Iglesias, que debieron servirles de apoyo a las ideas, difícilmente explicables por la razón, de ángeles, arcángeles y querubines en el cielo, así como las del infierno con el demonio, el fuego y sus dragones, por mencionar algunas.

Entre los principales tipos de textos para la catequización se escribieron: a) Para ser aprendidos de memoria por los adoctrinados: *Cartillas* o *Catecismos breves* y *Catecismos Generales* (Vargas 1953, 51), *Cánticos* (Taylor 2003, 119-122); b) Para uso exclusivo de los religiosos: *Confesionarios* y *Sermonarios de misa* (Sánchez 1973, 321-338); y c) Para la prédica de los doctrineros en general: *Pláticas* (Taylor 2003, 17-69) y *Ejemplos* (Taylor 2002).

Estos últimos, los Ejemplos, marcan clara diferencia respecto de los otros

debido a su carácter literario. Es por ello que muchas de las investigaciones últimas se concentran en sus detalles léxicos o estilísticos con intereses en la literatura andina. Se ha insistido en la idea de que los Ejemplos han servido para la formación de la tradición oral actual andina (Taylor 2002, 10); y aunque del mismo modo los Sermones y Ejemplos son presentados como textos clave para la comprensión de una etapa tan importante de la historia andina, como fue la evangelización colonial, no se concretiza ninguna propuesta de interpretación en ese sentido. Para el caso de los Ejemplos, se trata de los únicos textos de carácter didáctico con un cierto peso autónomo en su mensaje. Sobre su naturaleza y su consiguiente efectividad en la propagación de la doctrina cristiana nos ocuparemos en este artículo.

NATURALEZA Y EFECTIVIDAD DEL «EJEMPLO»

La amplitud temática y formal del género *Exemplum* ha dificultado las reflexiones teóricas en torno a su naturaleza específica desde la Antigüedad; sin embargo, ya en el Medioevo -apunta Graciela Cándamo (2000, 40-41)- se crearon métodos sobre su uso estratégico al interior del *Sermón* -según fuera culto o popular- por parte de

clérigos y predicadores para hacer más asequibles los dogmas de la fe y como casos dignos de ser imitados o rechazados por los fieles. La mencionada especialista ha logrado comprobar en sus investigaciones que los *Exempla* (o *Ejemplos*) medievales se asimilaron al ámbito cristiano por contener características personales o colectivas de la naturaleza humana, algunas tan universales que ciertos modelos orientales de comportamiento se apegaban o parecían apegarse a los patrones occidentales de un milenio después, por ello, la Iglesia recepcionó de buen ánimo estos textos aunque fuesen de origen pagano; con tal de que encajaran con sus fines, convirtieron situaciones, personajes y hechos de la propia época en concisas y ejemplares narraciones (2000, 24-27). Los dominicos jugarán un rol importante en el pensamiento religioso español en los siglos XIII y XIV; así, Santo Domingo de Guzmán funda la orden de los predicadores -opuesta al monacato benedictino- en la que se buscaba salir al mundo e impartir al vulgo la doctrina cristiana con la predicación sistemática en forma asequible y amena (Lida 1966, 92). Más tarde, hacia los siglos XIV y XV se inició el desuso del género por diversos factores, entre ellos, el hecho de que la Iglesia se mostrara adversa al uso abusivo del *exemplum* profano y lo

prohibiera en los concilios ecuménicos, nacionales y provinciales de 1516. Pese a ello, siguieron proliferando en la práctica de sacerdotes y predicadores. Su exclusión oficial de la prédica católica se daría en 1624, en el Concilio de Burgos (Ricard 1964, 201). De todo ese proceso histórico Graciela Cándamo arroja el siguiente concepto:

«Un *exemplum* es un escrito (que eventualmente puede ser expresado -y aun recreado- oralmente) que arroja luz al entendimiento, aclara un punto o materia o descubre o manifiesta lo ignorado o secreto, de tal modo que, si es particularmente provechoso para bien del alma o incita a la virtud, puede reducir a uno a que reconozca una cosa y la siga, mas si es dañoso o nocivo para el bien público o el particular, puede ser juzgado como indigno de ser imitado; es entonces susceptible de ser desechado, repellido o despreciado» (2000, 23).

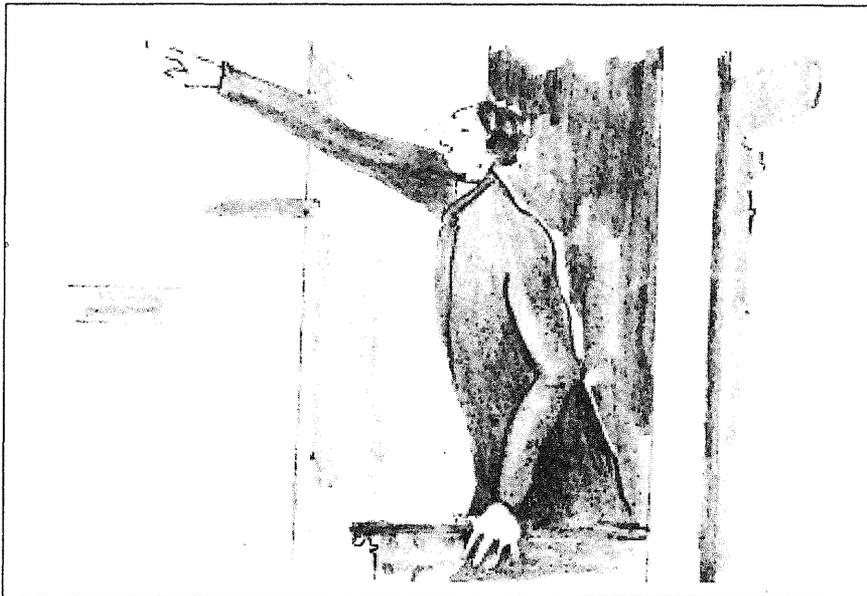
Otros especialistas, por otro lado, han proporcionado luz a nuestras preguntas sobre la efectividad del género *ejemplo* en la catequización, como es el caso de las investigaciones sobre la asimilación del cristianismo por parte de las culturas nahuas. Según Louise M. Burkhart, los nahuas adoptaron muchos elementos del simbolismo cristiano e interpretaron la cristiandad de acuerdo a sus propios razonamientos, circunstancias o conveniencias basados en lo que los religiosos les transmitían a través de las traducciones que no siempre resultaban comprensibles o viables (1996, 80). Para autores como Henrique Urbano se trató de una estrategia conquistadora que consistía en tomar de la religión prehispánica precisamente aquello que se le asemejaba a lo católico y darlo por señales de la presencia de una verdad religiosa católica en todo el mundo; lo que se podría llamar la estrategia del *Ignoto Deo* (1993, 25). Lo cierto es que si indagamos entre los principios morales y religiosos de la cultura andina en el marco de las ideas de magia universal podremos comprender hasta qué punto pudo haber acercamientos o divergencias de las culturas prehispánicas con la cultura cristiana.

RELIGIOSIDAD ANDINA Y MAGIA UNIVERSAL

Muchos estudiosos de la historia prehispánica del Perú coinciden en señalar que la religiosidad incaica fue en el fondo un 'recurso' más, de carácter mágico, para asegurar el sustento mediante la producción agrícola. Kauffmann-Doig, en coincidencia con otros historiadores, ha señalado que el vínculo tan estrecho entre religión y agricultura es lo que distingue a la religiosidad incaica de otras religiones del orbe, con un imponente despliegue en materia de culto y ceremonias (1991, 198). Por otro lado, estudiosos del aspecto religioso de las culturas andinas en los primeros tiempos de la colonia llegan también a formular posiciones en las que se hace hincapié en la estrecha relación entre política social y religión que los andinos mantenían y que no resultaba del todo compatible con los planes coloniales que eran seguidos por los misioneros. Estas diferencias frente a la cultura católica no nos explican todavía cómo es que ésta finalmente fue 'asimilada'. Las respuestas podrían encontrarse en la revisión de las ideas de 'magia' y 'religión', en el sentido en que son estudiados por las ciencias antropológicas.

Respecto a la noción misma de 'magia' nos parece adecuado citar a Frazer (1996), quien la presenta como

magia simpática, ya que se trata de una actividad basada en la creencia de que las cosas en el mundo están 'conectadas' y «actúan recíprocamente a distancia mediante una fuerza secreta, una simpatía oculta» (1996, 35). Si consideramos que detrás de esa actividad hay todo un pensamiento que permite creer en ella, a eso es a lo que en este artículo llamaremos 'magia', es decir, se trata de una forma de pensar colectiva, una especie de 'imaginario colectivo'. Esta magia permite a nivel colectivo acumular creencias populares, que pueden comprender: supersticiones, ritos, tabúes, mitos, sueños premonitorios, etc. En general, estas creencias se apoyan en los dos principios básicos de la *magia simpática* como pensamiento colectivo y que hacen posible la existencia de la magia como práctica. Estos principios son: primero, creer que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas (ley de semejanza o magia homeopática); segundo, creer que las cosas que estuvieron en contacto actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico (ley de contacto o magia contaminante), (1996, 33-35). Muchas veces las manifestaciones mágicas se explican por la combinación de ambas leyes. Esos principios se componen, a su vez, de un gran número de preceptos que indican no sólo lo que se debe hacer, sino lo que



no se debe hacer (1966, 44). Todo lo anotado considera que «mientras los sistemas religiosos no sólo difieren en los distintos países, sino en las distintas épocas de un mismo territorio, el sistema de la magia simpática permanece substancialmente semejante en sus leyes y prácticas en todas partes y todos los tiempos» (1996, 82). Es así como los episodios presentados en los diferentes *Ejemplos* resultarían realmente una muestra de conducta social y moral asimilable por alguna religión en la medida en que reflejan de alguna manera principios universales de magia.

EL «EJEMPLO CINCO» DE BARTOLOMÉ JURADO PALOMINO¹

En realidad se trata de la traducción que Jurado Palomino hiciera de la obra en latín del Cardenal Roberto Belarmino (Jesuita). El hilo temático de la colección de cinco textos está dado por su afán de difundir la práctica de los sacramentos cristianos: el Bautismo (primer y tercer *Ejemplo*), la Confesión (segundo, cuarto y quinto *Ejemplo*), la Penitencia (cuarto y quinto *Ejemplo*), la Comunión o Santo Sacramento (cuarto *Ejemplo*), el Matrimonio (quinto *Ejemplo*); así como la devoción a María y al Rosario (quinto *Ejemplo*). De todos ellos, según Taylor

(2002), sólo el primero parece haber subsistido hasta la tradición andina actual. El investigador insiste en que se trata de historias y ejemplos que atemorizan para no obrar mal y promueven al bien, aunque asegura como difícil el hecho de pensar que la visión del demonio y el infierno que difundían correspondan a la que predomina hoy en la cultura popular andina. (2002, 82-83). Los *Ejemplos* de Bartolomé Jurado son de carácter literario más que histórico, pues mencionan episodios de hechos imposibles, verosímiles sólo al interior de ciertos géneros, como el hagiográfico, la leyenda o el mito, en cuyas historias están presentes muchos elementos fantásticos y mágicos que parecen dar explicación a todo.

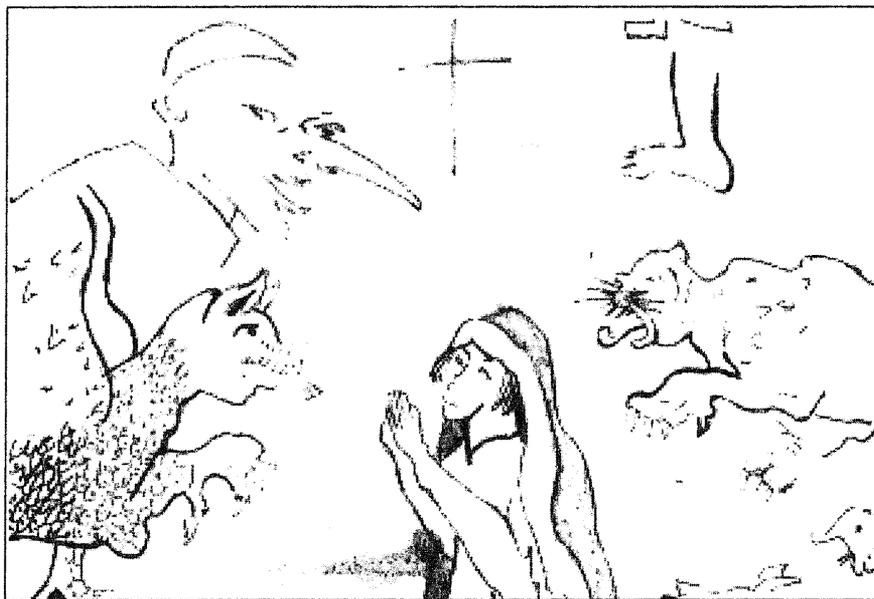
El «*Ejemplo Cinco*» cuenta la historia de un hombre infiel, cuya esposa es tentada por el demonio para serle igual de infiel al marido como forma de venganza. Sin embargo, Dios quiere salvarla y se entromete en los sueños de ella para mostrarle a detalle las penas del infierno que se alistaban para su marido, que serían las que le esperarían a ella en caso de caer en la tentación de la carne y la infidelidad. Al despertarse, la mujer decide acudir a la Confesión, donde el Padre le entrega un rosario para que lo pusiese bajo la almohada del marido y

rezara por su alma durante quince días. Los resultados se ven en la primera noche, cuando el marido llora y ruega a su mujer le ayudase con sus rezos. A la noche siguiente, el marido sueña con las penas del infierno y decide pedirle perdón a su esposa al despertar. A la tercera noche es llevado en sueños con su mujer al infierno donde ve las penas y tormentos de los condenados, lo que le hace volver a pedirle perdón a su esposa, y prometerle de enmendar su matrimonio. Así, otro día acudió al Padre confesor el mismo Santo Domingo, quien finalmente terminó también devoto del rosario. La pareja terminó su vida en paz hasta la sepultura, que se llevó a cabo en la iglesia mayor de París.

El mensaje de este *Ejemplo* se centra en hacer sobresalir, por un lado, los dones del sacramento de la Confesión, así como de las virtudes cristianas de la paciencia y el sufrimiento, además de la fidelidad matrimonial. Por otro lado, se promueve la devoción a la Virgen María y al rezo del Rosario (con sus Misterios) y Psalterio. La historia presenta episodios relacionables con las creencias populares: sueños anunciadores, ritos mágicos que siguen preceptos con ayuda de talismanes. En el nudo central de la historia, que es cuando se describe todo el proceso del ritual que, por consejo del confesor, lleva a cabo la mujer, se sigue los típicos preceptos mágicos de realizar cierta actividad en una determinada forma, por un número determinado de días, a cierta hora, con el uso del rosario como elemento portador de lo mágico. El efecto conseguido es que se tome devoción al Rosario y se practique el sacramento de la Confesión. Los hechos desprenden el mensaje de quien alcanza de esta manera la paz y cierto privilegio final.

A MANERA DE CONCLUSIONES

La noción europea de *Ejemplo*, heredera de la retórica clásica, no se transformó para la catequesis colonial, sino que requirió la inserción de



¹ El texto que comentamos ha sido seleccionado entre los tantos ofrecidos en «*Sermones y ejemplos. Antología bilingüe castellano-quechua. Siglo XVI*» de Gerald Taylor (2002); útil y práctica edición dirigida no a especialistas sino a estudiantes y otras personas interesadas en la producción literaria colonial.

elementos culturales heterogéneos, cristianos e indígenas, para funcionar efectivamente. No obstante, no queda descartado el hecho de que el *Ejemplo* haya resultado efectivo por el factor contingente de sostener ideas de magia universal. Se suma a eso, no sólo el tipo de razonamiento sencillo que exigían, sino el carácter sutilmente tangencial con el que combatieron las principales nociones religiosas indígenas, lo cual evitó el rechazo radical al dogma católico, aunque provocó finalmente un mestizaje religioso.

BIBLIOGRAFÍA

CANDAMO FERRO, Graciela (2000) *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de ejemplar en la España del siglo XIII*, Tomo 13 de la *Colección de Bolsillo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas.

FRAZIER, James (1996) *La Rama Dorada. Magia y Religión*. México: F.C.E.

KAUFMANN-DOIG, Federico (1998) *Introducción al Perú Antiguo. Una nueva perspectiva*. Lima: Concytec.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1966) «Tres notas sobre Don Juan Manuel». En: *Estudios de literatura española y comparada*, 92-133. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

RICARD, Robert (1964) «Aportaciones a la historia del 'exemplum' en la literatura religiosa moderna». En: *Estudios de literatura religiosa española*, 200-226. Madrid Gredos.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1973) *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo I*. Lima: Villanueva Editor.

TAYLOR, Gerald (2002) *Sermones y ejemplos. Antología bilingüe castellano-quechua. Siglo XVII*. Lima: Lluvia Editores. Instituto Francés de Estudios Andinos.

— (2003) *El sol, la luna y las estrellas no son Dios... La evangelización en quechua (siglo XI-V)*. Fondo Editorial P.U.C.P. Instituto Francés de Estudios Andinos.

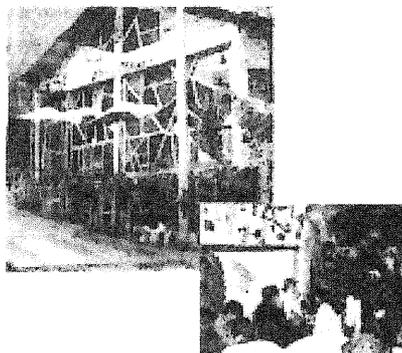
URBANO, Enrique (1993) «La figura y la palabra. Introducción al estudio del espacio simbólico andino». En: *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, 7-50. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de las Casas'.

VARGAS UGARTE, Rubén (1956) *Historia de la Iglesia en el Perú. Tomo I. (1511-1568)*. Lima: Imprenta Santa María. ■

Chez Maggy

Restaurant - Pizzería

LA CALIDAD Y EL BUEN SERVICIO VA A LO ETERNO,
CHEZ MAGGY DESAFÍA AL TIEMPO



Pastas hechas a mano
Horno a leña
Especialidad en comidas
Italiana
Mexicana
Peruana Típica
Bebidas Exóticas
Evita sorpresas, consulta tu
guía internacional de turismo

ITALIANO
Pizzas
Lazagnas
Canelones
Ravioles
Fettuccine
Spaguettis
Pastas hechas a mano
Horno a leña

MEXICANO
Tacos
Burritos
Enchiladas
Chimichangas
Gorditas
Fajitas
Y mucho más...

PERUANOS TÍPICOS
Alpaca
Cuy
Cordero
Rocoto
Truchas
Pollos
Carnes

PLATOS EXÓTICOS

CUSCO

Procuradores 344-365-374
Reservaciones Delivery: 234861-246316

MACHUPICCHU — PUEBLO

Av. Pachacutec 156 (Camino a los baños)
Reservaciones y Delivery: 211006

ATTILA JÓZSEF / CANCIÓN DESDE LA INOCENCIA

*...Te escucharemos
y te miraremos con los ojos llenos de
[alegría,
pues estamos encantados de verte aquí:
un europeo entre los inocentes.*
Attila József

Hace cien años nació Attila József, poeta proletario lo llamaron. Una suerte de Modigliani de la poesía, un Maiakovski sombrío o un Villon comprometido y defensor de causas perdidas en el que convergen exacerbados el fervor político, las pulsiones de creación y de muerte. Donde los estigmas de la primera gran guerra, la pobreza y el acecho del fascismo, marcarían su obra y breve destino personal, como el símbolo más sensible de su generación trágica, en una Europa que enloquecería prontamente. Y cuya precocidad lo llevará a publicar sus primeros poemas en la principal revista literaria de Hungría, *Nyugat* [Occidente], cuando tenía apenas 16 años.

Nacido un 11 de abril de 1905, en un suburbio obrero y miserable de Budapest, Ferencváros, lugar en cuya estación de niño robaba madera y carbón para calentarse y salvar del frío a su madre y dos hermanas. Su padre, un jabonero medio rumano medio *székely*, abandonó a su familia cuando József tenía apenas 3

años. Fue declarado huérfano por la asistencia pública, que lo envió a Öcsöd, pueblo de las llanuras de Hungría donde fue criado por campesinos y tuvo que trabajar cuidando cerdos hasta los 7 años; edad en la que su madre Borbála Pöcze llega a dicha ciudad para rescatarlo y llevarlo a estudiar a Budapest.

Desde muy niño dio muestras de inusitada inteligencia, ya a los 12 años había escrito sus primeros poemas, y pese a la pobreza, el infortunio y los trastornos de la pubertad, que habían afectado su mente llevándolo a intentar suicidarse en varias ocasiones, Attila fue un estudiante brillante. En su *Curriculum vitae*, relata: «*Al terminar el sexto grado abandoné el liceo y el internado, pues en mi aislamiento me sentía desocupado, no estudiaba, pues me sabía la lección tan pronto el profesor la explicaba*», *había aprobado el examen de séptimo y octavo grado de una sola vez terminando la escuela rápidamente.*

Borbála hacía trabajos domésticos para mantener a sus hijos, pero la pobreza y el terrible «ciempiés» del cáncer le devoró el vientre, matándola durante la navidad de 1919. «*Mi madre era menuda y murió pronto / porque todas las lavanderas mueren pronto / la carga hace temblar sus piernas / y la cabeza les duele de planchar*» (...) «*De tanto lavar su espalda se encorvó / yo no sabía que era tan joven / en su sueño llevaba un limpio delante*».

Esta vez el asilo de huérfanos elegiría como su tutor a su cuñado. Más tarde tuvo que partir a ciudad de Makó, donde pudo obtener una plaza de estudio gratuita. Tenía 17 años cuando apareció su primer libro, *El mendigo de la belleza*, «*me consideraron un niño prodigio, y sin embargo no era sino un huérfano*», escribió, en su *Curriculum Vitae*, hermoso texto escrito para un banco en el que solicitara trabajo.

Pero, hablar de precocidad en la poesía, nos refiere frecuentemente a la irreverente y genial figura de Arthur Rimbaud, sus actos en la cohorte simbolista y la Comuna de París, haciéndonos olvidar a otros, como Thomas Chatterton, aquel niño inglés que a los 16 había escrito los poemas de Rowley, haciéndolos pasar por manuscritos del siglo XV, y que repudiado tras descubrirse el engaño, fue arrastrado por todos desde la miseria hacia el suicidio, cuando tenía tan solo 18 años, escribiendo en un poema de *Despedida*: «*Adiós, Bristol, inmunda ciudad de ladrillos. / Amantes de la riqueza, adoradores del engaño, / Rechazaron a puntapiés al niño que divulgó / viejas acusaciones*» (...) «*No permitas que me equivoque. / Ten misericordia, Cielo, cuando deje de vivir. / Y perdonen este último acto de miseria.*»

Pero él, un ortodoxo de religión, fue perseguido y acusado de haber blas-

femado contra Dios en un poema. El Tribunal Supremo lo absolvió, pero eso no pudo evitar que los versos de *Corazón puro*, escrito a los 17 años, le valiera el odio de un profesor suyo, quien le dijera que mientras él viviese, jamás sería profesor de liceo: «a un hombre que escribe tales cosas nosotros no le podemos confiar la educación de generaciones futuras». Entonces fue expulsado de Universidad de Szeged. Y, no obstante ello, el público aclamará el poema considerándolo una suerte de manifiesto de la generación de posguerra en Europa Central. Paul Ignotus, un crítico amigo, lo presentará después como un modelo para la nueva poesía.

El poema en cuestión reza: «*No tengo Dios, no tengo rey / mi madre nunca usó anillo, / no tengo choza ni lugar donde morir, / no doy besos no tengo amante. // Durante tres días mastiqué mi pulgar / por falta de un mendrugo de pan. / Aunque tengo veinte años y soy fuerte y sano, / mis veinte años están en venta // Si nadie quiere comprarlos, / el demonio tiene derecho a hacer su oferta: / entonces, usando de mi sentido común, / robaré y mataré inocentemente. // Hasta que me cuelguen alto de una cuerda, y yazga en la bendita tierra..., / Y crezcan venenosas hierbas / desde mi corazón sencillo y puro.*»

Ni en sus visiones más sombrías y apocalípticas, Attila sacrifica la frescura ni la pureza ni el lirismo salvaje característicos de algunos poemas suyos: «*La opresión, como una bandada de buitres, / convierte en carroña los corazones; / y la miseria se escurre por todo el globo, como saliva por el rostro de un idiota.*» O, como en los versos de *No soy yo quien grita*: «*¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡El diablo ha enloquecido! / Escóndete en el fondo limpio de los manantiales, fúndete al cristal de la ventana, / ocúltate tras los fuegos de los diamantes, / bajo las piedras, entre los insectos, / escóndete en el pan recién salido del horno. / Ob, Tú, pobre, mi pobre. / Con el fresco aguacero filtrate en la tierra. / En vano hundes tu rostro en ti mismo, sólo podrás lavarlo en otro rostro...*»

A partir de 1925, pese a su miseria y constantes quiebres de salud, Attila viaja a Viena, donde estudia, vende



periódicos y hace la limpieza en una academia húngara del lugar para subsistir. Luego será profesor particular, y gracias a una beca financiada por un barón mecenas de las letras húngaras, partirá a París, donde estudiará en la Sorbona, y conocerá a entre otros a Tristán Tzara. Para regresar luego a Budapest.

Arthur Koestler, quien con Andor Németh, lo conociera cuando tenía 27 años, y viera en él a un intelectual que le gustaba discutir incansablemente hasta las tres o cuatro de la mañana, «un perfecto acróbata de la dialéctica» que permanentemente estaba huyendo de la poesía para dar en lo cerebral y

de lo cerebral para dar en la poesía, lo describe así: «*El rostro era alargado, de frente amplia, ojos serenos y pardos y rasgos regulares, tranquilos (...) en su aspecto sereno nada indicaba que había estado varios meses en un manicomio, enfermo de desilusión y que se encaminaba a un fin trágico*»(...) «*A decir verdad, en la época de nuestra amistad era un hombre perfectamente normal, salvo sus obsesiones intelectuales. Entre éstas últimas las dominantes eran el psicoanálisis y la dialéctica hegelianomarxista.*»

Su producción poética intensa, pero desigual, es una concreción de influencias surrealistas, expresionistas, baladas del folklore húngaro, y de una estética obrerista distante del realismo socialista

vigente en su época. Su estilo casi autobiográfico, intimista y políticamente comprometido, reside en una luctuosa y dulce originalidad, que lo hace descollar sobre sus coetáneos. Es decir, en ese talento para hacer de lo horroroso imágenes sublimes, envolviendo lo irrelevante, lo cotidiano, con fuertes dosis de ternura. Algo que asume niveles paradigmáticos en los siguientes versos:

«Bella es la noche. Duerme tranquila, dulcemente. / Mis vecinos se acuestan. / Los adoquinadores caminaron a paso lento. Lejos la piedra resonaba pura, / y el martillo / y la calle, / y ahora hay este silencio. / Hace tiempo que no te veo. // Tus brazos laboriosos son tan frescos / como este río del gran silencio / que no murmura y se aleja lentamente, / tan lentamente que a su lado se duermen los árboles, / y luego los peces / y yo me quedo solo, solo. // Estoy cansado de tanto trabajar, / También voy a dormirme. / Duerme tranquila, dulcemente. / Seguramente tú estás triste, / y por eso estoy

triste también. // Hay silencio. / Ahora las flores nos perdonan.

Attila formó parte activa de la efervescencia política y revolucionaria que recorría la Europa de su tiempo, lo que hizo que él, un lector de Marx y Freud—aunque Koestler diría que murió víctima de ambos—, se afiliara al clandestino partido comunista húngaro, del que será expulsado por la facción sectaria de éste en 1933, pues vieron peligrosa su tendencia trotskista. En tanto él, nunca se alejará emocionalmente de sus antiguos camaradas: *«Abajo el capitalismo / ¡Carne y poder a los obreros!»*. *«Se agitan los imperios capitalistas, / rechinan sus colmillos que desgarran al mundo»*. *«¡Anda poesía, participa en la lucha de clases! / ¡Iras ascendiendo junto con la masa!»*, no obstante que detestaba «el <bonapartismo> de Stalin con la pasión de un «jacobino».

Su vida sentimental estuvo marcada por la desilusión, el desengaño y los amores no correspondidos. Había amado a Martha Vagó, pero su familia

burguesa se opuso al matrimonio, en 1930 conoce a Judith Szantó, y parec alcanzar el equilibrio emocional, pero todo se viene abajo al intentar suicidarse esta, lo cual afectará severamente su frágil psicología. Más tarde conocerá Flora Kozmutza, la musa de sus últimos poemas, a la que amará sin ser correspondido; ella publicará más tarde un libro sobre *Los últimos meses de Attila József*, firmado con el apellido Gyuláné tomado de un poeta Gyula Illyés con el que se casará en 1939.

Es probable que las ausencias, la pobreza y la mala alimentación, hayan ido mermando paulatinamente su cuerpo y salud mental y lo arrastraran a terminarlo todo. Y el día 03 de diciembre de 1937, salió temprano para arrojarse a las rieles de un tren en marcha. Y con él se fue el poeta más importante de la patria de Imre Kertész: o de Endre Ady o László Nagy, y tal vez porque fue demasiado pronto, su poesía permanece fresca. ■

BOLETO Turístico del CUSCO

CUSCO

Capital Histórica del Perú

Te invita a disfrutar nuestros 16 atractivos turísticos

Municipalidad de Cusco

INC

DINACETUR

Museo de Sitio del Qoricancha

Centro Cívico de Artes y Danzas Folclóricas

Monte Raca

Victoria Guerrero

MAR DE RISAS

a luz maría

te he visto por el ojo de la cerradura
dulce niña recién parida
tú has puesto también el ojo
yo soy la ciega entonces
la que dice «ven ven mi pequeña»
y se apoya sobre tu hombro
pero tu sigues andando corriendo
y yo me quedo atrás quieta y zozobrando

abro mis labios para tragar toda el agua de la lluvia
estoy limpia
otra vez me acerco a ti
con plumones furiosos señalas el dolor de cada cuerpo
sobre tu orina dibujas un espejo brillante y vacío
que no refleja nada
sino tu rostro plácido que sabe jugar con la muerte
a cada instante

mi parpadeo te ha despertado
has corrido al litoral para llevarte una ola
entre tus brazos
la has arrojado contra mi rostro
un hilillo de sangre ha caído de mis labios
tú ríes con la risa que agujijonea la amarga cicatriz
del asesino

me husmeas a lo lejos
te he dejado escarbar mi llaga
para que sane buenamente en tus manos puras
te he permitido jalonear mis cabellos
para que me llevases más cerca de tuyo
y te he mostrado mi estómago
y mis intestinos semejantes a los tuyos

nos alimentamos de la misma familia anfibia y rencorosa

LITERATURA Y CINE EN EL PERÚ

La relación entre literatura y cine en el mundo no es de ahora, proviene de inicios del 1900, cuando se realizaron los primeros intentos de adaptar cinematográficamente algunas obras literarias, es decir, llevar el lenguaje verbal de estas, al lenguaje de las imágenes, el movimiento y el sonido. Se recordará como punto inicial el intento de David Warth Griffith al plantearse la adaptación del poema narrativo *Enoch Arden* del poeta inglés Alfred Tennyson.

«... a partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica... así, la configuración del relato cinematográfico debía estar de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith consideraba la más acabada forma de narración», dice Jaime García Saucedo.¹

A partir de esto, a lo largo de la historia, novelas importantes de grandes escritores fueron llevadas a la pantalla grande. Es decir, fueron adaptadas al cine. Podemos citar por ejemplo, *El Viejo y el Mar* de Ernest Hemingway, *El Doctor Zhivago* de Boris Pasternak, *Los Miserables* de Victor Hugo; *Don Quijote de la Mancha*

de Cervantes; *La Naranja Mecánica* de Anthony Burgess, *Lolita* de Vladimir Nabokov, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert; *El proceso* de Franz Kafka, *Hamlet* de Shakespeare. Asimismo, otras más recientes como *A sangre fría* de Truman Capote, o *El Tambor de Hojalata* de Gunter Grass, que mereció en 1998 la Palma de Oro del Festival de Cine en Cannes (Francia), o *Las Horas* de Virginia Wolf, entre muchísimas otras.

Y es que sucede que el cine ha tenido una valiosa fuente de inspiración en el campo de la literatura; y por tal, en las obras literarias, a través de la adaptación, proceso por el cual una novela, un cuento o un poema narrativo que tiene como punto de partida el lenguaje verbal, es llevado a la imagen, con el cometido de dar cuenta de la misma historia. Pere Gimferrer dice:

«Una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal produce la novela en el lector. No se trata de reproducir o mimetizar los recursos literarios, sino alcanzar, mediante recursos filmicos, un resultado análogo. Esta es la base

de las adaptaciones fílmicas acertadas, que logran autonomía y no siempre deben ser necesariamente fieles». ²

Pero lograr eso, no siempre será fácil. Es decir, adaptar una obra literaria para ser llevada al cine tendrá también sus riesgos. Veremos que muchas películas no han logrado superar a las obras literarias de las que fueron adaptadas, esto cuando se trata de obras consagradas por su calidad narrativa, literaria y argumental. Y por el contrario, también encontraremos películas que superarán a la obra literaria, cuando estas sean narraciones menores o de un bajo nivel literario. Pero es necesario decir, que no es que se trate de una competencia, sino más bien de dar una mirada crítica a una y otra obra, teniendo claro que cada una de ellas utiliza distinto lenguaje narrativo sin que eso deje de entrever que también de alguna forma hay afinidades entre ellas.

Por otro lado, situándonos en el punto de vista de los directores cinematográficos, estos no siempre concordarán con los creadores de las obras literarias, o viceversa. Por eso, a veces la adaptación se hará de forma libre, asumiendo el director sólo la idea central o argumentación básica de la obra

¹ En «Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico». Dia-Logos N. 25 – Colombia 1992.

² Gimferrer, Pere. Cine y Literatura. Planeta. Barcelona 1985.



Villanueva, Nishiyama y Figueroa durante la filmación de *Kukuli* (1960), basado en un cuento desarrollado por Efraín Morote Best

literaria, para crear un film. Así, cuando vemos películas encontramos a veces en los créditos: película basada en tal o cual novela, o sino, película adaptada de la novela tantos. O sea, el director tendrá la libertad de adaptar la obra literaria de acuerdo a sus recursos filmicos o a lo que quiera decir. Quizás su deseo sea recrear la novela tal como es, o crear otra historia a partir de esta, o tan sólo tomar algunos hechos referenciales, en contraposición a las exigencias del lenguaje filmico. Por supuesto, eso estará en la medida del permiso que dé el autor literario; o, si vende los derechos de su creación para una adaptación filmica; o, si autoriza la adaptación con algunas condiciones de carácter narrativo, argumental, etcétera.

Por ejemplo, podemos mencionar al colombiano Gabriel García Márquez, quien se negó a que su celebrada novela *Cien Años de Soledad* sea adaptada al cine. Para él, llevar su mejor novela a la pantalla grande era quitarle el encanto, la magia y la calidad que sólo se lograba a través

de las palabras, los artificios verbales y la lectura.

Y es que en muchos casos, sucederá que unos se sentirán decepcionados al ver un film adaptado de una novela que ya han leído. O sea leerla será mucho mejor que verla. Otros, viendo el film adaptado sin haber leído la novela, se harán otra idea. Quizás juzguen más adelante, si es que llegan a leer la novela, que de todas maneras la película es mejor. Aunque estas percepciones sean bastante relativas. Pero de alguna manera las percepciones que primen en la apreciación y juzgamiento de las obras, estarán supeditadas a lo que se hizo primero: leer la novela o ver la película.

Citemos un ejemplo: Para quienes hayan leído la novela *Los Miserables* y también hayan visto la película del mismo nombre, en la versión producida en 1998, encontraremos que en el film muchas páginas de la novela han sido salteadas. Por decir, cuando Víctor Hugo cuenta la batalla de Waterloo, vemos que

en el film este capítulo es prescindible o no necesario de incluir. Pero por otro lado, la película muestra escenas memorables de la novela, que por supuesto siguen un hilo conductor narrativo. Sin embargo, leerlas e imaginarlas a través de lo que cuenta Víctor Hugo será más rico. Aunque, otros dirán que preferirán ver dos horas de película antes que leer más de mil páginas. Cuestión de gustos.

Con estas breves referencias a modo de introducción ahora nos centraremos a dar cuenta de la relación entre literatura y cine en nuestro país. Así que situaremos nuestro estudio concretamente en el Perú. Veremos más adelante que muchas películas del cine nacional han sido resultado de adaptaciones de novelas de escritores peruanos, como lo confirma Giovanna Pollarolo, poeta y guionista de conocidas películas peruanas.

«Casi una gran mayoría de los cineastas peruanos por alguna razón han tenido preferencia en adaptar novelas del panorama narrativo peruano».³

³ En «Apuntes sobre el cine y la novela en el Perú». La Gran Ilusión, revista de cine N. 2 – Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima 1994.

De este modo, la relación entre literatura y cine en el Perú se remonta a 1930 cuando se filmó *La Huérfana de Ate*, una adaptación de la novela costumbrista de Ricardo Rossell. Desde entonces, a lo largo de los años se ha adaptado un número considerable de novelas y cuentos peruanos que ya en la pantalla grande han tenido sino abrumador, respetable éxito, a pesar de las carencias económicas y técnicas propias de la industria cinematográfica en nuestro país. Así, haciendo una suerte de listado, podemos mencionar a las siguientes:

En 1945, el film *La Lunareja* adaptada de una de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma. En 1966 el film *Jarawi*, adaptación del relato *Diamantes y Pedernales* de José María Arguedas. En 1976, con especial mención la aparición de los films *Los Perros Hambrientos* basado en la novela del mismo nombre de Ciro Alegría y *Yavar Fiesta*, (1986) adaptada de la novela de Arguedas, que fueron filmadas por Luis Figueroa, cineasta integrante de la llamada Escuela del Cusco. Escuela que dentro de la historia del cine peruano, destacó en los años 1955 a 1965 por su trabajo cinematográfico; ya que fue la que llevó al indio, al indígena y al mundo campesino, con sus problemas, sus costumbres y sus fiestas jubilosas a la pantalla grande. En 1982, inspirada en la vida del poeta Mariano Melgar, se filma la película *Melgar, el poeta insurgente* del cineasta Federico García Hurtado, quien también produce las películas *Kuntur Wachana* (1977) *Laulico, el ladrón de caballos* (1980) *El caso Huayanay: Testimonio de parte* (1981), entre otras, que estuvieron basadas en obras literarias peruanas. En 1988 el español Michel Gómez adaptó la monumental *Todas las Sangres* de José María Arguedas. Sin embargo, los críticos de cine, han coincidido en señalar que tales films, los de la Escuela del Cusco, —unos más que otros— tuvieron claras deficiencias técnicas y de utilización de lenguaje cinematográfico. Incluso refi-

riéndose al film *Todas las Sangres*, Pollarolo afirma:

«La adaptación fue realmente fallida. Una novela compleja, con multitud de historias, con tensión épica y dramática capaz de dar cuenta de un país diverso y múltiple donde diversas perspectivas, requería no sólo un tratamiento selectivo y orgánico desde el punto de vista narrativo, sino, además, la elección de una propuesta coherente que intentara una de entre las muchas lecturas que sugiere la novela. Gómez (el director) optó por la ilustración confusa, por la caótica acumulación de episodios».⁴

Con esto comprobamos lo difícil que resulta en ciertos casos llevar a cabo una adaptación cinematográfica que sea convincente a los ojos de los espectadores. Pero en este artículo no es nuestra intención profundizar en la crítica cinematográfica de los films. Merecería estudio aparte hacer un análisis de las películas peruanas adaptadas, en el sentido de ver si respondieron a las exigencias del lenguaje filmico narrativo o propiamente cinematográfico.

Continuamos, en la década de los años ochenta, aparece una nueva generación de cineastas peruanos de los que tendría notoria relevancia Francisco Lombardi, quien muy pronto en su trabajo filmico incluiría adaptaciones de novelas peruanas e incluso de la literatura rusa como veremos.

Se podría decir que a partir de los años ochenta se inicia una nueva etapa en la historia del cine peruano. Por un lado hay más apertura a los medios, más acogida del público y más vertientes creativas. Asimismo, los escenarios y las historias se sitúan con más frecuencia en el medio urbano.

Lombardi adapta en 1982 la novela *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains con el título de *Marija en el Infierno*. Años después, *Los gallinazos son plumas* de Julio Ramón Ribeyro; las novelas *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y*

las visitadoras de Mario Vargas Llosa. Esta última llevada al cine ya anteriormente. Y por último, *No se lo digas a nadie* de Jaime Baily. Asimismo, otras novelas peruanas, menos conocidas, como *Al final de la calle* de Oscar Malca y *Noche de cuervos* de Raúl Tola han sido adaptadas en las películas *Ciudad de M* y *Bala Perdida*, respectivamente.

Pero refiriéndonos a Lombardi, respecto a la adaptación de *La ciudad y los perros*, Gonzalo Hurtado dice:

«... creó muchas expectativas debido al tratamiento de otra obra literaria. Lombardi no se complicó mucho en la adaptación, no buscó un apego formal al libro. Evidentemente, era absurdo pretender representar con fidelidad el problema de los tiempos; por ello el guión utilizó sólo un racconto y centró el relato en la segunda parte de la novela».⁵

Pero Lombardi no se queda ahí, aspira a mucho más. También adapta novelas de autores extranjeros, es el caso del film *Tinta Roja* (200) de la novela del mismo nombre del chileno Alberto Fuguet; y la más exitosa, *Sin Compasión*, (1994) con el papel protagónico de Diego Bertie que recrea en versión peruana, la novela *Crimen y Castigo* de Fedor Dostoevsky.

Lombardi afirma en una entrevista que le hacen en 1994, poco después de estrenarse la película, lo siguiente:

«Leí la novela (*Crimen y Castigo*) regresando del Festival de cine de La Habana hace unos tres años y me asombró la cercanía de lo que narraba —hechos ocurridos en Rusia del siglo pasado— con lo que estaba pasando en el Perú de entonces: percibí un clima parecido y una similar situación de desesperación, de zozobra social, de culpabilidad y de violencia, en fin una serie de aspectos compartidos. Por eso, *Sin compasión* está muy marcada por los sentimientos que impregnaron la vida en el Perú en los años ochenta».⁶

⁴ Ibid.

⁵ En «Revisión de Francisco Lombardi». El cinéfilo, revista de investigación y análisis cinematográfico N. 11 - Lima 1994.

⁶ Entrevista a Francisco Lombardi en La Gran Ilusión, revista de cine N. 2 – Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima 1994.



Salvador del Solar en *Pantaleón y las Visitadoras*

Y a esto, en un análisis que hace Fernando Vivas Sabroso, a *Sin Compasión*, dice:

«La adaptación hecha por Augusto Cabada (el guionista) de *Crimen y Castigo*, gran novela de dominio público, le puso a disposición (a Lombardi) una ficción que siendo a la vez policial, romántica y melodramática trasciende los límites de cada uno de esos géneros tan ansiados como temidos y se instala en una realidad libre de localismos».⁷

Por otro lado, los cortometrajes (filmación cinematográfica de no mayor de 30 minutos) también merecen atención especial. En el Perú se han realizado un sin fin, incluso más que películas. Y por supuesto, muchos de ellos han sido adaptados de obras literarias peruanas. Los más conocidos son: el ya mencionado *Los Gallinazos sin Plumas* del maestro del cuento peruano, Julio Ramón Ribeyro, adaptado como un capítulo en la película *Caidos del Cielo* de Francisco Lombardi; y, *El Príncipe*, relato del recordado libro *Los Inocentes* de Oswaldo Reynoso, en la película *Cuentos Inmorales*.

Y como un dato interesante, hay referencias que en los primeros años de 1960 se filmó en nuestro país en una coproducción peruana-argentina, una de las primeras adaptaciones fílmicas de la obra de Julio Cortázar. El film fue titulado *Intimidad de los parques* y estuvo adaptado del cuento *Continuidad de los parques*. Aunque según se afirma fue un fracaso artístico y comercial.

Asimismo, pronto veremos la película *La Fiesta del Chivo*, dirigida por Luis Llosa y basada en la novela del mismo nombre de Mario Vargas Llosa, filmada en locaciones de República Dominicana. Se sabe también que la última novela de Alonso Cueto, *Grandes Miradas*, que recrea literariamente los tiempos de corrupción fujimontesinista, será llevada al cine por Francisco Lombardi. Y en una producción sueca-peruana se filmó la película *Briberísimo*, adaptada libremente del cuento *Cazador de Gringas* de Mario Guevara.

Y acabando, creemos que este artículo no queda aquí, todavía habrá que profundizar, y más adelante analizar las nuevas producciones cinematográficas

que sean adaptadas de la literatura peruana.

Finalmente, a manera de colofón, hemos visto que el universo literario y cinematográfico, a pesar de sus claras diferencias en su lenguaje narrativo, guardan estrechas relaciones y afinidades en sus modos de articulación. En ese sentido, Jaime García Saucedo dice:

«... se habla del efecto boomerang con respecto a las relaciones entre la novela y el cine, que han sido múltiples y complejas, y en buena parte, el modelo de la novela ha condicionado la génesis y evolución del relato cinematográfico... Así, el cine no remite a la literatura a través de la narración, sino que hace redescubrir la lectura. La imagen reinventa la palabra, hace leer de nuevo».⁸

Y esto nos permite señalar que tanto literatura como cine tienen la común generalidad de que a través de sus formas y lenguajes remiten tanto a escritores y directores, el hecho de contar una historia; y, a lectores y espectadores, el hecho de percibir una historia. ■

⁷ En «Sin razón y sin fe». La Gran Ilusión, revista de cine N. 2 – Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima 1994.

⁸ En «Lenguaje literario y lenguaje cinematográfico». Dia-Logos N. 25 – Colombia 1992.

Gloria Mendoza Borda

DISCURSO DE LA MUERTE EN STORNI, PIZARNIK, BRUNA Y OTRAS ALUCINACIONES

*Yo quiero que me dejen morir
sobre los campos*
Alfonsina Storni

*Me rememoro al sol de la infancia, infusa de muerte,
[de vida hermosa.*
Alejandra Pizarnik

*Pero yo estoy demasiado sola, quiero morir,
Quiero ser despedida,
Quiero dejar de estar disponible,
Quiero dejar de respirar, y respirar, y respirar.*
Carmen Bruna

El hombre es el resultado de un principio y fin, de la vida y la muerte, de la aurora y la noche estrellada; en el transcurso de la vida se suscitarán una serie de constelaciones, de luchas inconmensurables, de tragedias y victorias, de penas y alegrías. Me instalo en el tratamiento de la muerte que dan tres escritoras argentinas.

Alfonsina Storni nacida en el mar o en Suiza, está bien, pero ella se sintió siempre argentina, nació un 29 de mayo de 1892, la llevaron a vivir a las montañas a un pequeño poblado de San Juan. La situación se puso mala para los Storni y a los 12 años Alfonsina tuvo que ponerse a trabajar. Estudió en la Escuela Normal de Coronda donde egresó como la mejor alumna con el título de maestra rural. Tenía necesidad de trabajar. Viaja a Buenos Aires, consigue trabajo, pero allí como poeta tiene que enfrentarse a una promoción inmensa de poetas varones donde la mujer era ninguneada como escritora. Estoy ubicándome en 1916 y Alfonsina consigue despertar interés en poetas, plásticos, músicos y demás intelectuales hasta que en 1918 publica *El dulce daño*, luego *Irremediablemente*, y

Langüidez. Es la iniciadora de la poesía moderna en Argentina. Amiga personal de Juana Ibarbourou, Gabriela Mistral, hace periodismo, escribe cuentos breves, da conferencias. Al parecer planifica su muerte poética. Tiene varios poemas que tienen que ver con la muerte como *La muerte de la loba*, *Morir sobre los campos*, *Si la muerte quisiera*, *Letanías de la tierra muerta*, *El muerto buyente* y otros. Su hijo Alejandro Alfonso Storni dice *Cuando la mañana del 25 de octubre de 1938 un mar casi en calma, tras una noche de horror, devuelve su joven cuerpo de 46 años, su rostro tiene una expresión serena*. Alfonso único hijo de la poeta colaboró con el escritor mexicano Fredo Arias de la Canal para la edición de la antología *El protoidoma en la poesía de Alfonsina Storni* (México, 1991) que en este caso es uno de mis referentes.

Recordemos un fragmento del poema *Si la muerte quisiera* de la poeta, evidentemente su concepto de la muerte no es el concepto de la muerte de la Pizarnik. Nos habla de la muerte en una límpida comunión con la naturaleza y no de manera trágica

Oh, viajero, viajero, conversa con la muerte/ y dile que no impida mi camino, de suerte/ que me allegue a la roca, que conozca la gruta, / que retorne a mis labios el sabor a fruta

En otro poema *Morir sobre los campos* nuestra poeta rememora nuevamente la naturaleza, ella vivió su niñez en las montañas y esta experiencia jamás podrá salir del ejercicio creador

Yo quiero que me dejen morir sobre los campos/ tendido el cuerpo enfermo. / Me traiga el sol sus lampos.

La muerte y sol serán una constante en su poesía, posiblemente esta influencia recibió su compatriota Alejandra Pizarnik, las mismas son sus preocupaciones, pero distintas maneras de tratar un mismo tema. El sol para Pizarnik es huir, ocultarse, buscar la luna, la noche, las estrellas, y para Storni el sol es ir al encuentro de la claridad, es ver su maravilloso brillo,

es sentir el perfume de las flores y aspirar la fragancia de las frutas.

Alejandra Pizarnik nació en la ciudad que pasó la mayor parte de su vida Storni, Buenos Aires, un 29 de abril de 1936, provenía de una familia también de inmigrantes del este de Europa. Siempre he pensado que cada ser humano es una historia, cada poeta es una vida con una historia en particular que empieza con esa infancia desbordante y eterna, todos vivimos con un niño adentro. Y en la literatura ese niño nos sacude con sus ángeles y demonios. Se dice que Alejandra desde niña hizo conocer su imaginación fuera de lo común y que la hacía vivir más allá de la realidad; una niña que desbordaba fantasía, alucinación, sueños imposibles, seguramente por ello a medida que pasaban los años se convirtió en una joven silenciosa, introvertida, sin embargo poseía riqueza interior mucho más que los simples mortales. Dicen que *su infancia estuvo atravesada por hechos oscuros, cuya naturaleza es difícil de esclarecer, hasta tal punto que en una ocasión ella calificó a esta etapa de su vida de «ilícito»*. A los 18 años ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para estudiar Filosofía. Se retiró. Luego empezó a estudiar Letras, también se retiró. Finalmente se puso a estudiar pintura con el pintor surrealista uruguayo Juan Battle Planas, participó en una exposición colectiva como pintora, hay cuadros suyos, pero la principal fascinación de su vida fue la poesía. Lectora de Rimbaud, alucinada por este poeta que perteneció a la generación de los malditos de Francia. Pizarnik lee a los surrealistas, a los simbolistas. Alucina con la palabra, vive mundos más allá de los sueños, viaja a París. En sus lecturas se acerca a poetas que tienen que ver con la demencia y la locura, es una alucinada, una poeta que rompe con la tradición, una poeta distinta. Alejandra Pizarnik sufre, piensa constantemente en la muerte, en actitud semejante a la Storny piensa en una muerte poética, enigmática, espeluznante. Alejandra Pizarnik terminó con su vida un 25 de setiembre de 1972, acababa de



Alfonsina Storni

salir de una clínica psiquiátrica, dicen que murió por tomar una dosis fuerte de barbitúricos. Así una vez más una poeta expresa en su poesía sus traumas, habla de la muerte constantemente, y muere como solamente ella quiso morir a los 36 años de edad, como sabemos Storni murió a los 46 años. A Storni la podemos ubicar en las primeras décadas del siglo XX, en cambio se dice que es difícil encasillar la obra de Pizarnik en una generación o dentro de una escuela o tendencia literaria. Que sí, y que no. Pizarnik es una real precursora de la poesía actual, un canto demoníaco, un ser desde un subterráneo, una poeta iluminada por astros oscuros. Los críticos en Argentina la sitúan en la generación del 60 cuando la poeta tendría un poco más de 20 años. Pero veamos *¿qué pasa en Argentina los años 60?* Se dice que había un renacimiento, una nueva vida, un nuevo respiro, una nueva libertad, pues la revolución cubana y Fidel Castro habían sacudido a los jóvenes, los jóvenes abrazan con pasión esta experiencia, muchos se definen socialistas, esa era la época de la juventud de la Pizarnik. Aparecen muchas revistas literarias en Buenos Aires y en casi todas escribe la joven poeta. Esos años surge su amistad con poetas contemporáneos anteriores como Enrique Molina, Olga Orozco, Silvina Ocampo. Pizarnik reconoce y estudia a Octavio paz, Cortázar, Borges, Rulfo, pero no constituyen su punto principal. Ella se inscribe más dentro de una línea poética surrealista de moda esos años. Precisamente Olga Orozco (1920/1999) poseedora de muchos premios nacionales e internacionales, será una poeta de marcada tendencia surrealista que influyó en Pizarnik. La crítica literaria Graciela de Sola en su trabajo *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* la



ubica como post surrealista. Y en Argentina esos años los poetas se definieron en dos grupos, aquellos que abrazaron la causa socialista y los poetas que nada tenían que ver con el cambio social, los surrealistas o los poetas que buscaban nuevos moldes estéticos. Además Alejandra Pizarnik escribió ensayos sobre Bretón, Antonín Artaud. Ello nos respondería también a su opción poética. Pizarnik es una precursora de las nuevas generaciones.

Después de su muerte en 1972 Alejandra Pizarnik es una lectura obligatoria en nuevos poetas, la tienen como a su bandera negra, como una nueva manera de escribir poesía desde los acantilados de la tristeza, de las soledades con sabor a muerte, se dice que la figura de la Pizarnik está entre celebridades como Frida Kahlo y con las poetas suicidas como Sylvia Plath y Ann Sexton. Pizarnik trascendió con su lirismo en el tratamiento de la soledad, de la muerte, el fracaso. Sylvia Plath (1933/1963), exactamente a los 30 años de edad dejando a sus dos pequeños hijos metió la cabeza en el horno y puso punto final a su historia; Sylvia fue una poeta americana, apasionada, contradictoria y brillante, dijo que *morir era un arte*.

Alejandra Pizarnik publicó los libros: *La tierra más ajena* (1955) cuando tenía apenas 19 años, luego *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Dominios ilícitos y la condesa sangrienta* (1967), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *El infierno musical* (1971) su último libro cuando estaba en vida, y luego vendrán innumerables antologías como *El deseo de la palabra* (antología personal, 1975). La poesía de Pizarnik es de autodestrucción, construye sus demonios, sufre en la soledad pero también la disfruta, se va contra las reglas. Una de las grandes poetas de Latinoamérica Olga Orozco y Ana Bécicu, editaron *Textos de sombra y últimos poemas* de Pizarnik. El escritor mexicano Fredo Arias de la canal me hizo llegar también *Antología de la Poesía Cósmica y Tanática de Alejandra Pizarnik* (México, 2003)

Pizarnik amaba la música, era uno de sus escapes. Sin embargo, cuando escribe el libro *El infierno musical* se siente defraudada y se aleja con la palabra en silencio

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema/en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

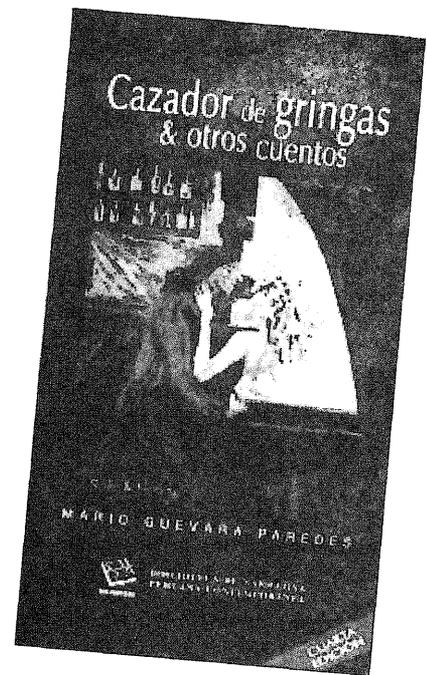
Está absorta en un mutismo inaplazable, está oculta acompañada solamente del poema, la música ya no es su patria

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música, para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba.

Amaba tanto la música pero ya no puede penetrarla como en otro tiempo en sus máximas interioridades.

Cuando cree que todo está perdido, que la vida no tiene sentido despide a su gran amiga la música

Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que estoy escribiendo.



CAZADOR DE GRINGAS & OTROS CUENTOS

De ellos puede decirse que son piezas de excelente factura narrativa, cuyo conjunto ofrece al lector un fresco animado y viviente, cínico y puritano, trágico y cómico, feliz y desdichado, real y mentiroso, sincero, atormentado, desgarrado y por fin alucinante de personajes que colman el Cusco, esa ciudad sin colmo ni medida que, desde lejos, tiene la quimera, las luces, las sombras y la asombrosa belleza de los amores distantes.

Eduardo González Viaña

Cada artista es una historia en particular. Esta historia muchas veces nos acosa, es una especie de subterráneo interior. Hay que tener mucho cuidado por esta historia. Esta historia es la historia de muchos, entonces estaríamos hablando también de un inconciente colectivo en la voz de Alejandra Pizarnik. Esta historia ha sido su noche intensa, su jaula, su fiera, su cuchillo. En su encierro Pizarnik no hace sino escuchar música y volverse a sentir niña

Me alimento de música y de agua negra. Soy tu niña calcinada por un sueño implacable.

En el poema *Exilio* del libro *Las aventuras perdidas* habla de su tragedia pero nos habla también de las alucinógenas amapolas

¿Quién no goza entre amapolas? / ¿Y quién no posee un fuego, una muerte, / un miedo, algo horrible, / aunque fuere con plumas / aunque fuere con sonrisas?

En el poema *El despertar* del mismo libro se dirige al Señor, que parece personalizar al Señor de arriba. Pues su encierro es un pájaro que vuela, la poeta está agitada, siente el delirio de la muerte

Señor / la jaula se ha vuelto pájaro / y se ha volado / y mi corazón está loco / porque aúlla a la muerte / y sonrre detrás del viento / a mis delirios.

Y continúa hablándonos de una niñez donde ella se adelantó a la vida natural de los hombres, porque ella amaneció antes, allí debe encajar los traumas que arrastra su poetizar

Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana / las flores morían en mis manos / porque la danza salvaje de la alegría / les destruía el corazón.

También los niños suelen vivir una vida de adultos, pero tiene temor

Señor, / la jaula se ha vuelto pájaro, / ¿qué baré con el miedo?

En el texto *Sombra y últimos poemas* hace alusiones al sol de la infancia pero con una sombra de muerte y al mismo tiempo de gozo, la noche para la poeta es un tema magistral, en su poética encontraremos siempre remembranzas de una infancia triste

Me recuerdo al sol de la infancia, infusa de muerte, de vida hermosa.

Pizarnik conversa con un ser que está lejos *El ausente* no sabemos qué ausente, este tema es otro de sus abismos

Sin ti / El sol cae como un muerto abandonado.

En el poema *Artes invisibles* la poeta nos presenta a la muerte como en los cuadros de Ensor, una muerte enmascarada con muchos rostros

Tú que cantas todas mis muertes. / Tú que cantas lo que no confías / al sueño del tiempo, / descríbeme la casa del vacío, / háblame de esas palabras vestidas de fëretros que habitan mi inocencia.

Parece que Alejandra Pizarnik nos hablara desde una soledad desdeñosa como James Ensor, desde una prisión o encierro personal por ello nos habla de una jaula que se convierte en un pájaro, porque sus libros toman vuelo y se posan en nuestro silencio a veces teñido de muerte

La sombra de la muerte alucina en toda la poesía de Pizarnik.

Pizarnik trabaja magistralmente la imagen poética que a veces se la siente visual, la palabra siempre tendrá otro

significado como en uno de estos últimos poemas que escribió donde el centro del poema es la misma poeta

el centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia / en el centro de la ausencia / mi sombra es el centro / del centro del poema

Gratamente acabo de leer el estupendo libro *Antología de la poesía cósmica, tanática y alucinógena de Carmen Bruna* por Fredo Arias de la Canal (México, 2004). El primer poema me impacta, veo la huella de Pizarnik, constato que luego de su muerte Pizarnik dejó una inmensa influencia en poetas argentinos y de América Latina no solamente de su generación sino anteriores a ella. Carmen Bruna es una escritora nacida en Quilmas, provincia de Buenos Aires en 1928, sin lugar a duda es una de las más grandes poetas contemporáneas de Argentina junto a Alejandra Pizarnik y Olga Orozco. Surge con voz propia y con una poesía alucinante y veces autodestructiva en la línea de los poetas malditos. Sin embargo, está viva, tiene terror de la muerte y al mismo tiempo la desea. A los 51 años publicó su primer libro *Bodas* (1980) con el que recibió el Premio de Poesía Argentina Larraine en 1979, estando en el jurado importantes escritores de su país como Squeo Acuña, Juan Cané, y Ernesto Lissarrague. La aparición de este libro no significa que apareció tardíamente en la poesía. En una entrevista especial que le hace el colombiano Raul Henao con el título *Carmen Bruna, la hermana de Caín*, nuestra poeta dirá *Mi encuentro con la poesía será muy anterior a la fecha de publicación de mi primer libro... Me fui con mi enamorado a recorrer distintas provincias como médica rural. Fue una experiencia larga, traumática, apasionada. Terminé con tres hijos (dos mujeres y un varón) que quiero mucho. Conoci el incendio de todos los sentidos, me hundí en profundos pozos de depresión*



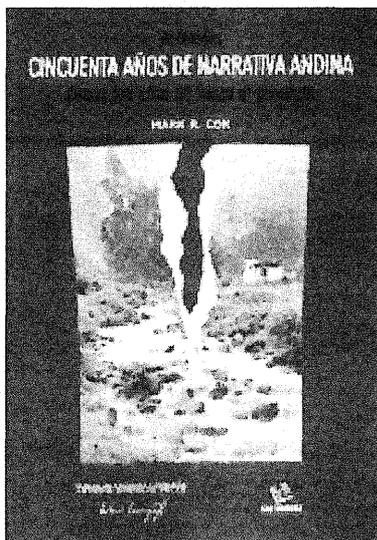
Alejandra Pizarnik



CUSCO Y EL VALLE SAGRADO DE LOS INCAS

Fernando Elorrieta Salazar
Edgar Elorrieta Salazar

INGLÉS / FRANCÉS / ITALIANO



CINCUENTA AÑOS DE NARRATIVA ANDINA

Mark R. Cox

y angustia. Es por eso que prácticamente separada publiqué en 1979, en plena época de dictadura militar, mi primer libro: *Bodas*. Carmen Bruna es una especie de subversiva de la palabra. Antes de editar este primer libro Carmen ya había publicado en diarios y revistas, buscó un lenguaje poético, lo logró, y reconoce en Pizarnik el haber roto los esquemas tradicionales *La que rompió los esquemas es Alejandra Pizarnik, a la que conocí muy jovencita*. Recordemos que Alejandra nació en 1936 el año de la guerra civil española, y Carmen en 1928. Yo diría que ambas son de la misma generación con la diferencia que Alejandra publicó tempranamente. Carmen no es partidaria del trabajo literario conformando grupos, nos dice *Y los grupitos (o grupúsculos) reunidos unos contra otros en cenáculos cerrados, nada hacen para cambiar esta situación*. Tiene razón, la creación es un supremo acto solitario. Al parecer Carmen perteneció a un solo grupo «Signo Ascendente» Estaríamos hablando de una especie de pos surrealismo. Es autora de otros libros como *Morgana o el espejismo* (Signo Ascendente, 1983), *La Diosa de las trece serpientes* (Filosalsía, La Brujutrampa, 1986), *Lilith* (Signo Ascendente, 1987), *La luna negra de Lilith* (Libros del Empedrado, 1992), *Melusina o la búsqueda del amor extraviado* (Libros del Empedrado, 1993). La encontramos en las más importantes antologías de poesía argentina y latinoamericana. Carmen acota *Detesto el autoritarismo. Escribo poemas no panfletos. Todo esto no me separa de la realidad cotidiana. Soy una más entre los vecinos de mi barrio. La única diferencia es que poseo la magia de la palabra*. También en la poesía de Bruna encuentro ese hilo de protesta por las atrocidades que se cometieron en su país y que todo poeta debería reflejar en su trabajo. Los poetas como cualquier otro ser humano no podemos vivir de espaldas a nuestra realidad

Allí donde todas las puertas están cerradas/nacen la crueldad y el asesinato/allí donde la leche de los pechos/de las madres torturadas brota ponzoñosa/pendiendo como un puente quebrado/del gorjeo alucina te de los pájaros/y del hilo de saliva de los ángeles gatos.

En el poema *Estás muerta y te sobrevives*, vuelve el tema del asesinato de la mujer, lanza su protesta más allá de su opción surrealista

Estás muerta y te sobrevives en la hoja/te han ametrallado y has caído berida/en los bosques;/tu hemorragia cubrió de estrellas fugaces/las hierbas del sendero

Bruna nos muestra una conceptualización del terror de la muerte, la soledad y al mismo tiempo las añora poéticamente

Las perlas, Vías Lácteas opacas de tristeza,/las perlas verdes como uvas espinas/reflejadas en el espejo,/todo debe morir conmigo/porque yo estoy demasiado sola,/porque yo estoy demasiado triste.

Pide que la dejen sola con sus drogas de soledad y tiempo
Dejen que muera tranquila con mis drogas,/dejen que caiga mi ser./No, no tolero los dramas cotidianos./Yo domino las puertas de la percepción.

Continúa y se dirige al estudioso Lacan seguidor de la teoría de Freud hablándonos de una autodestrucción concientemente porque estamos hablando de una médica solitaria en el bullicio

No traigo esperanzas para nadie./Y es cierto Lacan:/ «La vida no quiere curarse»./Yo no quiero curarme./¿Qué es la salud al fin y al cabo?/Mi mejor drama/es gozar con mis propios sufrimientos.

Un poema de fuerza en el libro es *Alejandra Pizarnik* que sin lugar a duda nos manifiesta su adhesión a la poeta que conoció tempranamente en Buenos Aires

En el fondo de un pozo como una ausencia de licores/ o una fuente suspendida,/ manando del centro de la pupila de los muertos,/ te fuiste sin que yo pudiera./;Oh «ángel barapiento»/ besarte de nuevo./ Llegaste a las moradas/ donde se bebe un manantial de graves mariposas,/ te atreviste a franquear el abismo/ a derribar las normas,/ a desafiar la muerte con tu única vida peligrosa/ de pájaros desnudos y quemados.

Carmen Bruna en su libro *Morgana o espejismo* escribe sobre *Los paraísos de judas* aclama que nadie la ayudará en su búsqueda
Nadie me ayudará a morir./ Nadie estará conmigo para ayudarme/ a enfrentar el horror de la nada.

En el libro *Melusina o la búsqueda del amor extraviado* en el poema *Las fieras* se identifica con la señora soledad en espera del fin, igual que la Pizarnik

Soledad, eres la antesala de la muerte

Para la poeta las fieras que naturalmente simbolizan la destrucción son puras

Las fieras arrasan nuestros corazones./ Las fieras son fieras e inocentes./ Las fieras carecen de conciencia./ No conocen el bien./ no conocen el mal./ Ellas son puras./ Ellas. /Las fieras..

En el libro *La luna negra de Lilita* en el poema *Interludio a Posesión* escribe

Desnuda estoy/ mi piel se secará piadosa en el desierto./ Mi piel de rosa seca./ Mi piel de mujer antigua./ Ya estoy muerta./ No indagues/ no indagues la vergüenza atroz de mis suplicios.

En el poema *La madre Kali* nos habla de una feroz sacerdotisa que despierta terror y que preside la vida

El corazón está solo en el silencio de la noche./ Las mariposas ban muerto como suspiros/ en el diluvio amarillo/ orgiástico/ de la incandescente primavera.

En su libro *La diosa de las trece serpientes* evoca las palabras de Clarise Lispector (del libro *Agua viva*) *No voy a morir, ¿escuchaste Dios? No tengo coraje, ¿oíste? No me mates, ¿oíste?, porque es una infamia nacer para morir, no se sabe cuándo ni dónde.* Ciertamente a diferencia de Alfonsina y Alejandra, nuestra poeta Carmen



Carmen Bruna

Bruna, tiene pavor a la muerte aunque coquetea con la misma, le saca los dientes, le guiña el ojo, pero sigue aferrada a la vida para alegría nuestra sus lectores.

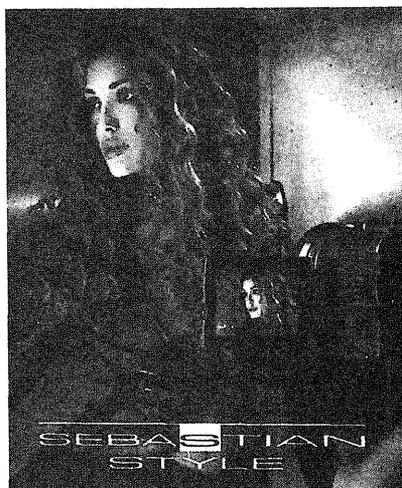
Así sorprendentemente estamos ante su testimonio dramático que nos deja pasmados

Soy la suicida que se dejará matar por el escorpión./ Mi aliento buela a muerte./ Mi nombre despierta todos los terrores./ Mi collar es un collar de calaveras dementes./ Mi camino es el camino de todos los iniciados./ Soy la ferocidad,/ la dulzura/ y la luz./ Soy la insumisión.

Las dos primeras poetisas buscaron su muerte poéticamente como ellas quisieron que así sea, la última vive en Buenos Aires y tiene varios libros editados en las dos últimas décadas, y como hemos visto sus textos nos acercan irremediamente a la muerte, a la soledad, la tragedia personal, el abismo.

Las tres poetisas argentinas rompieron con la poesía tradicional. Storni es una de las primeras poetisas que inició el tratamiento de la poesía erótica y otros temas antes nunca tocados de tal manera por escritoras en hispanoamérica; las dos últimas se instalan en la autodestrucción, habitan la soledad, la muerte. Posiblemente la infancia ha jugado un papel importante en este trayecto, en este viajar mundos imposibles para mostrarnos otros espacios, aquel mundo marginal, negro, un submundo debajo de un puente de creación permanente. El tema está relacionado a la soledad, a la muerte. Salud por ellas que viven en nuestra memoria como mujeres que buscaron una nueva manera de ver la vida y decir las cosas con irreverencia. Todos los libros de estas dos escritoras son invadidas por la muerte. ■





SEBASTIAN

STYLE

Somos un nuevo estilo de peluquería, donde serán
cálidamente atendidas por un exclusivo staff de
profesionales

Pensando en ustedes hemos creado un lugar
agradable en el que sentirás la completa armonía
entre relax y belleza

Centro Comercial Cusco Sol Plaza
Av. El Sol 948 Amb. 112
Cusco

Horarios Especiales y citas al Tlf. 805637

Carlos Velásquez Iwaki

MOTIVOS OBLIGATORIOS PARA MI TRASLADO DE MORADA

La neblina vigilante de los *huachipaire* al otro lado de la muerte.
Sangre de héroes lujuriosos y dioses silenciosos como ningún humano
Doble sangre, que dejaba ver sus poderes en relámpagos astados
Fruto de venenosas fogatas arrebatadas a pleno sol.
Infortunio de formas en cielos cruzados, antes que el corazón, de carne todavía,
se volviera a prueba de pájaros, semejantes a serpientes.

(...)

Andariego del paraíso de gruesa hondura y humeo de hojas fosforadas
tendido para el incierto perfil de malandanza

irredimible sombra enlazada a los falsos patios del sur.

Emigrante con malaria apareado con estirpes acholadas

en su zanja de nubes de plátanos, bajo una luna de piedra triste.

«No tengo identidad espiritual, me aterra la bóveda azul del cielo cristiano
donde nos disputamos un lugar

Su siniestra pasividad y sus inertes muertos definitivamente muertos

Impuro performance de

ocho ángeles u ocho frutos geométricos de confundidos misterios

como veredicto de invadida liturgia atados a fuegos terrenos».

(...)

Humareda de selva alta perseguido por dos guerras anónimas

naciendo de la invocación viril del gran travesaño encendido

desde tiempos de los rostros de agua, hasta la ostentación de magia umbilical

cual brevísimo diluvio, mitad mentira, mitad tigre emplumado

movilizándome por tres cuartas partes de esas casas de adobes sucedidos

Cantando villancicos por Francis Bacon en viejas lenguas secretas

Para que huevo y hueva proclamen su señorío

en este reino de legendarios angustiados y sangres unitivas

(Infortunio autárquico sin rigor ni estilo).

**huachipaires, fratría de antiguos pobladores de la selva del Perú, afincados en las vertientes
sur orientales del Cusco. Hijos tridimensionales de la ayahuasca.*

Enrique Rosas Paravicino

EL ESPECTRO DEL CUSCO COLONIAL EN *SOL DE LOS SOLES* DE LUIS ENRIQUE TORD

1. EL CONTEXTO HISTÓRICO

La historia del Cusco como ciudad colonial empieza oficialmente con el acto ritual de su fundación española, el 23 de marzo de 1534, cuando Francisco Pizarro, aparte de la ceremonia medieval de «poner el rollo, la picota, cortarla con la daga y (...) extender la bandera y el blasón»¹ instaura el primer cabildo, según el concepto europeo del gobierno local. Antes de este acto, sin embargo, el Cusco había sido durante siglos la ciudad más floreciente de América del Sur, fundada aún por el mítico Manko Qhapaq, pomposa sede de los emperadores y, por lo mismo, capital del vasto Tahuantinsuyo que Garcilaso describiera como un reino cohesionado por el sistema legislativo y administrativo de sus reyes.

En 1538, luego de varios meses de la Batalla de las Salinas entre pizarristas y almagristas, se inicia la construcción de la hoy catedral del Cusco, suceso referencial para la consolidación de la fe cristiana entre los nuevos evangelizados y para la posterior campaña de extirpación de idolatrías. Este nuevo edificio (construido sobre los cimientos de lo que fue el Kiswrankancha o mansión sagrada

de Wiraqocha) afianzó más el naciente mestizaje arquitectónico. La ciudad había empezado a cambiar de fisonomía debido a la proliferación de casas con base pétreo inca y casquete español (material de adobe y techo de teja). Aquí se estableció la nueva administración colonial sobre el andamiaje de casta regido por los encomenderos, en forzosa convivencia con la elite indígena sucesora de la nobleza inca.

En 1540 el rey de España otorga al Cusco la merced de «cabeza de los reinos del Perú», título que lo compromete más como una urbe de vital desempeño en el proyecto de afianzar la sociedad colonial en los Andes. En abierto desafío a ese estado colonial, entre 1537 y 1572, funcionó la monarquía inca de Vilcabamba que fue la sociedad de refugio, establecida por Manco Inca y luego continuada por sus hijos Sayri Túpac, Titu Cusi Yupanqui y Felipe Túpac Amaru. Ligado tal vez a este pequeño estado paralelo, en 1565 se desencadena el movimiento mesiánico del Taki Onqoy, que es la respuesta religiosa indígena a la cada vez más agresiva hegemonía del catolicismo en el Perú. En ese contexto llega al Cusco, en 1571, el virrey Francisco de Toledo,

con el plan de destruir el gobierno inca de Vilcabamba y de consolidar las estructuras de una sociedad colonial estable, conforme a los sueños imperiales de Felipe II y de los propósitos eclesiásticos de afianzar la evangelización. Tal es la referencialidad histórica y la suma de episodios que comprende la novela *Sol de los soles* de Luis Enrique Tord, cuyo escenario urbano, el Cusco, se constituye en el eje de una trama compleja y atrayente, además de que muestra los primeros signos de transculturación impuestos por la España imperial.

2. ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

Luis Enrique Tord (1942) antropólogo y poeta, historiador y novelista peruano, ha venido trabajando desde décadas atrás en la narrativa histórica, cuyas primeras publicaciones son sus libros de cuentos: *Oro de Pachacámac* (1985) y *Espejo de constelaciones* (1991) aparte de sus cuatro poemarios y otros numerosos trabajos de investigación. En 1998 la Universidad Nacional Federico Villarreal de Lima le publicó su primera novela *Sol de los soles*, ganadora entonces del concurso de novela organizado por dicha institución. Según el fallo del jurado,

¹ Tamayo Herrera, José; *Historia General del Qosqo*. Cusco, Ed. Municipalidad del Cusco, 1992, pág. 197.

el libro aparece llamado «a ocupar un lugar destacado dentro de la novelística histórica peruana»² aunque luego de publicado no mereciera la suficiente atención de la crítica, acaso por su compleja densidad temática o por el empaque historiográfico de su forma. Pero es cierto también que Tord viene a ser un caso sui géneris en el ambiente literario peruano por su modo de conceptualizar la narrativa, en actitud renuente con respecto a la tendencia predominante, en el que el realismo social goza de un estatus privilegiado. Manifiesta así que: «La literatura social, la indagación de los estratos sociales de nuestra realidad cotidiana, la historia de una psicología juvenil (...) eso no me suscitaba un especial interés. Me lo suscitaba la intrahistoria, el espíritu de una época, las grandes corrientes, los espíritus ricos, fuertes, las grandes inteligencias, y los virajes, el carácter y sentido de los tiempos»³ Con tal deslinde Tord se inscribe en la estética literaria de Yourcener, Eco y Borges, pero además con una base de sustento en la antropología y la filosofía, según se colige de sus confesiones.

En esa opción, la novela *Sol de los soles* recrea un período crucial de la colonia, cual es la serie de hechos que se dan alrededor de 1572, año en que fue destruida la pequeña monarquía inca de Vilcabamba, merced a la cruenta campaña militar que emprende el virrey Toledo desde Cusco. Esta ciudad se convirtió entonces en el reducto andino del poder colonial, dado que aquí se establece Toledo, en forma transitoria, y de aquí parten los ejércitos realistas a la región montañosa para completar a sangre y fuego la aventura iniciada por Pizarro en 1532. El libro, en palabras de su autor, «constituye un título más de la saga Dioses hombres y demonios del Cuzco» (...) a la cual preceden «Oro de Pachacamac» y «Espejo de constelaciones»⁴. En la misma nota explicativa

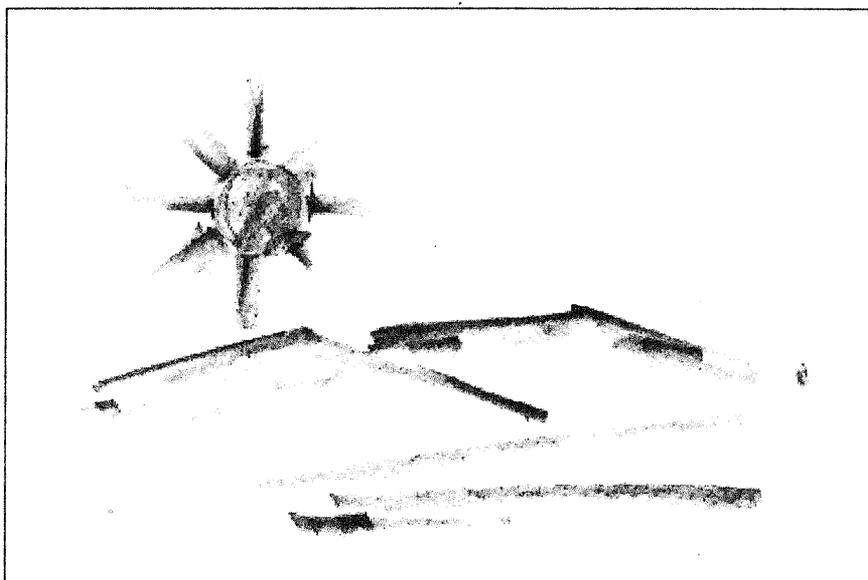
especifica las fuentes historiográficas consultadas, cuya frondosidad nos remite a la minuciosa labor de investigación hecha antes de acometer la escritura de la novela. Su misma motivación inicial data de mucho tiempo atrás si consideramos que, aún desde la década del sesenta, ha venido trabajando en los temas religiosos del Perú pre-hispánico, colonial y de hoy, según declaración propia. Por lo que, además de reinención ficcional del ayer, el libro está elaborado, ex profeso, para mantener vigente la discusión sobre los hechos de la colonia que han incidido en la formación de nuestra historia, cuestión recurrente entre los intelectuales peruanos del siglo XX. Tord mismo dice pertenecer «a una generación persistentemente dedicada a la revisión de nuestro devenir como nación. Y en esa indagación la historia ocupa un lugar importante en las respuestas a los retos, interrogaciones y exigencias de nuestro tiempo»⁵

3. ROSTROS, LINAJES Y MEMORIAS RECIENTES

Con fundado apego a la atmósfera humana de aquella época, *Sol de los soles*

reconstruye el Cusco de la segunda mitad del siglo XVI, dotándole de un dinamismo urbano y de una complejidad social en ebullición, como corresponde a una sociedad colonial que se va fraguando con los aportes de dos civilizaciones aparentemente reconciliadas: la andina y la occidental. Una rica galería de tipos sociales emerge de esta mezcla cultural. Unos son herederos de las familias señoriales incas (panacas de Mayta Cápac, Pachacútec y Túpac Yupanqui) pero que ya no detentan el poder político. Otros son los miembros de la élite española y, por lo mismo, autoridades de espada y crucifijo (encomenderos, clérigos, hidalgos y funcionarios) muchos de ellos «conquistadores de la primera hora». Por debajo de ambos estratos se hallan los criollos, mestizos, algunos españoles marginales y la plebe indígena; en tanto que los esclavos de origen africano y los mitayos constituyen la capa social más baja de la sociedad colonial.

Es así que Carlos Paullu Inca, un príncipe indígena casado con la dama española Matía Amarilla de Esquivel, asoma en la novela como el «centro de la vida social del Cusco»⁶, respetado por



2 Acta del Jurado Calificador del Premio de Novela 1998, Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima.

3 Tord, Luis Enrique; *La ficción de la historia y la verdad literaria*. Entrevista de Jaime Urco en «Lienzo», Lima.

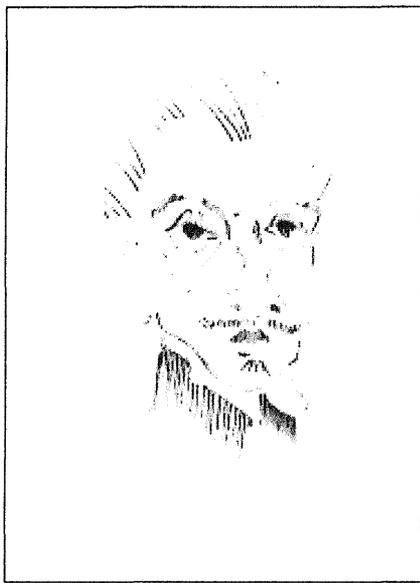
4 Tord, Luis Enrique; *Sol de los soles*. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1998, pág. 353.

5 Ibid., pág. 151.

6 Ibid., pág. 90.

los jefes de las panacas reales y distinguido por los propios españoles residentes. Junto a él figuran en la galería de los nobles quechuas: don Alonso Tito Atauchi, don Diego Cayo Topa y don Agustín Conde Mayta, todos aliados políticos de los españoles y enemigos de los incas rebeldes de Vilcabamba. Completan este círculo exclusivo las ñustas descendientes de la realeza inca, como Beatriz Huaylas, Angelina Añas Yupanqui, Juana Azarpay, Francisca Coya e Isabel Chimpu Ocello, entre otras; varias de ellas casadas con españoles y algunas ya separadas de sus consortes. La última de las nombradas es la madre del insigne mestizo Gómez Suárez de Figueroa, entonces establecido en España con el nombre de Inca Garcilaso de la Vega.

De parte de los españoles el personaje más sociable y carismático, según el narrador omnisciente, es Juan Diez de Betanzos, el cronista gallego casado con Angelina Añas Yupanqui, pareja que una noche de 1566 acoge como invitado de su casa señorial a lo más renombrado de las familias hispanas y cusqueñas. A nivel de ese rango social figuran los peninsulares Diego Maldonado, Juan de Pancorbo Cillorigo, Mancio Sierra de Leguizamo, Diego de Trujillo, Pedro Alonso Carrasco, Jerónimo Costilla y Alonso de Mesa.



7 Ibid, pág. 101.

8 Ibid, pág. 33.

A su vez los jóvenes mestizos, acaudillados por los hermanos Arias y Cristóbal Maldonado, buscan desde la clandestinidad una salida violenta al nudo de intereses antagónicos que los excluye. Llevan en sí la sangre de quechuas e hispanos, mezcla biológica y cultural que les confiere el derecho al gobierno del país, pero que el régimen colonial ni los toma en cuenta. Se producirá entonces el intento de rebelión de 1567, con un saldo desastroso para los principales conjurados, quienes terminan en la prisión y/o en el destierro, con la privación humillante de sus bienes y de sus ya mermados derechos.

En el libro, tanto los nobles indígenas como los ricos encomenderos aparecen exornados de prosapias antiguas, cada cual por el lado de su filiación de sangre. Los quechuas cultivan la veneración a sus ilustres ancestros: los emperadores incas, cuya memoria es sagrada y cuyos hechos son registrados por la pluma del pariente español, el cronista Betanzos, ligado a la panaca de Pachacútec. Los europeos hacen gala de su probable linaje hispano, con ascendencia de hidalgos, en tanto que los españoles de origen plebeyo sustentan su *nobleza* en el prestigio que dan las armas. Muchos son veteranos de Cajamarca y también vencedores de manco Inca en el cerco del Cusco de 1536. Hay quienes, sin embargo, reúnen en sus nombres ambos méritos: ser de origen noble y asimismo guerreros destacados en la conquista del Perú:

«De los de Cajamarca, y uno de los conquistadores más opulentos, era Diego Maldonado, de ilustre linaje hidalgo, oriundo de Dueñas en Castilla la Vieja, sobrenombrado El Rico por poseer la encomienda de Andahuaylas la Grande y otras cinco más, que sumaban cinco mil ochocientos tributarios, a más de ser señor del feraz valle de Nazca en la *yunga*. Así mismo poseía grandes rebaños de llamas y ganado español y fructíferos negocios en el abastecimiento de las minas de plata de la Villa Imperial de

Potosí. Había sobrevivido a una existencia agitada iniciada en Indias en 1525 a los diecinueve años, cuando su incorporación a la expedición de Francisco Pizarro en Panamá. Estuvo en la fundación de Jauja y en los torbellinos de las guerras causadas por Diego de Almagro el Mozo y las rebeliones de Gonzalo Pizarro y Francisco Hernández Girón».

Asimismo, en las castas de quechuas y españoles la memoria es reciente; los hechos de los ancestros tienen aún una data fresca. Sólo hacía cuarenta años ha desaparecido el poder imperial de los incas, pero ahí están visibles sus huellas: los portentosos arquitectónicos, la lengua y la tradición, las redes de caminos, la compleja estructura social, el sistema agrario, las instituciones de trabajo y reciprocidad. Fiestas como la organizada por los esposos Betanzos-Yupanqui son propicias para platicar animadamente sobre el ayer. Entre tanto corre dispendioso el vino y los comensales degustan las viandas. Las voces gravitantes son de los españoles como es de suponer, y sus temas preferidos son los recuerdos de sus gestas bélicas y las evocaciones de sus ya fallecidos camaradas de armas.

4. LA CONFRONTACIÓN RELIGIOSA

En *Sol de los soles* el Cusco recreado del siglo XVI es también escenario de la cruzada religiosa que libra la iglesia católica contra el milenarismo indígena, en particular contra la secta mesiánica del Taki Onqoy (o Canto de las Pléyades), un fenómeno de contraculturación y resistencia al coloniaje español. El foco conspirativo del movimiento es Parinacochas (Ayacucho), pero su expansión trasciende a todo el virreinato como bien lo han explicitado —en el plano de la indagación historiográfica— Luis Millones, Pierre Duviols, Tom Zuidema y otros estudiosos del tema. Tord tiene el acierto de crear en la novela al personaje Atao Astovilca, el carismático conductor del Taki Onqoy en el Cusco, quien proclama

el resurgimiento de Pachacámac y Titicaca, las dos poderosas divinidades del incario, al tiempo que anhela la pronta derrota de Tayta Cristo.

Entre los sucesos del primer capítulo aparece la escena del interrogatorio clerical a Astovilca, a la que también asiste el virrey Toledo, seriamente mortificado por el rebrote de la idolatría en el Perú. La declaración del prisionero sobrecoge al gobernante igual que a los frailes del Tribunal Eclesiástico:

Los *huatug* de Parinacochas y Lucanas anunciaban la llegada de poderosas huacas que en *amaris*, dragones, peñascos, cochas, ríos entraban a borbotones en el sueño y desperezaban los espíritus tristes, apagados, inflamándoles claridad para ver el vuelo espléndido del gran Tiahuanaco con sus cóndores negros revoloteando sobre las cruces de los templos cristianos incendiados, el humo de los ídolos de España tiñendo las nubes donde resplandece entre relámpagos la cadena de oro de la fuerte *huaca* vengadora.

Y, más allá Titicaca, volando por el reino *Hananq*, allá muy arriba del apu Ausangate estremecido de celajes a su paso inmortal, del Carhuarazo temible, del Coropuna donde aúllan los *auquis* sorprendidos, más allá del Salcantay que tiembla por todas sus venas y abismo de granito, sobre el señor nevado Sara Sara... Es majestuoso el Titicaca con su inmenso remolino de neblina, su rugido de animales espantosos, su tronar de mil relámpagos que estallan, nutren y revientan en el sueño estremecido de los *guacamayos*⁹.

Más adelante, a través del diálogo entre los personajes Francisco Santángel y Pedro Sarmiento de Gamboa, el lector se entera que en la rebelión religiosa propiciada por el Taki Onqoy está implícita la rebelión política contra España, o sea, que en esta renovada cosmogonía andina no es posible separar la cuestión política de la cuestión de fe cual si fuesen dos parcelas independientes una de la otra. La visión de

Santángel es lúcida respecto al asunto, dado que tiene un conocimiento solvente acerca del contenido ideológico del milenarismo quechua. El dialogante se explaya en aspectos como que ya está próximo el gran pachacuti (o trastoque del cosmos) puesto que en 1565 se ha cumplido el ciclo de los mil años que es el tiempo que concedió el dios Illa Teci Viracocha al linaje de Manco Cápac, para enseñorearse sobre los Andes, desde su capital Cusco. A partir de tal fecha se inicia un nuevo ciclo de la misma magnitud, bajo la influencia de dos poderosas deidades que han sobrevivido a la catástrofe de la invasión española: Pachacámac y Titicaca, ambas distantes geográficamente del panteón cosmogónico cusqueño. La una junto al mar y la otra en el ámbito del lago más alto del mundo. Por tanto, los seguidores del taki Onqoy se preparan en cuerpo y espíritu para recibir a ambas huacas, a la par que propician el rechazo al credo cristiano, así como el aborrecimiento a toda forma de vínculo con los españoles y sus ordenanzas.

En la novela de Tord los personajes *reales* aparecen con los mismos nombres con que están registrados en los documentos de la historia oficial, con excepción de aquellos ficticios creados para cohabitar con los primeros, dentro del margen de libertad que otorga el subgénero. Igualmente, el espacio geográfico andino está impregnado de misteriosas palpitaciones ancestrales, como si guardaran consonancia con el rebrote de los sucesos milenaristas. El propio Toledo, al contemplar el anfiteatro de montañas que rodea el Cusco, siente el acecho conspirativo de las huacas, sensación que crece cuando oye el fervor de una fiesta popular sospechosa de paganismo.

—¿Y bajo esta alegría de cohetes hierve tanta idolatría? ¡Hace más de cuarenta años que emprendimos la evangelización y hasta las montañas son aquí insolentes presencias demoníacas! ¿Cómo demolerlas?

¿Cómo vencerlas, padre Ruiz?

—Las destruiremos cristianizándolas, excelencia... ¡Con la ayuda de Dios!⁹

El novelista concibe en Astovilca a su mejor personaje indígena, una mezcla de alucinado y sacerdote, de visionario y líder, de agente subversivo y místico. Su modo de encarar el interrogatorio del tribunal eclesiástico es propio de un espíritu acerado por la certeza de sus convicciones. Su retrato como tal está en su propia confesión, llena de aseveraciones enigmáticas e imágenes aterradoras del inevitable pachacuti que se cierne. Su lenguaje explota al unísono con las fuerzas sobrecogedoras que vienen en estruendo. El ingreso de la humanidad a este quinto milenio o cápac huata, según Astovilca, está consignado en las energías oscuras detectadas por los sacerdotes de Parinacochas, cuyas manifestaciones son entre otras: «la sed de los dioses», «los resplandores de aquellos otros mundos», «los aleteos de las aves mayores», «los apus irritados» y «los años de enfermedades, pestes, muertes...»

La reciedumbre moral y la firmeza de convicciones aparecen reveladas más en Astovilca durante el último diálogo que sostiene con su interrogador, el agustino fray Gonzalo, siempre con la presencia inquisitiva de Toledo:



⁹ Ibid, pág.16.

¹⁰ Ibid, págs. 36, 37.

«Di Astovilca, ¿cómo se recibe la huaca en el cuerpo? —reinió fray Gonzalo el interrogatorio.

-Ella, como grande y sagrada, entra cuando quiere. La casa del cuerpo tiene que estar limpia.

(...)

-¿Y después, cuando no se sabe nada del mundo?

-Es posible que la huaca entre en el corazón y sea ella la que danza. Ella provoca la danza sagrada del Taqui Oncoy. Y entonces se tiene toda la fuerza, toda la fe, toda la energía, toda la grandeza que el cuerpo puede resistir.

-¿La fuerza para qué?

-Para reordenar el mundo.

-¿Para atacar a los españoles?

-Para reordenar el mundo.

-¿Para negar los santos evangelios?

-Para reordenar el mundo.

-¿Para negar a Cristo?

-¡Cristo sabe que hay que reordenar el mundo!¹⁰».

La confrontación religiosa generada por el Taki Oncoy, al final, es ganada por los extirpadores de idolatrías, pero a costa de un gran despliegue de esfuerzos y, esencialmente, respaldados por la campaña militar de Toledo contra el pequeño estado inca de Vilcabamba. En la novela aparecen recreados los episodios que registra la historia oficial acerca de estos eventos, tales como: la conversión de Titu Cusi Yupanqui al

cristianismo, la muerte del fraile evangelizador Diego de Ortiz y del escribano Martín de Pando, el arrasamiento de Vilcabamba por el implacable ejército colonial, la captura del último inca Felipe Túpac Amaru y su dramática ejecución en la plaza del Cusco, el matrimonio arreglado del capitán Martín García de Loyola con la princesa Beatriz Clara Coya de sólo catorce años de edad, la liquidación de la elite inca (incluidos los nobles que fueron aliados de los españoles) y la prosecución de la gira de Toledo con rumbo a la villa minera de Potosí. Por último, el novelista recompone el proyecto de Monarquía Cristiana del Perú ideado por los jesuitas, para la América del Sur, en base a las alianzas matrimoniales entre las noblezas española e inca. Esta utopía fue anhelada durante un largo tiempo, quien sabe hasta aquel año de 1767 en que los jesuitas fueron expulsados de las colonias americanas, por orden de Carlos III.

5. LA CIUDAD ABIERTA AL FUTURO

Como se puede colegir, la trama de la novela es densa en sucesos, tipos sociales y connotaciones culturales e históricas. Tord se explaya aquí en una detallada reconstrucción de la sociedad colonial, como parte de su manejo fluido de la documentación de archivo y de otras fuentes de consulta. Esta sobreabundancia de información hace, a veces, lenta su lectura, si agregamos a ella la voz neutral de un narrador omnisciente que ocupa todo el plano de la percepción, con su recurrencia al descriptivismo. Tal vez hubieran sido aquí pertinentes algunas cuñas literarias, o el empleo de la llamada narración coral, técnica esta que posibilita la intervención alternada de varios puntos de vista, a fin de darle al texto una variada riqueza de perspectiva. De ese modo, la captura y ejecución del inca de Vilcabamba (que es el punto más dramático de la novela) hubiera sido contada también por el virrey Toledo, por el capitán Loyola, por la ñusta Cusi

Huarcay, por Carlos Paullu o por el mismo condenado al patíbulo. Lo que habría devenido en una mayor plasticidad narrativa y en un animoso contrapunto de impresiones personales.

Sin embargo, al margen de ello, *Sol de los soles* tiene la virtud de presentarnos un mundo en transformación, como es el Cusco de fines del siglo XVI, con la singladura del mestizaje en pleno proceso, y un saber andino de la colonia en abierta contraposición al saber hegemónico de los colonizadores. En este escenario se dan las primeras evidencias de transculturación e interculturalidad, a través de los más de doscientos personajes repartidos a lo largo de la masa narrativa. Se advierte, asimismo, que la composición de la novela ha sido el resultado de una planificación detallada de sus partes y de su abigarrado desarrollo. Lo que deriva en la complejidad simétrica de su estructura y el ritmo sostenido de su prosa sencilla. Por lo que, para finalizar esta sucinta valoración, es justo reconocer en *Sol de los soles* la novela peruana que se constituye en una relectura atenta de nuestro pasado colonial, sobre la base de un conocimiento profundo de la época y del gozo estético del recreador de la historia.

El libro de Tord es también un mural crítico que sugiere una mirada distinta a la versión de los cronistas oficiales, donde el novelista, sin disminuir el peso cultural de España, les confiere una voz fidedigna a los vencidos, recupera el pensamiento mítico de éstos y les restituye el espacio que, por derecho propio, deben ocupar en la historia del Perú. Aquí, en esta red entramada de sucesos, el Cusco, como *ombigo del universo quechua* se yergue cual un punto estratégico clave, donde la convivencia de culturas ensaya una difícil armonía social, y desde cuyos muros se puede vislumbrar un futuro impregnado de sombríos presagios. Tal el caso de las ulteriores rebeliones indígenas que remecieron la colonia, en el siglo XVIII, como las acaudilladas por Juan Santos Atahualpa y José Gabriel Túpac Amaru. Pero estas son otras historias que a otro(s) le(s) toca contar o novelar.



FUENTES CONSULTADAS

ANGLES VARGAS, Víctor. *Historia del Cusco* (2 tomos). Lima: Industrial gráfica S.A. 1978.

BASADRE, Jorge. *Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima*. Lima: Studium ediciones, 1988.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

ESCAJADILLO, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores, 1994.

FLORES AYBAR, Jorge. *Literatura y violencia en los Andes*. Lima: Arteidea, 2004.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. La Habana, Casa de las Américas, 1986.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

GONZALES VIGIL, Ricardo. *El Perú es todas las sangres*. Lima: Fondo editorial PUCP, 1991.

KUNDERA, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets editores, 2005.

LAUER, Mirko. *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 2*. Cusco CBC; SUR Casa de estudios del socialismo, 1997.

MIELIS, Antonio. *José Carlos Mariátegui. Correspondencia (1915-1930)*. Lima: Biblioteca Amauta, 1984. 2 tomos.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

ROSTWOROWSKI, María. *Pachacútec Inca Yupanqui*. Lima: Imp. Torres Aguirre. 1953.

SUAREZ, Mario. «Sobre la novela histórica en el Perú» (prólogo), en *El paraíso del Arcángel San Miguel*. Lima: Naylamp editores, 2003.

TAMAYO HERRERA, José, *Historia general del Qosqo*. (3 tomos) Cusco: Municipalidad del Cusco, 1992.

TORD, Luis Enrique. *El indio en los ensayistas peruanos*. Lima: Editoriales unidas. 1978.

-*Sol de los soles*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1998.

VALCÁRCEL, Luis E. *Ruta cultural del Perú*. Lima: Universo, 1973.

ZEVALLOS A. Ulises Juan. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002. ■



El Director de Sieteculebras en Casa de América de Madrid

CONGRESO DE NARRATIVA PERUANA EN ESPAÑA

En la ciudad de Madrid, del 24 al 27 de mayo, se realizó el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana (1980-2005), organizado por la Asociación Mirada Malva. El evento celebrado en Casa de América, congregó a más de una treintena de escritores, críticos literarios y editores, procedentes de diferentes lugares del Mundo. En los cuatro días que duró el encuentro, se debatió y polemizó sobre la producción literaria de las últimas generaciones de escritores peruanos.

Desde el inicio de las actividades, llamó la atención el trabajo concienzudo y fraterno de los organizadores, en especial, Mario Suárez y M. Ángeles, que redoblando esfuerzos llevaron a buen puerto el evento. Otro detalle que llamó la atención, fuera del embriagador calor de Madrid, fue la aparente autosuficiencia de ciertos escritores "criollos", que creen ser la quinta esencia de la Literatura Peruana, los cuales formaron un grupo aparte. Al margen de estos hechos, el encuentro alcanzó un nivel respetable por las ponencias y las preguntas del público que abarrotó el recinto.

Después del Congreso, en Lima, ha corrido mucha tinta sobre éste. Todo empezó con los exabruptos de un escritor "criollo" que trabaja para un Canal del Estado. Luego, como se podía avizorar vino una andanada de ofensas, insultos, rencillas y odios reprimidos, entre los autotitulados "criollos" y "andinos". En este "debate" o "arreglo de cuentas", existen varias verdades. Una, que la disputa es por la representación temporal de la Cultura Peruana. Otra, que hay buena y mala literatura, y ésta se da en cualquier lugar del Perú. Y por último, subsiste un grupo de escritores "criollos" sobrevalorados por la crítica, que ellos mismos ejercen en diarios y revistas limeñas. (M.G.P.)

Mario Guevara Paredes

ENTREVISTA CON TOMAS G. ESCAJADILLO

«Mis diferencias con Mario Vargas Llosa comenzaron muy académicamente»

Tomás G. Escajadillo es un connotado estudioso de la Literatura Peruana. Sus investigaciones sobre narrativa indigenista constituyen logrados modelos de análisis. Ha escrito estudios sobre López Albújar, José Diez Canseco, Ciro Alegría, Manuel Scorza, José María Arguedas y es autor de numerosos trabajos aparecidos en publicaciones periódicas nacionales e internacionales. En esta entrevista, Escajadillo nos habla sobre narrativa indigenista peruana, crítica literaria y de sus diferencias con Mario Vargas Llosa.

¿Se puede hablar todavía de literatura indigenista tal como lo entendía Mariátegui?

—Mariátegui piensa en el «indigenismo» de su tiempo (la década de los veinte, especialmente el lapso de 1926-1930, es decir, los años de *Amauta*), y lo piensa con lucidez y perspicacia.

7 *Ensayos* fue, como diría Scorza, «una máquina para pensar» o, como decía el propio JCM «un método para interpretar la realidad peruana».

En este sentido hay que tener en cuenta que hoy (siglo 21, como la editorial) nuestros fabuladores del entorno andino pueden usar (si quieren) el «monólogo interior», la narración 7,4,9,3,8,2,1, el «realismo mágico», la cosmovisión poética del hombre andino, los llamados «diálogos telescópicos»

(técnica de dudosa filiación y de huachafo nombre).

El Amauta sería el primero en objetar que se hable hoy de *indigenismo* «como loros», repitiendo lo que él decía, en base a lo que él sabía; en base a lo que él veía.

Hubiese sido el primero en criticar a un escritor del siglo 21 «congelado» en los veinte. Mariátegui propugna la «creación heroica» en vez de un banal «calco y copia».

Pero tampoco hay que ser bobos ni sectarios como para afirmar que no existe una vasta zona andina en el Perú, con su propia realidad, belleza, contradicciones, poesía y habitante.

En su libro *La narrativa indigenista peruana, 1994*, usted clasifica como *neoindigenista* la producción literaria de varios autores de provincias, ¿por qué?

—Aclaremos. Numéricamente la mayoría de los escritores «de provincias» vive Lima. Yo he intentado un primer deslinde entre quienes escriben «a la manera tradicional, inicial», llamándolos «indigenistas ortodoxos». Los que llamo (provisionalmente en la mayoría de los casos) *neoindigenistas* son los que han expropiado (porque no hay pagar derechos de autor) las técnicas mencionadas en la pregunta anterior y ensayan propuestas personales, algunas muy logradas.

Todo comenzó con dos neoindigenistas de lo que llamo «generación (narrativa) de mediados del cincuenta» o «generación de 1954–1955», Zavaleta y Vargas Vicuña; muy pronto siguió, en 1958, una de nuestras novelas más universales, *Los ríos profundos*.

Uso/usé el término con la intención de subrayar los avances y logros de los mejores escritores que narran acerca del entorno andino, pero si *Sieteculebras*, Enrique Rosas, Luis Nieto Degregori, Miguel Gutiérrez, Zein Zorrilla, Juanito Zevallos (lo llamo así porque fue mi





Hernández, Arguedas, Escajadillo y Zavaleta, en el Primer Encuentro de Escritores Peruanos, en Arequipa, 1965

alumno), Jorge Flóres Aybar, Padilla Chalco, Juan Alberto Osorio, «el terceto tempestad de Huánuco», Oscar Colchado, Miguel Garnett, tienen mejores propuestas...pues, bienvenidas sean.

Ahora, ¿cómo clasificaría usted la narrativa producida en el interior del país?

—Lo importante es cómo se ven los escritores/intelectuales a sí mismos. He mencionado un buen grupo de ellos, muchos de los cuales son a la vez narradores (porque de eso estamos hablando, dejando tranquila a la poesía) y profesores universitarios, a quien bien conozco por las sofisticadas conferencias e intervenciones y debates, en muchísimos foros. Especialmente esta tarea es natural que la realicen mis amigos del «Sólido Sur».

Eso sí, que se apuren, pues ya viene el laborioso Mark Cox, que tiene mucho afán y muchas habilidades (por ejemplo, convertir en tres libros distintos, lo que es básicamente una sola antología).

Y no se olviden de otros estudiosos extranjeros. Un ejemplo, la profesora francesa Françoise Aubes, que estrenó el término «neo-neoindigenismo». (*Ciudad Letrada*. Huancayo, N° 2, Diciembre del 2000).

Repito, mi ánimo actual enrumba por «estudiar» más que «clasificar» la literatura del Perú.

¿Qué cambios nota usted en la crítica literaria de inicios de este siglo?

—Todavía es muy joven el siglo para poder hablar de «cambios». Más bien lo que resalta son dos grandes ausencias: la de Alberto Escobar (mi Maestro, y luego gran amigo) y la de Antonio Cornejo Polar (mi hermano, quien, en 30 años de colaboración estrecha, me enseñó mucho, aunque no en forma «escolarizada»). Digo esto porque un par de profesoras europeas han escrito que ACP fue formalmente mi profesor en la universidad. En realidad, yo me incorporé a San Marcos el 1/4/64, y a Antonio lo «expropiamos» de la Universidad de San Agustín recién en 1966.

Además, la novedad curiosa es que algunas películas, personajes no-académicos -secretarías, contadores públicos, diseñadores- hablan no sólo de Barthes y Eco, sino que mencionan a la Kristeva, a Yuri Lotman, Goldmann, Todorov, (para no mencionar al viejo Lukács).

Lo cual prueba que la cultura «viste», aunque no «vende». Yo veo un nuevo período de avidez, por parte de los estudiantes de literatura, por las nuevas tendencias de la teoría y crítica literarias (y por tanto sucede también lo mismo

con los profesores). Algo similar a los estructuralismos y «estructuralistas» *vendaváticos* de los años sesenta (y pico). Pero no percibo todavía un verdadero *breakthrough* en la teoría y crítica literarias.

Últimamente, se dio un debate entre escritores «andinos» y «criollos», ¿qué piensa de ello?

—¿Debate? ¿Cuál «debate»? Lo que ha habido es un «arreglo de cuentas» (como titulaba el mejor cuento del primer libro, de Vargas Llosa, *Los jefes* (1959), que después se cambió por el anodino título de «El desafío», porque en España no sabían qué diablos significaba «arreglo de cuentas»; y el Mercado es una deidad para MVL, y el *marketing* un *must*. Por eso no volvió a escribir cuentos: la novela *vende*, y el cuento no). El «arreglo de cuentas» ha sido entre los autotitulados «regios» y los «andinos». Y ello porque los *regios* dominan El Comercio y todas sus sucursales (es decir, *todos* los medios). Lo repito: ¿ha escrito alguno de los «regios» que participó en el «debate» un cuento como «Cordillera negra», «El hueso duro» o «Montacerdos» (para no mentar los líricos e «ínocentes» cuentos de Reynoso?). La estatura de *País de Jauja* o *La violencia del tiempo* los hace quedar como verdaderos pigmeos.

¿Cuál es la razón de la gran fiesta –muy publicitada «en todos los comercios de Lima»– con motivo del muy reciente libro de Ampuero?, cuentos tan mediocres, que es una pena que su autor no hubiera cumplido lo de «pare el mundo que aquí me bajo».

En larga introducción para la última edición de *Estampas mulatas* (1973) hago un largo alegato de por qué el término «criollo» significa cien cosas diferentes –y hasta contradictorias– y que por lo tanto no se debería usar, o usar con alcances, aclaraciones y reservas. Sólo Alberto Escobar, Antonio Cornejo Polar y Ricardo González Vigil, y unos pocos más, tomaron nota de mis reparos.

¿Cuál es su punto de vista de la nueva narrativa peruana?

–Goza de buena salud. Todas las sangres se están expresando; importante la incorporación –antes más bien débil– de novelistas de talla de Carmen Ollé o Laura Riesco. Por supuesto tengo mis preferencias: me dejan frío los «salones de belleza» o las repeticiones, sin talento, de *Duque* (1934) o *Especiosos cansados* (w. 1933): una absoluta novedad; una especie de Duque ambientado en París.

Están comenzando a abundar excelentes novelas «andinas pero con vocación de *totalidad*». Hemos elogiado dos novelistas con *vocación de totalidad*, de altísimo nivel; podríamos también hablar de C.E. Zavaleta y Marcos Yauri.

El cuento peruano actual mantiene su excelencia de siempre (por lo menos

desde *Cuentos malévolos* (1904) en adelante). Por suerte no todos dejan el cuento «porque la novela vende más». ¿Por qué no escribir libros de cuentos y, además, novelas?

Por supuesto hay –como siempre– narrativa representativa de «lo bueno, lo malo y lo feo».

Después de Mariátegui y la literatura peruana, qué libro de crítica prepara.

– Después de publicado el volumen *Obra narrativa completa*, de José Diez Canseco, y la reaparición de San Marcos (Revista del Rectorado de la Universidad), espero viajar a Egipto, que no conozco. En realidad este año debió salir *7 asedios a Mariátegui*, también un volumen de 400 pp. como el anterior. La novedad es que no todos son trabajos relacionados con la literatura. El libro está prácticamente terminado: le faltará uno o dos meses, a lo sumo.

Después viene un libro 50 % ya publicado: *10 asedios a José María Arguedas* y quizás el tantas veces prometido libro sobre *La Guerra Silenciosa* y la edición crítica de un volumen lleno de fantásticos inéditos, cuya título provisional es *Alegría antes de Alegría*. Pocas veces en la vida le sucede a uno algo así.

Por último, usted es un crítico acérrimo de Mario Vargas Llosa, ¿porqué?

– Mis diferencias con Vargas Llosa comenzaron muy académicamente. Al redactar mi tesis doctoral tuve que referirme al texto de MVLL titulado «José María Arguedas descubre al indio auténtico» (*Visión del Perú* N° 1, agosto 1964, pp. 3-7 (formato mayor). Este texto es una abigarra suma de errores, tanto, que en las republicaciones se llamó simplemente «José María Arguedas y el indio» (*Revista Casa de las Américas*, «Prólogo» a la edición de *Casa a Los ríos profundos* y el volumen colectivo *Nueva novela Latinoamericana* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969).

En estas republicaciones agrega dos subtítulos, además del cambio de nombre; pero no corrige los abundantes errores factuales y valorativos. A *Alegría* le sugiere que haga lo que hace Arguedas:

«traducir» el quechua de los personajes «a un castellano *inventado*» como hace magistralmente Arguedas. Ciro alegría le contestó en un breve texto que lo lapidó: «El idioma de Rosendo Maqui», informándole al crítico miraflorentino que hacia siglos que el habitante de las serranías norteñas no hablaba quechua.

En su último esperpento (hasta ahora), *La utopía arcaica* (1996), MVLL dice que fue una especie de «pecadillo juvenil». No lo corrigió ni para el libro de Paidós, que se publica cuando Varguitas ya estaba grandecito: tenía 33 años y había publicado ya sus libros más importantes: la nouvelle *Los Cachorros*, *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en la Catedral* (2 tomos en la 1er.ed.de 1969).

Vargas Llosa insulta a *todos* los indigenistas; dice que por concentrarse en problemas de contenido, descuidaron las formas: «los indigenistas, detestaban el «formalismo» modernista, reaccionaron concentrando todo su atención en el «contenido», en los temas, y desdeñaron tanto los problemas de procedimiento, los métodos de creación, que *acabaron escribiendo con los pies*». «Crítica científica», y además fundamentalista y pedante.

Vargas Llosa sigue la escuela de su indudable maestro, Luis Alberto Sánchez: escribe de memoria, no se molesta en tener los libros sobre los que pontifica a la mano. Solo así se explica que, de 1964 a 1969, hable de un gamonal importante de *Yawar Fiesta* que se llama «Julio Arosemena» cuando se llama «Julían Aranguena».

Vargas Llosa ataca con una ignorancia del tamaño de su petulancia: No sólo no ha leído a Mariátegui (que por ejemplo, habla de «la aleación/confluencia de «indigenismo & socialismo»», y muchas otras cosas inteligentes y penetrantes), sino tampoco ha leído a su «hermano mayor» y *mentor*, Sebastián Salazar Bondy, quien había escrito en la entonces influyente revista *Sur*, de Buenos Aires (N° 293, 1965), que hay varios tipos de indigenismos, y sólo uno, minoritario, tiene su razón de ser en el



«antihispanismo». MVLL dice lo contrario.

Y, así pasaron los años. «La Literatura es fuego» fue su «revolucionario» discurso al ganar el «Rómulo Gallegos».

Acto seguido, con el pretexto del «caso Padilla» rompió con Cuba; después se ha pasado décadas insultando a los que seguimos (y seguiremos) con Cuba. Una vez, peleando con un poeta-director de *El Caballo Rojo*, me «desafió» a que pusiera la discusión por escrito. Escribí entonces 2 páginas tituladas «MVLL: DE INCENDIARIO A BOMBERO».

Cual sería mi sorpresa al ver el artículo no en *El Caballo Rojo*, sino en las páginas de El diario; editado, lavadito, y con el más suave título de «De bomberos e incendiarios». (Cuando cambió el director, publiqué el texto auténtico en *El Caballo Rojo*.)

Ya sé: «sólo Dios y los imbéciles no cambian» (o, en la versión igualmente cínica de Churchill: (cito a mi manera) «quien no es socialista a los 20 es un insensible; quien no es un conservador a los 40 es un imbécil».

Pero sucede que pocos años después MVLL está en contra de todo lo que dijo en «La literatura es fuego». (Ocasión simbolizada por «la camisa colorada que insolentemente compró Oquendo de Amat para morir».)

Hago sólo, para terminar, una lista parcial de temas/actos que he criticado de MVLL:

–Polémica sobre Latinoamérica. Punto de vista progresista: Gunther Grass; punto de vista conservador: MVLL. Glosé largamente la polémica (*El Nacional*, (2 + 2 págs.), en 2 suplementos seguidos).

–«El intelectual barato». Y muchos textos más. Su famoso Informe Uchuraccay.

–«Memorias de una moribunda» (El «ingenuo» (pseudo-naif) no considera que la «moribunda» (la Universidad Estatal), muere principalmente por los presupuestos mortales que reciben del Estado.)

–Lo demás se puede ver en mis libros *La narrativa indigenista peruana* (1994); tres impresiones; y *Mariátegui y la literatura peruana* (2004). ■

ASESINAN A JOVEN POETA EN APURIMAC

El asesinato de James Oscco Anamaría, joven poeta apurimeño, nos llena de indignación. Pareciera que esos años de barbarie que vivió el Perú en la década de los ochenta y noventa volviera a ocurrir. Oscco Anamaría, profesor universitario, estudiante de abogacía y luchador social, fue encontrado muerto dentro de un costal, el 20 de octubre, en un barranco cercano al puente Pachachaca, en Abancay, con evidentes signos de tortura. Tenía las uñas desgarradas, el esternón, las costillas y las piernas quebradas, le habían vaciado un ojo y su rostro lo tenía quemado.

Apenas enterados del asesinato, diferentes grupos de escritores se pronunciaron, exigiendo a las autoridades que se investigue y se castigue a los culpables. Sin embargo, para nuestra eficaz e inteligente policía, que aún no resuelve el crimen, se trataría de un premeditado suicidio.

El poeta James Oscco Anamaría, era amigo de esta casa editora, y en diferentes oportunidades tuvimos la ocasión de compartir su amistad.

PALABRAS ENCENDIDAS

Nací al borde de los ríos que cantan a su libertad, confundido con las garzas, los zorzales y las torcazas. Confundido con mi gente que hace parir la tierra, haciendo nacer una nueva vida, desde las entrañas de las pachamamas...

Por eso quiero que mi poesía sea dulce como el vuelo de picaflores, ardiente como el fuego de los valles... Escribo porque amo la vida, cómo no he de amarla, si vivo una sola vez.

Quiero ser canto y danza de los humildes, cuando vuelvan y pretendan asaltar las estrellas del cielo... Finalmente, quiero joderme, para volver a nacer, y cantar el dulce canto de los ríos y las cascadas... Con ternura andina

James Oscco Anamaría

atrás en la medida en que el país se insertaba en los aires de la modernidad.

Pero esta no fue su primera gran novela revolucionaria.

Con *La región más transparente* (1958), se marcaba un hito en la historia literaria de México: la ruptura del proceso temático de “la novela de la tierra” para iniciar la mayoría de edad de la novela urbana.

III

La novela histórica ocupa un espacio especial en su mundo narrativo. A diferencia de otros autores, Carlos Fuentes ha elaborado su propio modelo escritural a partir de la célebre frase de Fernando Pessoa: “lo que pudo ser, lo que pudo ocurrir tal vez no sea la verdadera historia”

Fuentes no es de esos escritores que sigue el rumbo de las enciclopedias para ordenar la intensidad de su prosa. Por el contrario, como buen intérprete del mundo que le ha tocado vivir, saber perfectamente que lo conocido por todos como “historia” real y que el propio autor ha denominado como “historia objetiva” es sólo una parte de la historia, y quizás siquiera es del todo la verdadera.

Sus novelas *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente* y *Los años de Laura Díaz* no son históricas aunque les falte muy poco para serlo.

Parten de esos acontecimientos acostumbrados a ser considerados como absolutos en los libros de texto de “Ciencias sociales” y terminan desbordando contrastes dentro de la identidad mexicana a la semejanza de la vida real.

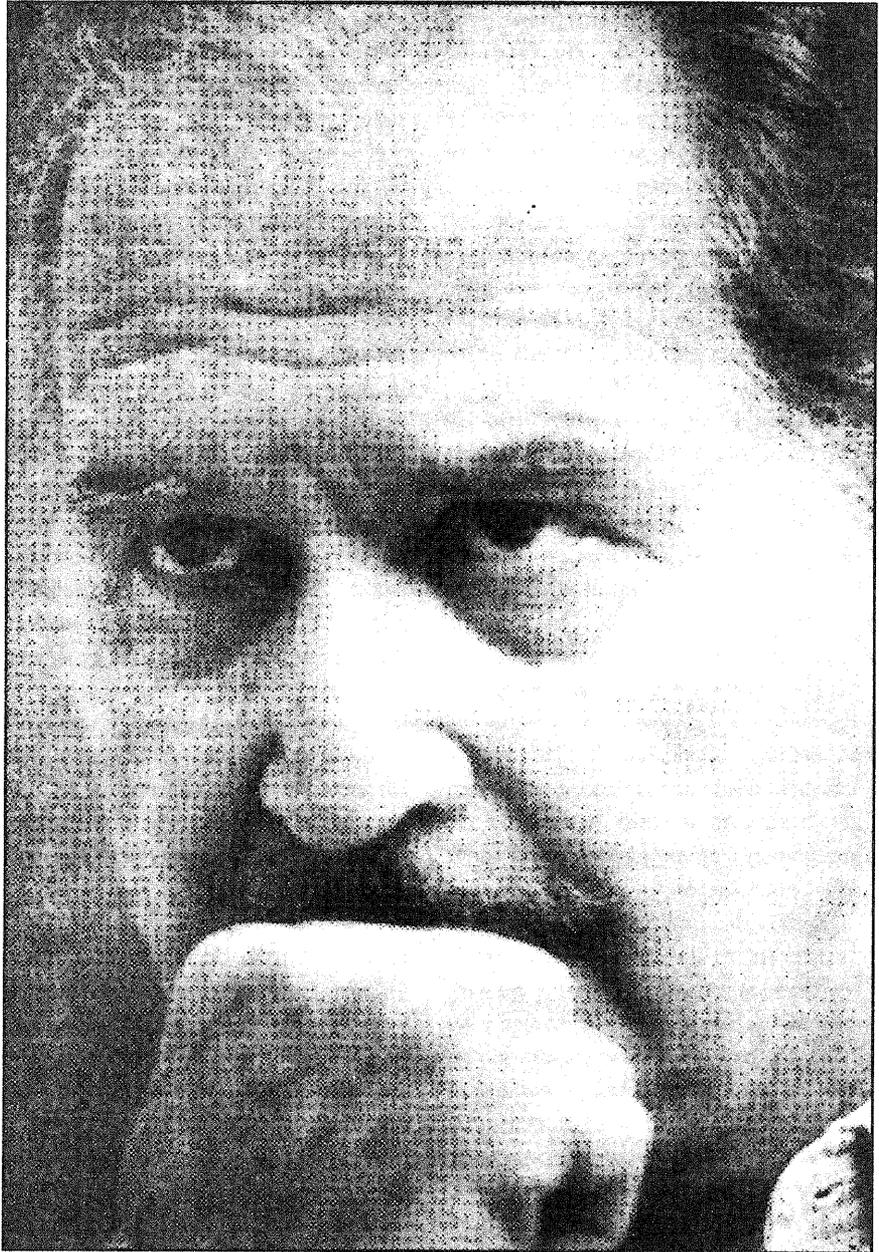
Fuentes, a su antojo, recrea las sutilezas psicosociales de hombres y mujeres del pueblo y las incorpora a sus historias como si hubieran acontecido “oficialmente” en su país con más vehemencia que soltura expositiva. Esto, si bien entra en el campo de la polémica a la hora de estudiar las desviaciones de la ficción narrativa dentro del complejo mundo de la ortodoxia de la investigación científica, no deja de tener el encanto de los extrañamientos: Carlos Fuentes ha elaborado un estilo muy peculiar como para invocar una fidelidad técnica a lo

que conocemos como hoy “novela histórica”.

En pretender originalismos demasiado estridentes, sí ha ordenado un método narrativo a partir de la literatura de ficción. Sus personajes no respiran los aires de una vida museológica, sino que transpiran irreverencia marcada

IV

A diferencia de *La muerte de Artemio Cruz*, *Los años...* está inspirada en una mujer, Laura Díaz, quien como contraparte del “macho” oportunista de su primer proyecto sobre la “historia” mexicana de todo un siglo, se construye



como preámbulo de la lírica cotidiana. Para Carlos Fuentes, un novelista es un poeta frustrado, y no vacila en denunciarse como un lector apasionado de poesía todas las noches, antes de dormir, como para que sus sueños se extravíen de la chata realidad de la experiencia vital.

como mujer y como ser humano en la medida en que México se va destruyendo como sociedad.

Posiblemente el símbolo escogido por Fuentes para establecer el contraste entre las dos obras (el sexo del protagonista) haya determinado su armoniosa y

planificada intención de virar la historia al revés.

El desarrollo de México visto por hombres y mujeres es totalmente distinto tanto existencial como metafóricamente. Pero además, Fuentes escarbarba en la sicología social de sus protagonistas. El “machista” surgido de la Revolución es cambiado ahora por una protagonista provinciana, capaz de amar, enfrentar muertes, nacimientos y de sufrir las mutaciones del tiempo.

Pero además, *Los años...* presenta en franco proceso de superioridad a los personajes femeninos, tanto cuantitativa como cualitativamente en relación con *La muerte...* Esto puede ser un denotado contraste para establecer esa gran diferencia en cuanto a la interpretación de la historia a partir de la mirada de los sexos opuestos.

Laura Díaz es el prototipo de personaje que actúa atendiendo a sus pasiones humanas y que, por tanto, se equivoca a partir de los propios dogmas que crecen en su conciencia y que ella misma no vacila en justificar.

Partiendo de una experiencia autobiográfica (según Fuentes se inspiró para escribirla en los cuentos de sus abuelas) en *Los años...* describe las poblaciones mexicanas de Catemaco y Veracruz desde principios de siglo, y en las cuales se instaló la familia de inmigrantes alemanes Kelson para echar raíces en América.

Luego de unos primeros capítulos donde narra la historia de estos antepasados, Fuentes los abandona para retomar la historia de esta mujer y su lucha por mantener su vocación. En su trayecto vital, Laura Díaz se encuentra con Frida Kahlo (llega a ser su ocasional secretaria), Diego Rivera, Salvador Elizondo, María Luisa Elió y otros célebres personajes de la vida cultural y política mexicana de la última centura. Su parábola no puede ser más definitiva en propósitos.

Si la obra se inicia en 1868 con los inmigrantes alemanes, concluye cien años después con la dramática emigración a los Estados Unidos de miles de mexicanos a través de la frontera invisible.

V

Marcar la eficacia narrativa en *Los años...* es evocar las habilidades técnicas de Carlos Fuentes en cuanto al proceso de construcción de la novela moderna.

Sus obras anteriores, caracterizadas por la exploración de un lenguaje no convencional como pueden ser las frases cortas, los párrafos de no amplia dimensión, el adecuado sentido metafórico a partir de elementos cotidianos y la riqueza verbal en términos conjuntivos (escaso uso de infinitivos y de participios pasivos) y el no abuso en la adjetivación.

Sus diálogos precisos, misteriosos y impactantes tienen el encanto de la fluidez. No es un secreto que Fuentes prefiere la tercera persona del singular y el uso del narrador omnisciente para montar sus historias, técnica que le da la posibilidad de apoyarse más en el uso del diálogo.

En esta obra de seiscientos páginas no caben trampas ambiguas. Carlos Fuentes ha hecho de la historia de México un modelo de literatura que en su manera de escribir y en la riqueza psicológica de sus personajes supera en demasía a las páginas de sus compatriotas historiadores. Sus marcas van más allá de una simple prosa bien escrita porque sus personajes transpiran a través de recursos expresivos creíbles, renovables y marcados de la laboriosidad. Es una prosa que no teme escarbar el alma humana a partir de la ficción sin rozar el tan dañino psicologismo social.

Destaco el peculiar tanteo de la historia dentro de la historia. Cómo Fuentes funda lecciones yuxtapuestas a veces y paralelas en otras, donde los personajes van logrando la multiplicación en tiempo y espacio a partir de sus discímiles experiencias.

Advierto que Fuentes logra “hacer leer” gracias a la virtud giratoria de sus ficciones alrededor de un personaje en específico y no de la historia como ente abstracto.

Laura Díaz no es sólo capaz de mantenernos en tensión por sus “travesuras y correrías” sino que marca el centro de una vida que no quiere decaer en dramatismo.

Ortodoxa, pasionaria, rehacia a las

cursilerías y ferviente aventurera no por pertenecer a esa estirpe de mexicanos que “sólo ven bien en su cajón de muertos” (p. 175) sino porque lleva en su sangre “la altura de esa ciudad, la altura y su aire sofocado, la lluvia y su aire refrescante” (p. 147). Ella “era como el latido del corazón de México” (p.147).

Fuentes aporta a la técnica del relato dentro de la novela a partir de un narrador omnisciente lo suficientemente preparado como para involucrarnos en una anunciada “tragicomedia” en tres actos, donde “el primero es la razón, el segundo la heroicidad y el tercero la victimación” (p.470) del (los) personaje (s) que no hacen más que estampar una obra “que no necesita inquirir porque lo contiene todo y lo que no contiene, lo imagina” (p. 245).

Carlos Fuentes arroja un discurso demasiado imaginero como para caer vencido por la marcada politización del período histórico donde su obra se desarrolla. Esto nos abre la credulidad, sacrifica el sentido admirativo hacia la ideología de determinados personajes y nos prepara para aprehender episodios de sonadas propuestas humanísticas que trascienden, incluso, el propio mensaje de la obra literaria.

Nunca se sabrá si el propio autor pretendió su seducción por el personaje de Laura Díaz con la hondura y la subjetividad con que lo hizo. Pero de haberlo consentido, evidentemente protagonizó un importante proceso de desdoblamiento creador que lo convirtió también en amante de su creación. Lo advertimos porque Fuentes acostumbra a entrar y salir como personaje de sus novelas y, lejos de opinar donde no lo han llamado, se dedica a retocar el agudo espacio de las sombras con pinceladas fantasmales para que la vida le sea un poco más indócil a quienes se enrolan a leerlas.

Y aunque se discrepe de sus puntos de vistas y métodos artísticos, Carlos Fuentes, pues, aún a sus setenta años, nos regala obras como *Los años de Laura Díaz* que hacen renovar nuestra fe en el porvenir de la escritura en medio de un mundo cada vez más superficial. ■

planificada intención de virar la historia al revés.

El desarrollo de México visto por hombres y mujeres es totalmente distinto tanto existencial como metafóricamente. Pero además, Fuentes escarbarba en la sicología social de sus protagonistas. El "machista" surgido de la Revolución es cambiado ahora por una protagonista provinciana, capaz de amar, enfrentar muertes, nacimientos y de sufrir las mutaciones del tiempo.

Pero además, *Los años...* presenta en franco proceso de superioridad a los personajes femeninos, tanto cuantitativa como cualitativamente en relación con *La muerte...* Esto puede ser un denotado contraste para establecer esa gran diferencia en cuanto a la interpretación de la historia a partir de la mirada de los sexos opuestos.

Laura Díaz es el prototipo de personaje que actúa atendiendo a sus pasiones humanas y que, por tanto, se equivoca a partir de los propios dogmas que crecen en su conciencia y que ella misma no vacila en justificar.

Partiendo de una experiencia autobiográfica (según Fuentes se inspiró para escribir en los cuentos de sus abuelas) en *Los años...* describe las poblaciones mexicanas de Catemaco y Veracruz desde principios de siglo, y en las cuales se instaló la familia de inmigrantes alemanes Kelson para echar raíces en América.

Luego de unos primeros capítulos donde narra la historia de estos antepasados, Fuentes los abandona para retomar la historia de esta mujer y su lucha por mantener su vocación. En su trayecto vital, Laura Díaz se encuentra con Frida Kahlo (llega a ser su ocasional secretaria), Diego Rivera, Salvador Elizondo, María Luisa Elió y otros célebres personajes de la vida cultural y política mexicana de la última centura. Su parábola no puede ser más definitiva en propósitos.

Si la obra se inicia en 1868 con los inmigrantes alemanes, concluye cien años después con la dramática emigración a los Estados Unidos de miles de mexicanos a través de la frontera invisible.

V

Marcar la eficacia narrativa en *Los años...* es evocar las habilidades técnicas de Carlos Fuentes en cuanto al proceso de construcción de la novela moderna.

Sus obras anteriores, caracterizadas por la exploración de un lenguaje no convencional como pueden ser las frases cortas, los párrafos de no amplia dimensión, el adecuado sentido metafórico a partir de elementos cotidianos y la riqueza verbal en términos conjuntivos (escaso uso de infinitivos y de participios pasivos) y el no abuso en la adjetivación.

Sus diálogos precisos, misteriosos y impactantes tienen el encanto de la fluidez. No es un secreto que Fuentes prefiere la tercera persona del singular y el uso del narrador omnisciente para montar sus historias, técnica que le da la posibilidad de apoyarse más en el uso del diálogo.

En esta obra de seiscientos páginas no caben trampas ambiguas. Carlos Fuentes ha hecho de la historia de México un modelo de literatura que en su manera de escribir y en la riqueza psicológica de sus personajes supera en demasía a las páginas de sus compatriotas historiadores. Sus marcas van más allá de una simple prosa bien escrita porque sus personajes transpiran a través de recursos expresivos creíbles, renovables y marcados de la laboriosidad. Es una prosa que no teme escarbar el alma humana a partir de la ficción sin rozar el tan dañino psicologismo social.

Destaco el peculiar tanteo de la historia dentro de la historia. Cómo Fuentes funda lecciones yuxtapuestas a veces y paralelas en otras, donde los personajes van logrando la multiplicación en tiempo y espacio a partir de sus discímiles experiencias.

Advierto que Fuentes logra "hacer leer" gracias a la virtud giratoria de sus ficciones alrededor de un personaje en específico y no de la historia como ente abstracto.

Laura Díaz no es sólo capaz de mantenernos en tensión por sus "travesuras y correrías" sino que marca el centro de una vida que no quiere decaer en dramatismo.

Ortodoxa, pasionaria, rehacia a las

cursilerías y ferviente aventurera no por pertenecer a esa estirpe de mexicanos que "sólo ven bien en su cajón de muertos" (p. 175) sino porque lleva en su sangre "la altura de esa ciudad, la altura y su aire sofocado, la lluvia y su aire refrescante" (p. 147). Ella "era como el latido del corazón de México" (p.147).

Fuentes aporta a la técnica del relato dentro de la novela a partir de un narrador omnisciente lo suficientemente preparado como para involucrarnos en una anunciada "tragicomedia" en tres actos, donde "el primero es la razón, el segundo la heroicidad y el tercero la victimación" (p.470) del (los) personaje (s) que no hacen más que estampar una obra "que no necesita inquirir porque lo contiene todo y lo que no contiene, lo imagina" (p. 245).

Carlos Fuentes arropa un discurso demasiado imaginero como para caer vencido por la marcada politización del período histórico donde su obra se desarrolla. Esto nos abre la credulidad, sacrifica el sentido admirativo hacia la ideología de determinados personajes y nos prepara para aprehender episodios de sonadas propuestas humanísticas que trascienden, incluso, el propio mensaje de la obra literaria.

Nunca se sabrá si el propio autor pretendió su seducción por el personaje de Laura Díaz con la hondura y la subjetividad con que lo hizo. Pero de haberlo consentido, evidentemente protagonizó un importante proceso de desdoblamiento creador que lo convirtió también en amante de su creación. Lo advertimos porque Fuentes acostumbra a entrar y salir como personaje de sus novelas y, lejos de opinar donde no lo han llamado, se dedica a retocar el agudo espacio de las sombras con pinceladas fantasmales para que la vida le sea un poco más indócil a quienes se enrolan a leerlas.

Y aunque se discrepe de sus puntos de vistas y métodos artísticos, Carlos Fuentes, pues, aún a sus setenta años, nos regala obras como *Los años de Laura Díaz* que hacen renovar nuestra fe en el porvenir de la escritura en medio de un mundo cada vez más superficial. ■

Anouk Guiné

En tu suspiro
me comparto
me reanudo
me hartó de ti
te dedico a mí

Ceñido
Abreviado

Desde lo más hondo
me rompo
me duelo
me marco de ti

En tus venas mi azul
Desbórdame

Hombre de mil desiertos
tal inédito cielo
en el tumulto
de tu mirar
azul zahorí

Te llevo en mí
profecía
Tu verdad me entreabre
me atraviesa
Pudor líquido
de azul complementario

De *Voz nuda*

LA «UTOPIA ARCAICA» EN ROSA CUCHILLO (1)

No es posible pensar el Perú moderno -y sobre todo la problemática de las últimas décadas, signadas por la violencia política- sin tener una visión de la complejidad étnica, regional, histórica y cultural que se inició con la Conquista Española.

Desde el siglo XVI se plantearon las dificultades de llegar a plasmar una nueva identidad nacional, que integrase las distintas fracciones étnicas que comenzaban a cohabitar en el Perú (2); en países como el nuestro -según F. Bourricaud-, «donde las diferencias «raciales» son tan importantes, cualquier intento de analizar la estructura social debe incluir una comprensión de la composición de la población y de las complejas relaciones que se han desarrollado históricamente entre el elemento indio, el español, el criollo y el mestizo»(3). El colapso del Estado en la década de los 80 «esta acompañado de lo que se podría llamar el vacío de un orden simbólico»(4); pero, son los cambios que se dieron en la cosmovisión «mítico-religiosa» en el mundo andino, como resultado del proceso traumático de la Conquista, lo que nos interesa examinar en este artículo, ya que se hallan presentes en la literatura, en obras como *Todas las sangres* (5), la novela del fenecido escritor José María Arguedas, y en la última novela de Oscar Colchado Lucio, *Rosa cuchillo*.

(I) EL PENSAMIENTO MESIÁNICO ANDINO

La cosmovisión andina es la expresión simbólica del caos y de la «inversión del mundo», que se impuso desde la llegada de los conquistadores; se la encuentra en la propuesta mestiza del Inca Garcilaso de la Vega, en los *Comentarios reales* y, también, en la *Nueva crónica y buen gobierno* (S.XVI), del indio Guamán Poma de Ayala, como proposición radical que planteaba la separación de las repúblicas de indios y españoles, dirigida en forma de carta al Rey de España; se la vincula a los movimientos indígenas reactivos de tipo «milenarista» -ante la fragmentación

y pérdida de identidad-, que tuvieron lugar en los Andes Centrales durante la dominación española, como el Taki Ongoy (en la segunda mitad del S.XVI y principios del XVII), que preconizaba la rebelión de las huacas, contra el dios y las creencias cristianas de los conquistadores, y la vuelta de los antiguos dioses prehispánicos. Con el paso del tiempo adquiriría las formas más elaboradas de la «utopía arcaica»: la resurrección de un pasado míticamente embellecido con elementos asimilados de la cultura «dominante» y la fantasía de los escritores y artistas(6).

Las masas indias habrían recurrido a la transformación mítica de su pasado, cuando se sintieron desorientadas y perdidas; esto a raíz del trauma de la conquista. La «búsqueda del Inca» que aparece a todo lo largo de las insurrecciones indias durante la Colonia y de los movimientos campesinos, ya



entrada la República⁽⁷⁾, se convierte, en la imaginación colectiva, en la «utopía andina», o en lo que Mario Vargas Llosa denomina, en oposición a la sociedad moderna, la «utopía arcaica»; esto es, la búsqueda de la sociedad ideal ubicada en la etapa anterior a la llegada de los españoles. Aquí es de hacer hincapié en el mito del Inkari⁽⁸⁾. Como confirmación de la pervivencia de la tradición mesiánica, desde los tiempos de la Conquista y la Colonia y que en los tiempos modernos encarna la conciencia indígena colectiva atávica, en la «búsqueda del Inca» por las masas anónimas, Vargas Llosa sostiene que en Arguedas ... «ese dios mutilado que se reconstruía en su refugio subterráneo era un emblema del anhelo de resurrección de aquella utopía arcaica a la que fue siempre instintivamente fiel, aun cuando su razón y su inteligencia le dijieran que la modernización de la región andina era inevitable e indispensable (M.V.Ll., Op. Cit., p. 163).

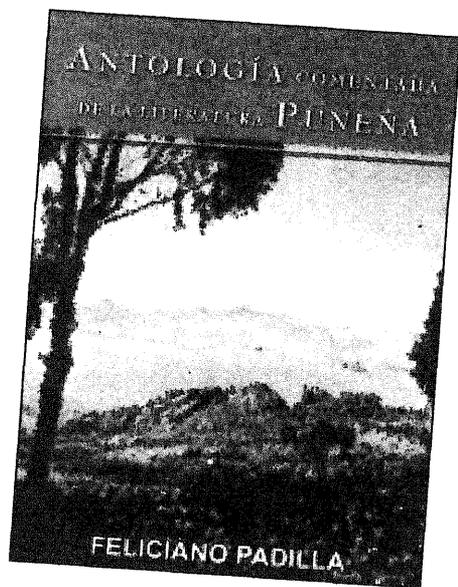
(II) LA LECTURA VARGASLLOSIANA DE LA «UTOPIA ARCAICA» EN *TODAS LAS SANGRES*

En cuanto novela con una ambición totalizadora⁽⁹⁾, construida sobre un esquema ideológico que quiere ilustrar según M.V.Ll., la tesis marxista elemental de «que la historia es una lucha de clases, de intereses antagónicos, en la que los poderosos someten a los débiles y los explotan o destruyen y en la que los débiles sólo pueden alcanzar su liberación destruyendo a los poderosos»⁽¹⁰⁾, *Todas las sangres*, publicada en 1964⁽¹¹⁾, «la novela más larga y la más ambiciosa que Arguedas escribió, aunque talvez -sostiene V.Ll.- la peor de sus novelas» (Ibid.),... «debe ser abordada, inevitablemente, como una propuesta sociológica y política sobre el Perú a la vez que como obra de ficción. Ambas cosas se hallan vinculadas, desde luego, pues emergen de un mismo texto, pero no son la misma cosa. No tenerlo en cuenta ha dado origen a muchos malentendidos sobre esta novela»⁽¹²⁾.

Examinemos más de cerca esta lectura vargasllosiana, la cual se mueve en dos «planos», y que a mi entender se halla subordinada de antemano a lo que V.Ll. sostiene -al comienzo del Capítulo XVI de su libro, que lleva por título «La ideología y la arcadia» (que es el capítulo que se ocupa de la crítica de esta novela de Arguedas)-, de que : «En realidad, lo que retrata *Todas las sangres* es una de las grandes limitaciones de la literatura indigenista, algo que el propio José María Arguedas en sus mejores momentos logró superar: el ideologismo»⁽¹³⁾. Es decir que, la valoración de la novela, y en sí de toda la obra arguediana en este libro de V.Ll., está sujeta a la crítica de la ideología indigenista; no es de extrañarse, pues, que a lo largo de todo el libro recurra a los argumentos determinísticos de los modernos sociólogos (algunos de orientación indudablemente marxista) y economistas, para sostener que el Perú que ilustra la novela de Arguedas ya no existía, ni había existido y que con la Reforma Agraria del régimen de los militares y, más aún con la violencia terrorista de las décadas de los 80s y 90s, la utopía andina y/o el mundo sobre el que escribía Arguedas habían sido condenados a la desaparición⁽¹⁴⁾.

En un debate sobre *Todas las sangres*, que tuvo lugar en el I.I.P. en junio de 1965 y en el que participa Arguedas, uno de los modernos sociólogos, Anibal Quijano, afirmaba que la situación social que presentaba esta novela «ya no era históricamente válida». Y que ello se hacía patente en su visión del *indio*, algo que en la realidad actual integra elementos disímiles -de la cultura prehispánica, pero modificados por la influencia hispánica posterior, colonial, poscolonial y por elementos republicanos modernos-, lo que en la novela ha sido escamoteado, pues en ella «lo indio aparece como demasiado total y culturalmente distinto a la versión criolla de la cultura occidental» (p. 59). El peruano francés Henri Favre, quien participó, también, en este debate, y que acababa de pasar 18 meses en Huancavelica, en el pleno corazón de los Andes peruanos, dijo que allí «no encontró indios, sino campesinos explotados» (p. 38). Por su parte, para destacar la irrealidad de Rendón Willka, Quijano asegura haber recorrido la Sierra el año anterior estudiando «el liderazgo del movimiento campesino» y no haber encontrado «sino un líder indio dentro de todos los sindicatos campesinos que yo he conocido» (p. 66) (M.V.Ll., Op.Cit., pp. 261-62). Para V.Ll. estas críticas son justas si, desde luego, se toma la novela como documento: la visión del Perú y de los Andes que aparece en *Todas las sangres* no es sociológica, política, económica ni históricamente exacta. Ella distorsiona en muchos aspectos la realidad del Perú... , y esto pese a que el mismo Arguedas creyese que «la literatura debía expresar fielmente la realidad, y sentirse desautorizado por sociólogos y críticos de izquierda como descriptor de ese mundo andino del que se sentía valedor y conocedor entrañable lo hirió profundamente. Pero se equivocaba»⁽¹⁵⁾. En el «doble registro» en que se mueve la crítica vargasllosiana de la obra de Arguedas, se sostiene que: «Es cierto que los Andes de su libro no corresponden a los Andes reales de los sesenta (y tampoco a los del pasado). No es por ello que *Todas las sangres* fracasa como ficción, pues la verdad o la mentira de una novela -conceptos que en la literatura son sinónimos de excelencia o pobreza artística- no se miden confrontándola con la realidad objetiva (si así fuera, ninguna gran creación, de *Don Quijote a La guerra y la paz* o a *Luz de agosto* pasaría la prueba). La verdad y la mentira de una ficción están fundamentalmente determinadas por su poder de persuasión interno, su capacidad para convencer al lector de lo que cuenta» (M.V.Ll., Op.Cit., p. 263). Estamos aquí frente a lo que para V.Ll. constituye su teoría estética de la creación literaria.

Después de hacer la crítica a lo que él considera el «maniqueísmo ideológico» (truculencia y rocambolismo, Supercholo, «lo extranjero es el mal», «serranos buenos, costeños malos», etc., etc.) de la novela, M.V.Ll. sostiene que: «El final de *Todas las sangres* propone una visión apocalíptica, que al mismo tiempo que aleja de la realidad objetiva a la novela, la acerca a la intimidad de Arguedas, no a esa consciencia racional que quiso imponer un esquema ideológico determinado a la descripción del mundo peruano, sino a algo más complejo, espontáneo, profundo y auténtico»⁽¹⁶⁾. Este final correspondería,



ANTOLOGÍA COMENTADA DE LA LITERATURA PUNEÑA

Esta obra del narrador Feliciano Padilla es un libro que recoge lo mejor de la producción literaria de la Región de Puno.

Comprende poesía y narrativa desde los primeros libros publicados en el siglo XIX hasta nuestros días. Claro está que no es una historiografía literaria, sino, una selección efectuada con criterio académico y espíritu imparcial.

Jorge Flóres-Áybar

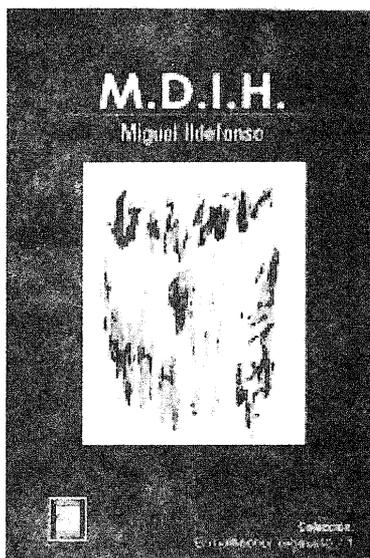
según M.V.LL., al mejor Arguedas, al Arguedas creador, quien «describe ese mundo arcaico y utópico, que él sabía condenado y que secretamente -incluso para él mismo- defendía con pasión y talento»⁽¹⁷⁾. Paradójicamente, esta novela «escrita con el deliberado propósito de interpretar a la sociedad peruana a partir de una ideología progresista, de describir la historia del Perú en función de la lucha de clases, lo que acaba por imponerse en éste como en otros libros de Arguedas es una utopía arcaica»⁽¹⁸⁾. De aquí que, contrariamente a sus intenciones, ... «resultara, en verdad, una novela emblemáticamente reaccionaria y tradicionalista» (Ibid.).

(III) SENDERO LUMINOSO Y LA «UTOPIA» ARCAICA EN ROSA CUCHILLO

A las orillas del Wañuy Mayo, el río torrentoso que separaba el mundo de los vivos del de los muertos, Rosa Cuchillo -en su viaje hacia Auquimarca, «la montaña nevada donde moran nuestros antepasados» (Oscar Colchado Lucio, Ob. Cit., p. 10)- se encuentra con Wayra, su perrito *cashmi* (que hacía muchos años había muerto, de un zarpaso que le dio un puma), le pregunta por Liborio, su hijo «muerto ahora último no más en los enfrentamientos de la guerra, y por quien de pena yo también me morí» (p. 13). Liborio, creyendo en el retorno del Inkari, se habría enrolado en las filas del P.C.P. -«Sendero Luminoso», el grupo subversivo que, en mayo de 1980, iniciara la guerra contra el Estado peruano en las serranías ayacuchanas. En las historias que se cuentan en esta novela polifónica (en la conceptualización de Mijail Bajtín) de Oscar Colchado Lucio, la «realidad mítica» y la cosmovisión andina al otro lado de la muerte, se entrecruzan con la «realidad histórica», de los sucesos de una guerra fratricida y atroz, de la historia peruana reciente.

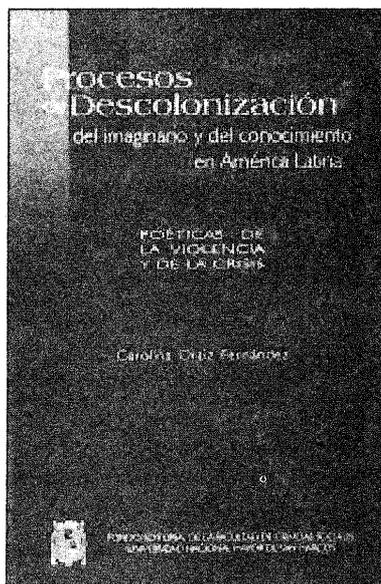
«El pasado debe ser barrido con la histórica lucha que nuestro pueblo ha decidido librar en el presente» -le dice el c. Santos a Liborio; esto ocurre poco antes de su incorporación a la lucha armada. Liborio, ya con el pseudónimo del c. «Tupac» (nombre epónimo), y bajo el comando de la c. Angicha (quien fuese reclutada para Sendero Luminoso por el propio Abimael Guzmán o c. Gonzalo, en los tiempos de la dictadura de Morales Bermúdez), participa en el destacamento de ataque al puesto policial de Quinua; en dicha acción muere el c. Yoni, quien tenía el mando del destacamento de contención, y es gravemente herida la c. Edith, «importante cuadro del Partido que vino a dar apoyo» (p. 63); después del ataque, los senderistas se habrían refugiado en la Compañía, al fondo del valle no muy lejos de Huamanga, y se nos cuenta que un campesino de los alrededores habría visto a un hombre armado, miembro del destacamento en fuga, denunciándolos y sufriendo a causa de ello en la noche el ataque sorpresa de los Sinchis. Esta vez Liborio por azar, y con la ayuda del Taita Wamani Pedro Orcco, *apu* o «dios montaña» (que según la historia que cuenta Rosa Cuchillo, es el padre de Liborio), escapa a la persecución y a la muerte.

Posteriormente, en otra acción decretada por los mandos centrales del Partido, para liberar a los camaradas presos en la



M.D.I.H.

Miguel Ildelfonso



**PROCESOS DE
DESCOLONIZACIÓN**

Carolina Ortiz Fernández

cárcel de Ayacucho (entre ellos las camaradas Angicha y Edith), y en la que el c. Tupac fue herido de una bala en la pierna, el *apu* habría intervenido nuevamente, salvándole la vida otra vez.

Liborio, preso de la fiebre, es atendido con hierbas por una curandera, doña Antolina, y por el c. Anselmo, un médico senderista que le extrae la bala; se halla en recuperación y comienza a hacerse ciertas preguntas sobre sus compañeros de lucha y la revolución. «A los dos días nomás felizmente la fiebre empezó a bajar. Aparte de los medicamentos que te aplicó Anselmo, muy bien te hicieron los remedios con hierbas que doña Antolina, la curandera, te dio a tomar. Anselmo, piensas ahora, en el silencio de la media mañana neblinosa en ausencia de tu madre y la curandera que han salido por allí cerca a recoger choclos. Anselmo, sus manos finas se estaban poniendo duras, quizá más que por las herramientas de su oficio, por el armamento y la dinamita que manipulaba. Pero, ¿y Jaime?, y el médico Eduardo? ¿Y aquellos que conociste en el ataque a la cárcel de Ayacucho? Había quienes usaban lentes, relojes o anillos. Y eran blancos, medios rubios algunos. No eran campesinos. Resentidos parecían más bien de los otros de su casta que estaban en el gobierno? ¿Y Santos? ¿Y Angicha? Ellos también eran mistis, aunque se disfrazaran de campesinos o lo hubieran sido alguna vez. ¿Seguirían creyendo en los dioses montañas? ¿En la Pachamama, en Wiracocha? Más parecía que no. Ni en los dioses cristianos tal vez, porque en ocasiones les habías oído hablar mal de los curas y hasta del Papa, diciendo de este último que clamaba por la paz en tanto que bendecía las armas de los genocidas. Ellos estaban dirigiendo ahora la revolución; ¿pero hasta que grado la revolución sería para los naturales? ¿O era sólo para tumbar a los blancos capitalistas como decían y luego ellos serían los nuevos gobernantes, sin que en la conducción de ese gobierno nada tengan que ver los runas? Lo deseable sería, piensas, un gobierno donde los naturales netos tengamos el poder de una vez por todas, sin ser el apoyo de otros» (pp. 106-107).

Después de visitar a los espíritus de sus padres en Auquimarca, Rosa Cuchillo sigue su viaje (en el mundo de los muertos), ahora hacia el Ukhu Pacha; con Wayra bajan «un cañón encerrado entre dos montañas de purita roca viva» (p. 108); al fondo corrían las aguas del Marañón

«-El Marañón?

De veras, la tierra temblaba.

-Sí, que es la misma Yacumana, la tremenda serpiente Amaru, cuyas aguas se vuelven llamaradas adentro. Asciende al cielo, y en la noche puedes verla como el río blanco y en los aguacerales como el rayo.

-Otra de las Amarus es la Sachamama, agregó (Wayra), que saliendo de adentro de la tierra camina parada, como un tronco, y luego asciende al cielo convirtiéndose en el arco iris. Ella con la Yacumana recorren los tres mundos : el de arriba, el de aquí y el de adentro».

Un boquerón abierto al sesgo del cerro apareció de pronto ante nosotros.

—Por aquí —me dijo Wayra—, por aquí se entra al Ukhu Pacha.

Y yo sentí que mi cuerpo temblaba» (Ibid.).

Las cuestiones que formula Liborio sobre el futuro gobierno de los *runas* al final de la guerra, tiene una respuesta, desde la ortodoxia marxista-leninista-maoísta, en las palabras del c. Omar, «huancaíno, hijo de mistis y ex profesor de la universidad de Huamanga», según habías oído decir» (p. 119), que nos parece a la de los sociólogos⁽¹⁹⁾ en el debate sobre *Todas las sangres*; cuando el c. Tupac replica a su concepción proletaria de la dictadura, y a su argumento de que los campesinos con tierra o aquellos que aspiraban a la propiedad eran una fuerza burguesa, sosteniendo que: «Los naturales no aspiramos, compañero, a la posesión de un terreno propio, de cada uno, sino de todo lo que nos quitaron los blancos invasores, mejor dicho, los españoles. Bueno, compañero, te dijo Omar, pero hoy la lucha no era de indios, o de naturales como tú decías, contra blancos, porque dizque ni indios puros ni blancos puros ya había, o si lo había era en pequeñísima escala. Ahora había mezcla de diferentes razas; es decir, aparte del blanco y del indio, también de negros y chinos. Y la única salida para este país, compañero, era un gobierno para mestizos, socialista por supuesto. Es cierto que la gran mayoría son mestizos, dijiste, pero dentro de éstos, más los hay con alma india, y estabas seguro que se hallarían gustosos de pertenecer a una nación de ayllus campesinos y obreros, donde se tienda al trabajo colectivista, como en tiempos de nuestros antepasados. Pero es imposible volver a una época tahuantisuyana, compañero, intervino Santos, ... vivimos una época moderna, distint» (p. 121). Es así que la negación de lo indio desde la ortodoxia marxista de los cuadros de S.L., se reencuentra con el rechazo de lo «arcaico andino»⁽²⁰⁾, que es



el punto de vista de M.V.L. y de la ficción ideológica neoliberal sobre el Perú moderno.

«Nos acercábamos al Supayhuasi avanzando por una oscura galería, ...

«A la entrada, resguardándola, nos habíamos encontrado con la Sachamama, la gigantesca Amaru de siete colores, quien Wayra le habló con ladridos, sin que yo nada pudiese entender. Sus ojos relumbraban como piedras preciosas mientras lo escuchaba. Enseguida, se estiró hacia arriba ¡suap! se impulsó con fuerza, perdiéndose rapidito en ese cielo negro, sin estrellas, dejándonos así el paso libre» (pp. 170-171).

«Nos aproximábamos al recinto donde se hallaba El Lanzón ...

«—Esas animas esperan al Lanzón —me dijo Wayra— Nac temas. Todos los seres de la tierra aspirarían a ser devorados por Él. Porque sólo entrando en Él, se encuentra la verdadera paz y... (pp. 172-173).

«—¿Quién es de veras El Lanzón?, ¿sabes?

—El mismo Wari Wiracocha. En él se unen el presente, pasado y el futuro. Las tres pachas del Universo...» (p. 173)

Liborio, el c. Tupac, se halla enamorado de la c. Angicha no sabe como manifestarle sus sentimientos. «Ella, muchacha educada; tu ignorante, ¿qué palabras serían las más convenientes? De noche piensas y piensas revolviéndote, no pudiendo dormir. En fin, ya verías, ya verías... Meditas también en la guerra, en la revolución. Omar no volvió a hurgar tus planteamientos. Parecía no interesarle. Angicha y Santos tampoco dijeron nada y, peor aún, acababan de demostrar que no creían en los espíritus de las montañas, ni en otros dioses seguro, aun siendo lugareños. ¿Qué podrías esperar de los otros entonces? ¿De los nacidos en las ciudades grandes en la capital, como el médico Anselmo, por ejemplo? Estaba visto que para ellos su religión era la política. No tenían más dioses que sus líderes y las masas. La naturaleza sólo es naturaleza para sus mentes. Nunca podrían aceptar que los cerros, los ríos, tuvieran vida. Que en las piedras mismas se alojaran espíritus. No, no, eso no lo entendería. Como tampoco tendrían creencia en la vuelta de ese inca-dios en la cabeza, según los abuelos, se hallaba enterrada en el Cuzco y que estaba recomponiendo hacia los pies. Y que una vez completo, iba a voltear el mundo poniéndolo al revés» (pp. 178-179; el subrayado mío). Tenemos pues, que en el movimiento senderista, tal y como una corriente minoritaria, habría aparecido lo que M.V.L. en la crítica a Arguedas⁽²¹⁾ denomina «pensamiento primitivo irracional, de las creencias en las fuerzas naturales, y en el mito del Inkari; pero de lo que en realidad se trata, a mi entender es de la diferencia de visiones o concepciones del mundo («mitos arcaicos») y/o mitos de la modernidad, que corresponden a diferentes estratos de la población peruana, que obedecen a una trama compleja de las relaciones sociales y de dominación en las que elementos raciales, étnicos y de género (particularmente en el caso de S.L.) se hallan presentes en el desenvolvimiento histórico de nuestro país.

(1) Oscar Colchado Lucio, *Rosa Cuchillo*, Lima, Biblioteca de Narrativa Peruana Contemporánea, Ed. San Marcos, 1997.

(2) Esta problemática se encuentra presente, de manera angustiante, en el escritor peruano José María Arguedas desde los años 50: «Hasta cuando durará la dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tahuantinsuyo y de España. ¿Qué profundidad tiene ahora la corriente que los separa? Una angustia creciente oprime a quien desde lo interno del drama contempla el porvenir. Este pueblo empecinado —el indio— que transforma todo lo ajeno antes de incorporarlo a su mundo, que no se deja ni destruir, ha demostrado que no cederá sino ante una solución total» (J.M.A., «La novela y el problema de la expresión en el Perú»; en *Mar del Sur*, Lima, 19 de enero-febrero, 1950, p. 32; reproducido en *Anthropos*; recuperación indigenista del mundo peruano; suplementos materiales de trabajo intelectual, pp. 67-72); «Un país en que parte de estos diablos (indios y españoles) se mezclaron en los montes y abismos del Perú, permaneciendo, sin embargo, sus gérmenes y naturalezas, dentro de la misma entraña, pretendiendo seguir sus destinos, arrancándose las tripas el uno al otro, en la misma corriente de Dios, excremento y luz»; «Un país de halcones y sapos» (J.M.A.) (en Sara Castro Klaren, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, I.E.P., 1973, pp. 95 y 98).

(3) François Bourricaud, «Indian, Mestizo and Cholo as Symbols in the Peruvian System of Stratification» (En Nathan Glazer y Daniel Moynihan (eds.), *Ethnicity*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1972; cit. Alfredo Barnechea, *La república embrujada. Un caso en la pobreza de las naciones*, Lima, Ed. Aguilar, Nuevo Siglo, 1995, p. 205).

(4) Alfredo Barnechea, Ob. Cit., p. 205.

(5) José María Arguedas, *Todas Las Sangres*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

(6) Mario Vargas Llosa, *La Utopía Arcaica. José María Arguedas y Las Ficciones del Indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996; p. 248 (y en páginas anteriores: «Si hay algo que caracteriza esta cosmovisión es estar más anclada en el mito y la ficción que en la realidad histórica, y por ello puede considerarse como un remoto ancestro de la que, siglos más tarde, trazaría la fantasía de Arguedas. Por lo demás, las afinidades entre ambas son considerables» (p. 244).

(7) Nathan Wachtel, *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole 1530-1570*, Paris, Éditions Gallimard, 1971; Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, Lima, Editorial Horizonte, 1994; Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los inca*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1988.

(8) ... «la humanidad fue creada por un dios que se llama Inkarrí. Inkarrí creo a los segundos dioses, o sea las montañas, que protegen al hombre porque de ellas brota el agua y son, al mismo tiempo, los dioses de la fecundidad. Luego creo al hombre y todo lo que sobre la Tierra existe; y finalmente lanzó una barreta de oro y allí donde cayó la barreta de oro fundó la ciudad del Cuzco, que era la ciudad donde él, Inkarrí, debía vivir. Después vino el rey español y entró en guerra con Inkarrí. El rey español era mucho más astuto y tenía armas más poderosas: venció a Inkarrí y le cortó la cabeza. La cabeza está enterrada en el Cuzco, pero Inkarrí no está muerto. El cuerpo del dios se está reconstruyendo de la cabeza hacia abajo, hacia abajo de las piernas; cuando el cuerpo del dios esté enteramente reconstituido, entonces dará un salto sobre el mundo e Inkarrí hará el juicio final. Esta división es total y hasta hace nada más que unos treinta años era absolutamente irreconciliable» (José María Arguedas, «La narrativa en el Perú contemporáneo»; texto de la conferencia que J.M.A. diera en la Casa de las Américas; organizada por el Centro de Investigaciones Literarias (C.I.L.), del 16 de enero, al 22 de febrero de 1968; en *Anthropos*, pp. 42-43).



(9) «La ambición de la novela se refleja en el título. *Todas las sangres*: todas las razas, todas las regiones, todas las culturas, todas las tradiciones, todas las clases sociales del mosaico que es el Perú. Efectivamente, aparecen los Andes y la costa; los indios, los blancos y los mestizos; los ricos y los pobres, desde la cúspide millonaria hasta la base campesina, con muchas divisiones y subdivisiones de esta pirámide social. Pero el propósito no sólo es cuantitativo; también, mostrar que este mundo está signado por la injusticia y revelar los mecanismos de la desigualdad y el sufrimiento social en el Perú» (M.V.L., Ob. Cit., p. 255).

(10) Ibid.

(11) J.M.A., *Todas las sangres*, Buenos Aires, Ed. Losada, Novelistas de Nuestra Época, 1964 (es la edición que cita M.V.L.).

(12) Ibid. p. 261.

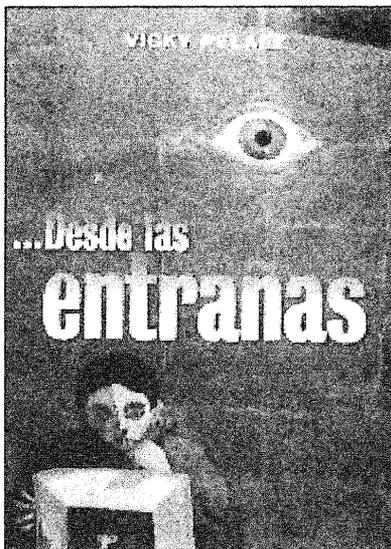
(13) Ibid., p. 254.

(14) Ibid., pp. 328-331.

(15) Esa misma noche Arguedas escribió: «Destrozado mi hogar por la influencia lenta y progresiva de incompatibilidades entre mi esposa y yo; convencido hoy mismo de la inutilidad o impracticabilidad de formar otro hogar con una joven a quien pido perdón; casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, también hoy, que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediablemente» (citado por M.V.L.; ver pp. 262-263).

(16) Ibid., p. 273.

(17) «En ésta, como en *Los ríos profundos* y como en todas las novelas que escribió, este mundo arcaico aparece filtrado en ese otro mundo, ideológico, racional, deliberado, y es el que origina sus mejores páginas y, también, sus mejores personajes. Este mundo está incontaminado de modernidad, alejado de la costa y de todo lo que es extranjero. Es un mundo que Arguedas llamaba «peruano». Su idea de lo «peruano» es inseparable de lo serrano y de lo antiguo. Un mundo no corrompido, virginal, casto, mágico, ritual, literario hasta la médula —una rica ficción— que hunde sus raíces en el pasado prehispánico. Un mundo que se ha preservado de manera milagrosa, gracias al espíritu de resistencia de los indios contra las invasiones, presiones y expoliaciones de que ha sido objeto, y a la fidelidad religiosa de ese pueblo por su tradición y cultura. Este mundo es, por supuesto rural y, también, musical: un mundo donde



...DESDE LAS
ENTRAÑAS

Vicky Peláez



Ofrecemos Libros y Guías
de Turismo en Inglés, Francés,
Italiano y Japonés

Mapas - Diccionarios
Afiches - Postales

PORTAL COMERCIO 125
PLAZA DE ARMAS
TELE 234231
CUSCO

los seres se expresan mejor cantando que hablando. Como en otras novelas de Arguedas, en ésta también el canto es importantísimo. Quizá sus páginas más tiernas son aquellas donde los personajes no hablan ni piensan o actúan, sino cantan» (M.V.LI, Ob. Cit. pp. 273-274).

(18) «La idea del pasado como valor. La patria como imperativo moral. El amor a los ritos, a las jerarquías, a las ceremonias, algo que caracteriza a las sociedades tradicionales, y un horror instintivo, religioso, a la modernidad, a toda forma de progreso industrial y tecnológico, porque ello acarrearía la desaparición de lo antiguo, males superiores a los que vendría a remediar» (p. 277).

(19) Ramón Mujica Pinilla, «Mario Vargas Llosa y la negación occidental del mundo andino» (Lima, Revista Debate, 1997, pp. 42-43).

(20) ¿No es acaso la cuestión de la identidad el problema central de la democracia? Haciendo un paralelo entre la historia de México y la del Perú, Alfredo Barnechea sostiene que: «En el siglo XVI, como ya hemos dicho, las guerras civiles asolaron tanto el Perú como, pero las secuelas fueron mucho más benignas en éste. Más tarde, a comienzos del siglo XVII, Lima era un centro cultural muy creativo. Aquí trabajaban, entre otros, Cobo y Solórzano. Pero a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, mientras en México apareció alguien como Sigüenza y Góngora, en Lima, Pedro de Peralta, quien no salió jamás de su ciudad, se abocó a historiar la nobleza. Era el eclipse peruano. En el siglo XVIII, en el que México se convirtió definitivamente en el país más rico del imperio, no adquirieron tanta fuerza las reacciones a las políticas de Carlos III como en el Perú o, para el caso, en Colombia. En el siglo XIX, no hubo ningún país que tuviera un presidente indio como Juárez. Pero el divorcio fundamental ocurrió cuando México produjo su revolución. ¿Por qué no se dio en el Perú una revolución como la mexicana? Entre 1910 y 1917, es decir entre Madero y la Constitución de Querétaro, México resolvió el problema de su identidad, dio ciudadanía a su mestizaje. El Perú no. El Perú pasó a remedar ideas y vestidos, estrenos de teatro y modas que venían, ya no de España, sino de Francia u otro lugar de Europa. Pero el indio —el hueso de México», según Paz— siguió siendo el hueso del Perú, la realidad no asimilada de una identidad en suspenso» (Alfredo Barnechea, *La república embriajada. Un caso en la pobreza de las naciones*, Lima, Editorial Aguilar, Nuevo Siglo, 1995, pp. 173-174).

(21) «Una cultura mágico-religiosa puede ser de un notable refinamiento y de elaboradas asociaciones -hecho, los son la mayoría de ellas-, pero será siempre *primitiva* si aceptamos la premisa de que el tránsito entre el mundo primitivo y tribal y el principio de la cultura moderna es, justamente, la aparición de la racionalidad, la actitud «científica» de subordinar el conocimiento a la experimentación y al cotejo de las ideas y las hipótesis con la realidad objetiva, actitud que, según mostró el mismo Karl Popper en *The Open Society and Its Enemies*, iría sustituyendo la cultura tribal por la sociedad abierta, el conocimiento mágico por el científico, y disolviendo la realidad humana colectivista de la horda y la tribu en la comunidad de individuos libres y soberanos» (M.V.LI, Ob. Cit., pp. 186-187; «La razón y la tribu», acápite al capítulo X).

(22) «Defino el género como un sistema de desigualdad basado en la construcción social de las diferencias biológicas de sexo, y que funciona principalmente en detrimento de las mujeres» (A. Guiné); sobre la construcción de la nación y las identidades excluidas (de género y territorial), sustentada en la sociabilidad de las «chinas» para el caso de la Argentina, ver el trabajo de Diana Marre, «La continuidad de la exclusión en el proceso de construcción de la nación: ediciones y (re)ediciones»; Mary Nash y Diana Marre (eds.), *Multiculturalismo y género. Un estudio interdisciplinar*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2001.

Boris Espezúa Salmón

PEZÓN DE TIERRA

No se es de donde se ha nacido, sino de donde se vino; pues no siempre nace uno donde debiera.

Gamáliel Churata

Entre héspedes y el pañal del alba
nací al radiar el cronopio rojo de junio
un año de 1897,
Después de 10 días del desbrozo fui bautizado
como: Arturo
y desde allí mi sobrenombre no se colgó
del olvido.

No sé desde cuando estuvo detenido la escarcha
de mi voz, entre muchos silencios que guardamos o en el austero
lenguaje del ande,
lloré en la simiente de infinitos brazos y senos de barro,
que me recibieron en este universo ajeno y nuestro.
No sé que manos me sacaron de la matriz donde sepulté mi sed,
ni del viento que rompió mi cara, si sé que toda mi vida quise volver
a la entraña de mi vejez fetal.

Cruzaron en mi infancia el sollozo de ovejas y totoras
que me llevaron a otros patios del pensamiento,
donde esparcí mi sombra, y mi cerebro sobre el fuego,
mitades de luz donde se trizan en un filtro los odios y las
intransparencias.

En el fondo del Titicaca donde el pez lunar anuncia
un rayo iluminando la dimensión fatal del equinocio,
sin plegarias, y con membrunas palabras para desdoblar los
caminos, invocamos la fe, para redimir con los Dioses el vuelo de
las cenizas en altivas humaredas.

Taciturno y fiero la palabra aporía rompió las alas
del moscardón, crecí entre cantos y miradas fruncidas
harto del desprecio y los años malgastados,
empecé a juntar las manos desde mi nativa morada,
y el mestizaje impuro deshabitó en mí, para arrojarme
desde el suelo con las desoladas noches que guardan retazos negros.

Nací para rodar en el martirio de mi raza, y no embriagarme
con la tristeza.

Creí en la Escuela 881, y con mi maestro Encinas supe que
el pan solo es compartido del lado más seco del desdén,
supe que habíamos nacido con el tifus húmedo de las piedras de los otros
que mezclaron en la piedra madre su sangre con la tierra salada,
las salpicaduras de sus deshechos.

Del poemario inédito *Gamáliel*

EL VERSO QUEMANTE DE GABRIELA MISTRAL

El verso quemante de Gabriela Mistral llegó en un momento propicio. La escuela modernista había agotado los temas musicales y delicados. Se requería un cambio de estética. Después de la juguetona moda parisina, de fructífera enseñanza, se descubría el valor original de la naturaleza y de las costumbres americanas. La crítica, empero, exigía nuevos cauces de expresión y se revolvía cada vez con mayor empeño contra la tónica de *Prosas profanas*. En este período de transición se elevó la voz vigorosa de la poetisa del valle de Elqui. El canto era profundo y sincero. El concepto cristalizaba en un conmovedor sentimiento de candente acento. Experiencia amarga, lanzada al cosmos en grito angustioso. La música estaba rota en los vigorosos trazos. No había *grâce* en la producción señera de la maestra de Normal. El vocablo elegido era el dardo directo que deja al desnudo el dolorido sentir. Gabriela Mistral captó con golpe rotundo la admiración de la mujer independiente y también el respeto masculino. Éste fue el don de su honesto menester. Ayudó también al relampagueante éxito su tendencia socializador, que le valió el favor del chileno Luis Emilio Recabarren y del mexicano José Vasconcelos.

La vida poética de Gabriela Mistral comienza en 1914 al obtener la Flor

Natural en los Juegos Florales de Santiago de Chile con ocasión de haberle sido premiados los *Sonetos de la Muerte*. Los tres sonetos, en alejandrinos, se refieren a una anécdota real: el suicidio de Rogelio Ureta. Lucila Godoy había mantenido unas relaciones amorosas, que se interrumpieron por iniciativa de aquél. Debido a un desfalco que no pudo justificar, el joven Ureta se quitó la vida en el noviembre de 1909. En uno de los bolsillos se encontró «una antigua tarjeta con un nombre: 'Lucila'». El tono del tríptico es de trascendencia cósmica (Oroz 22). El hecho es interpretado como un castigo divino. Los ruegos de la despreciada han sido escuchados. Está contenta de tenerlo muerto, pues así nadie se lo podía quitar. Se unirá a él para siempre en el país de los dormidos. El acento es enérgico, hay imágenes bellas, el verso es duro, pero el tema conquistó al tribunal y a la audiencia (Cuneo 72). Se trataba de algo áspero y salvajemente humano. Era una nueva concepción poética que derrotaba lo mórbido y ornamental de los cánones modernistas. El verso de Gabriela quemaba.

Torres-Rioseco y Federico de Onís llamaron la atención sobre la original producción de la poetisa chilena («Gabriela Mistral» *Nuestra América* 20-22 y «Conferencia» 17-20 respectiva-

mente). Gracias a la gestión del profesor salmantino se publicó, por el Instituto de las Españas, un volumen de sus poesías, *Desolación*. Este libro contiene ya la esencia de la obra total. El título es significativo y de nada romántica. La aflicción de su alma es comparable a la desolación de los inviernos en la Patagonia (Peers 43):

«La tierra a la que vine no tiene
[primavera;
Tiene su noche larga que cual madres
[me escondes». (24)
(*Desolación*.)

Contiene dos partes generales. Una en verso, otra en prosa. La primera está organizada en cuatro agrupaciones, bajo los rótulos: *Vida*, *La escuela*, *Dolor* y *Naturaleza*. La segunda responde al enunciado de *Prosa* y tiene una subdivisión (*Prosa escolar-Cuentos escolares*).

La sección *Dolor* recoge los poemas que se refieren a la desgraciada historia de amor aludida, que culmina en el tríptico galardonado, y es probablemente la de mayor acierto literario.

Lo primero que el análisis percibe en el citado grupo de poesías es la estudiada variedad métrica. En la versificación, Gabriela Mistral es discípula de las innovaciones del modernismo. Utiliza con dilección el alejandrino remozado por la escuela de Rubén Darío, ora en

sonetos, ora en serventesios —«Interrogaciones», «El vaso», «El ruego», «Poema del hijo». La combinación de alejandrinos y heptasílabos que Darío experimentó en el poema «A Mistral» (AbAb), la aplica en dos nuevos tipos estróficos, «Amo Amor»(ABAb), y «Tribulación»(AbCb). La Mistral da favor a la silva— «Éxtasis», «Íntimas», «Ceras eternas» y «Los huesos de los muertos». Fabrica un romance en decasílabos —«Nocturno»; cultiva también el serventesio en endecasílabos— «Desvelada», «Vergüenza»; señala especial interés en estrofas de origen popular, como el romance y la copla, y practica ensayos polimétricos (Torres-Ríoaseco «Gabriela Mistral» *Cosmópolis* 374).

Las dotes líricas de la autora de *Desolación* son apreciables. Es sencilla, diáfana, profunda en versos como:

«No turbo su ensueño el agua
Ni se abrieron más las rosas».(26)
(*El encuentro.*)

Las imágenes confirman su poderío estético. Sin embargo, no sabe mantener constantemente esta pureza y tensión, siendo desigual en el hallazgo expresivo.

Un estudio lingüístico de la obra de Gabriela Mistral nos advierte que posee un vocabulario religioso de fervoroso vigor. Peers, que niega con justicia que sea una mística, concede que el «lenguaje de su poesía se une de manos con el del misticismo» (44). La fe de Gabriela Mistral reemplaza la sed ardiente de amor, truncada por el suicidio de su antiguo novio. El canto enérgico expone la necesidad de una metafísica. El amor de perfección ocupa el lugar de lo que hubiera podido ser un amor profano. La presencia de Dios se hace personal, en una tradición hispánica. Lo llama a voces cuando no lo siente cerca. Dialoga con Él. Le pide por su amante muerto. Requiere su ayuda para seguir el camino que la vida le traza. Halla así consuelo para su carne lacerada. Aunque la cosmovisión difiera, el lenguaje que emplea es el de los místicos. Los fines perseguidos son también diversos (Hatzfeld 63-72). En el caso de Gabriela Mistral, se trata de la necesidad urgente de comunicar

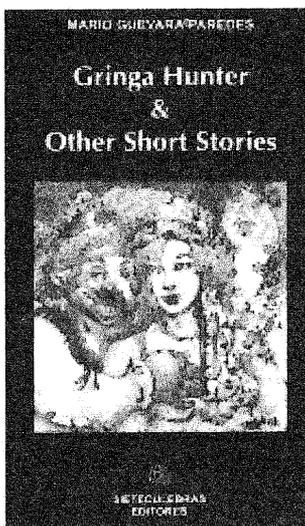


en un grito desgarrador la angustia de su viduira.

Su apoyo es Dios, según la concepción hispánica —Dios-Hombre, compañero de alegrías y sinsabores. El retrato es acedo «Cristo, el de las carnes en gajos abiertas». En esta tradición fervorosa, canta cada una de las partes del Cuerpo— «Canto del justo». La vida está considerada como un áspero subir hacia el jardín de la muerte, en donde mora el Sumo Hacedor (Torres-Ríoaseco «Gabriela Mistral, la del alma...» 17).

«Grávidos van nuestros ojos de llanto
Y un arroyuelo nos hace sonreír;
por una alondra que erige su canto
nos olvidamos que es duro morir.

No hay nada que ya mis carnes
[taladre.
Con el amor acabóse el hervir.
Aún me apacienta el mirar de mi
[madre.
¡Siento que Dios me va haciendo
[morir!» (17)
(*Palabras serenas.*)



Gringa Hunter & Other Short Stories

«It's a brief and awkward book written from a current viewpoint»

**La República
Newspaper**

«These are short stories with fluid mastery resulting in a fine humor»

**Latin American News
(England)**

«The style is biting with an effective use of irony in the exploration of personality vices between foreigners and natives»

**Magazine of Sociological
Studies of the Association
of Mexico**

«His narrative is the closest to urban neorealism: next to Julio Ramón Ribeyro's teaching»

Correo Newspaper

Total entrega al Tejedor de los Sueños. Hay resignación satisfecha «Creo en mi corazón, el reclinado / en le pecho del Dios terrible y fuerte» («Credo»).

Las imágenes poseen fervor trascendente. Gabriela se refiere al ritmo y al herir de Dios («La Encina»), a las ovejas del vellón nevado que preguntan por el Señor («Nubes blancas»), a los dulces dedos tan leves y sutiles que rozan sin rozar, que son mensajeros divinos («Mientras baja la nieve»). Confiesa en mi carne prendido un fulgor («Hablando al Padre»). Se pronuncia la petición:

«Mi oído está cerrado,
mi boca está sellada.
¡Qué va a tener razón de ser ahora
para mis ojos en la tierra pálida!
¡Ni las rosas sangrientas
ni las nieves calladas!

Por eso es que te pido,
Cristo, al que no clamé de hambre
[angustiada:

¡ahora para mis pulsos,
y mis párpados baja!

...
Recíbeme, voy pura;
¡tan plena voy como tierra inundada!
[(12-13)
(Éxtasis.)

Y el deliquio amoroso llega:

«Porque mi amor no es sólo esta
[gavilla
reacia y fatigada de mi cuerpo,
que tiembla entera al roce del cilicio
y que se me regaza en todo vuelo.
Es lo que está en el beso, y no es el

[labio;
Lo que rompe la voz, y no es el
[pecho:

¡Es un viento de Dios, que pasa
[hendiéndome
el gajo de las carnes, volanderol» (20)
(Íntima.)

Gabriela Mistral renuncia al mundo y a sus pompas vanas y busca el apoyo de Dios para encontrar la luz (Iglesias 248-250).

El acercamiento a la obra nos enseña el subjetivismo que la alienta. Los temas

fundamentales son el amor y el dolor. La angustia de la existencia se sumerge en la sed amorosa. Vía de fervor que la conduce a una orilla franciscana. El *Poverello* de Assisi es admirado con arrobos. Esto se observa en alusiones literarias y también en una colección de artículos dedicados al autor del *Cantico di Frate Sole*, publicados en *El Mercurio*, de Chile. El amor a los niños y a la humanidad de Jesucristo, caracterizantes de la Orden fundada por el santo, se encuentran claramente manifestados en la poesía de Mistral.

La escritora del valle de Elqui parece reflejar de forma diáfana su vividura en los versos. La historia amorosa truncada; la soledad, la fe en Dios, la escuela..., son temas que retratan cabalmente a la profesora rural. En esta idea, Julio Saavedra Molina ha ordenado los poemas de *Desolación* con el intento de poder seguir paso a paso el drama pasional que alteró su vida (112-120). El querer determinar hasta que punto la anécdota literaria corresponde con la realidad es una aventura peligrosa que normalmente no pasa de la hipótesis, a menos que se apoye en una documentación adjunta (Rodrig 289).

Sea cual fuere el alcance de la verdad histórica, no hay duda de que la autora de *Desolación* utiliza un procedimiento estilístico. Ello no merma su sinceridad, pues no hay poeta sin retórica. La confesión desgarrada de la chilena se apoya en un vocabulario cuidadosamente aprendido o escogido (Oroz 62). Hay un precedente cercano a este respecto. Me refiero a la obra de Amado Nervo, que presenta convergencias indudables. Gabriela Mistral conoció al mexicano y tuvo en cuenta su producción para su elaboración artística.

«Le hallo a usted, Amado Nervo, en
[cada día y en cada llanto
mío —nos dice. Con sus versos en
[los labios fui yo hacia el
amor, ellos me ayudaron a querer, y
[cuando se fue el amor,
ellos también me ayudaron a sollozar
[‘de modo sosegado y
[acerbo». (Silva Castro 273)

Feliciano Mejía

EL MUERTO TENÍA HISTORIA

Cuando sintió el topete frío en la frente, no supo que la bala le había golpeado. Fue cosa un segundo, y luego del relampagueo vio un destello de luz y después le sobrevinieron el silencio.

Todo lo que le hicimos luego, no fue con cólera. Nada más, para dar el mensaje a todos aquellos que no sabían leer en la zona. A esos que son la mayoría. Y fíjese, eso funciona. La gente comprende. La gente no es bruta, oiga usted.

Y ahí se quedó, pues, como un gusano, retorciéndose un rato. Luego le tembló el cuello con tembladeras de ahogado. Miró por sobre las cejas hasta que el negro de los ojos se le ocultaron arriba de los párpados y quedó feo, con las bolas de los ojos todo blancos, como huevos cocinados. Luego luego se puso tieso como de palo. Eso fue después.

Mi mano no había temblado nada. Cuando salió la bala, sólo me produjo un sacudón en el brazo, el caño del revólver saltó y me obligó a agarrarlo más fuerte. Acaso habría parpadeado. No sé.

-Ahora, ya -dijo el compa Reynaga y el designado no dudó. Sacó su largo cuchillo de carnicero, le hurgó con la punta entre los dientes y ayudado con un dedo sacó un palmo de la lengua y

la cortó de un tajo: la boca chisgueteó la sangre negra entre los dientes y por la cara.

Por detrás se acercó el compa Yayno. Puso las piedritas junto la cabeza. Buscó por el suelo y jaló un palo seco, puntiagudo, lo forzó entre los dientes amarillos y una por una fue metiendo las piedritas en la oscura boca vacía. Al final acomodó el trozo de penca espinosa, jaló el palo y se paró mirando al grupo. El muerto había cerrado la boca como tragando las piedras y sin dejar escapar la penca.

Yo no sabía quién era, valgan verdades, hasta que el bajito, ése que arreaba las mulas sin hablar nunca, sacó de bajo su poncho una cartulina ya preparada con las frases que se verían en la TV, si los tontos lo pasaban. Ya estaba con sus cabuyas en las cuatro esquinas y se la amarró a los brazos: ahí supe que era quien estaba dando informes y traicionándonos. Aunque, usted dirá que no era traición, sino que cumplía con su trabajo, con su deber. Eso no se lo discuto. Eso depende de por cuál lado de la vida usted camina.

Recién me expliqué por qué es que los helicópteros habían aparecido últimamente tan seguido, como de la nada, sobre la quebrada de Rayja. Nos bombardearon hasta por gusto; y

cómo, luego que nos salvamos, ya en la Comunidad, al tercer día, se aparecieron temprano, es decir ya tarde, a eso de la media mañana y nos soltaron ese diluvio, hasta dejar todo hecho polvo.

Que a algunos de nosotros nos caiga la quincha, bueno, pase; estamos en esta lucha, y si nos metimos, sabemos que en cualquier momento nos va a tocar, ya con una balita, ya a patadas o de hambre si nos cogen, ya enterrados vivos, según el gusto y parecer de los soldados. Eso ya lo sabemos. Eso no nos preocupa, ¿sabe? Morir de granada o de bomba, es rápido. Lo fregado es morir de hambre, con los pulmones rotos, a lo largo de años. Morir en esta lucha, es pues una posibilidad cierta. Y uno morirá en su momento. Uno muere una sola vez. Morir de bala o de cuchillo, fíjese, es sólo un momento. Puede parecer largo; pero es sólo un momentito. Estamos preparados.

Pero que les hagan llover candela a todas las casas, que les dejen los helicópteros cantidad de uniformados, que entran a todas las comunidades de la comarca, disparando hasta a los chanchos y los perros; que destripen a criaturas, que descuajeringuen a las mozas y les rompan las caras a culatazos a las viejitas. Eso no, señor. Eso no es de hombres.

Después de los bombardeos y las pasadas de esos cobardes, los incendios, desde dónde se verían. Fue como si estuviéramos quemando las chacras después de la cosecha en todas las alturas del Departamento.

Como a cuyes nos dieron.

Y al tiempo, cuando logramos llegar a la ciudad, nos rodearon ahí nomás, sin dejarnos descansar siquiera.

Este era el cabrón, que avisaba todo. Para ganarse su sueldo.

Por eso, después de que le llenaron la boca, lo levantaron como espantapájaros, para que todos los que pasaran, lo vieran desde lejos. Luego lo jalaban por la soga amarrada al cuello y, tirando la punta por sobre una rama del molle viejo, lo levantaron como bandera, y se quedó apoyado, bailoteando al viento como si estuviera borracho, vomitando, con los pelos todo revueltos.

Ahí fue que me acordé de la abuela Dorila y de cómo entraron a su casa y se cansaron de revolver y romper todo y al final, el Mayor, ese pues, al que lo reventamos en plena calle, antes de 28 de Julio, en la ciudad; ese Mayor, pues, la comenzó a patear y patear a la viejita hasta dejarla en el suelo para siempre. Si apenas podía caminar, ¿para qué hacerle eso, dígame usted? De puro macho, de seguro.

Esa también nos la debía este Sargentito.

Y al acordarme, me dio tanto coraje que saqué el machete y le di su golpe en el ombligo. El bestia se desmonegó y enseguida aparecieron chirriando las moscas verdes.

Los compas me criticaron bien feo esta actitud, ese proceder mío. Yo les expliqué la razón de mi cólera. Pero me callaron diciendo que acá no estábamos ni siquiera por satisfacer el interés de la cólera de uno.

Después leí en el periódico, que nos habían acabado para siempre. Que al Sargentito lo habían ascendido después de muerto. Que con él, un héroe de la patria, habíamos sido como fieras. Que lo habíamos torturado por días y todo eso. Pero usted ya sabe. Todo fue

después de finado; y nada más, para que sepan todos que aquí no caben ni de vainas los orejas.

La verdad, la verdad es que se le sospechó por la manera de perderse uno o dos días antes de cada combate. Entonces, el responsable del pelotón, sí, porque aquí no hay jefes ni grados, el responsable le dio una información a él sólo y pasados cuatro días, cayeron como ratas al punto de reunión; pero no encontraron nada. Ahí fue que lo cogimos, le rebuscamos sus cosas y al muy idiota le encontramos, junto a su electoral falsa, su carnet de perro, pues.

Ellos dicen que no acabaron a todos. Eso es lo que quieren y hacen creer.

Ellos no saben de nuestra forma de pensar y de sentir. Ni la cantidad que somos. Ni dónde estamos. Nos ven, cara a cara, por todas partes, pero no saben. No pueden saber. Y ni siquiera nuestro idioma saben, a pesar que los obligan a estudiarlo. Ja. Un idioma no se aprende con los libros sino con el sentimiento, con el corazón y el tiempo.

Ellos dicen que nos acabaron ya, pero ni se imaginan lo árboles viejos que somos. Pueden cortarnos hasta el suelo. ¿Y las raíces?

Dicen que todo está ya bien. Acá, por estos lares, sólo tiene que mirar cómo vive la gente. Sólo hay que abrir los ojos.

Si va usted a la capital, ya verá usted, todo lo normal que la vida se pasa ahí. Parece que fuera Estados Unidos o Inglaterra. Pero sólo en los barrios de comercio y en los barrios de ricos. Pero vea, tome usted su microbús. No su auto particular, si por un acaso lo tuviera. Tome una combi, y déjese llevar, a la buena de Dios, hasta los paraderos finales. Ahí irá viendo, como en película, lo normal y lo arreglado que todo está. Ahí verá toda la diferencia. Y si no le entra cólera de la forma como está viviendo la gente, que casi ni come, y trabajando como condenados; entonces, quédesc tranquilo nomás. Vea su televisión. Y

dígase que la vida es buena y que todo está bien y siga su camino, amigo.

Pero la cosa es diferente. Queremos solamente recuperar nuestro país. ¿Comprende?. Queremos ser nosotros los que mandamos, y no la plata extranjera. ¿Comprende? Si nosotros somos los que trabajamos, los que hacemos producir la tierra y hacemos caminar a las máquinas. ¿Por qué es que no tendremos derecho a mandar sobre nosotros mismos?

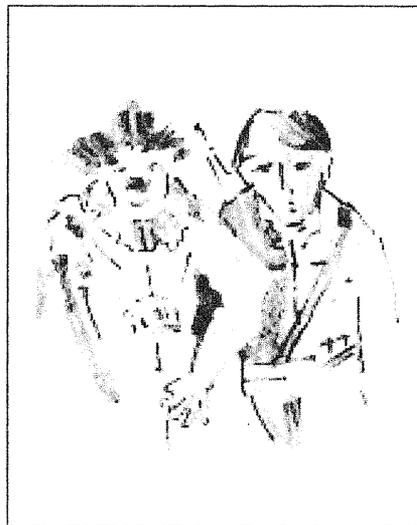
Esa es la razón por la cual nos levantamos.

Lo otro, es parte de la lucha. Historias y cuentos. Y dolor. Y alegrías, también. No se equivoque. En la guerra cabe todo, oiga usted.

Dicen que ya terminaron con nosotros. Eso dicen. Tan bien nos terminaron, lo ve usted, que aquí estamos, esperando que de la hora en punto para soltarle sus huaracasos de dinamita a ese cuartelito que ahí ve usted, entre los eucaliptos, brillando como luciérnaga, no, como moscardón bajo esta luna clarita.

Tenga. Tómese un traguito, para templar el frío de esta espera. Y guárdese este puñadito de hojas de coca. Abríguese nomás, los pies, con el poncho porque la noche hiela. No se preocupe, si se duerme. Yo le aviso, cuando nos den la orden de ataque.

Lo demás. Ya veremos. Tiempo al tiempo. El tiempo lo dirá. Tenemos tiempo y no estamos apurados. ¿Usted sí? ■



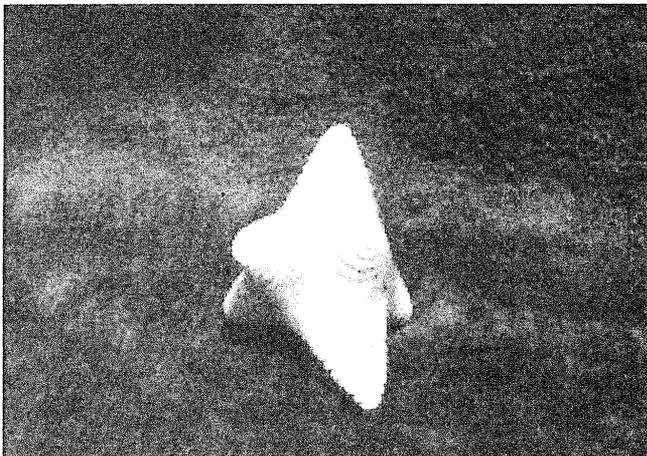
Inkaqyupin

PIEDRAS QUE DAN VIDA

Un trozo inanimado, frío, duro, al que el hombre le da forma, le hace incisiones, lo pule, rompe su rústica presencia y con su aliento incluido lo alisa para que sea agradable su presencia; la roca, la piedra, fruto de presiones y temperaturas diversas; años, siglos y hasta millones de años de eras pasadas, tomadas por el hombre y las utiliza como instrumentos de defensa, material de construcción para representaciones diversas, religiosas, antropomórficas, zoofomórficas, utensilios domésticos; la variedad de texturas y colores las hacen atractivas; no hay piedra dura; porque, es la mano del hombre que la trabaja.

Dicen que las piedras, preciosas, semipreciosas de joyería y las rústicas de arte son fuente de energía porque la fortalecen a quien la lleva y cura los males que al hombre agobian; el cansancio y el enervamiento muscular requieren de la energía lítica; cuanto más dura mejor: deben estar pulidas (teniendo forma de animales, frutos, etc.) para que tengan un mayor efecto.

Las armas de piedra, no solo eran para ataque o defensa personal, en los momentos de relax y descanso se utilizaban



Mollos

para masajes, calmar los dolores musculares, etc. Existen una variedad de esculturas líticas para atenuar cada una de las afecciones. El color de las piedras y su estructura son rasgadas y tomadas en mates con hiervas medicinales, como el chanca piedra, yawar chonqa que son para dolores cardiacos, renales, musculares; entre estas piedras está la hiwaya azul hematita (óxido de hierro a alta temperatura), que es tan dura y pesada como la roja de óxidos intensos.

La forma de las piedras están talladas a semejanza de algunos animales, como pumas, cuyes, zorros, etc. Además, hay estrelladas, planas que se acoplan a la palma de las manos y dedos como los "Taqes" de papa o también la mamapapa, que es una escultura que simula un conjunto de papas de diversa variedad, con tetones a diferentes distancias; la variedad de piedras por su composición mineral es considerable, siendo los cuarzos y hiwayas las que tienen preferencia dentro del curanderismo. Estas esculturas, por sus cualidades curativas y formas fueron divinizadas en la época Inka; también fueron consideradas herejes, objeto de persecución y satanizados en la colonia; hoy su practica es solo con fines comerciales.

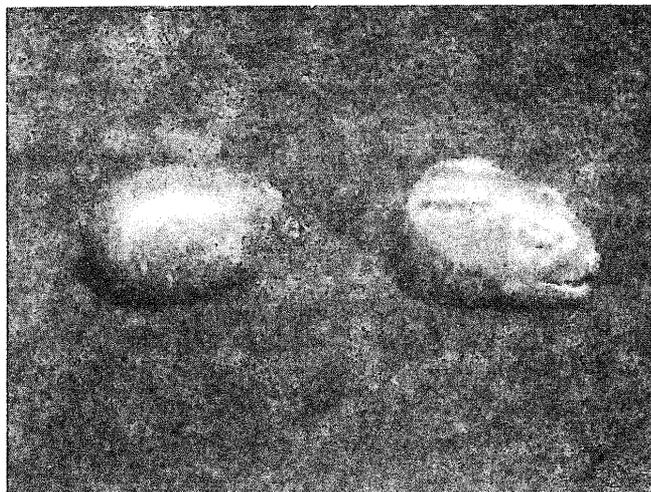
En la actualidad, se venden los "mollos" tallado en forma estrellada, de varias puntas con terminal boleado para evitar rasguños, tiene líneas rasgadas al contorno como anillos; se dice que es la representación de las cumbres de los cerros próximos (llámese Auquis, Apus) de acuerdo al número de aros y altura de puntas.

Por los testimonios recogidos, sabemos de alguno de ellos: *El Llampu*: observa formas zoo o fitomórficas, pequeño de tamaño, que fácilmente cabe entre la palma de la mano y dedos; fueron utilizados para la frotación muscular y además en la cabeza: no hay hinchazón que no baje.

Llampulivi: tiene aspecto de cabeza de boleadora bien pulida, de hiwaya; piedra dura hematita (andesita) negra, que generalmente se le hace recorrer en la extensión del miembro

afectado, haciendo rodar y empujando con la palma de la mano en doble sentido y con relativa fuerza.

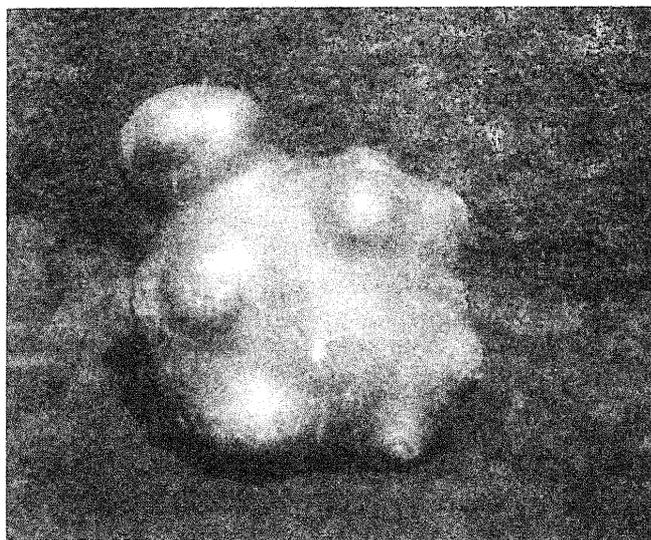
Papa Taq'e o Mamapapa: de forma de tubérculos superpuestos, la parte inferior es ovalada plana, luego cambia de forma, y la



Qweuma

parte superior, siendo redonda, permite asir con la yema de los dedos, y en otro caso termina en dos papa "q'ompis" pequeñas, que permiten frotaciones profundas.

Qweuma: observa un tallado como la cabeza de un cuy, con ojos, orejas y por entre los incisivos, aparece un pequeño agujero en forma de embudo largo que termina en la nuca, posiblemente era para sahumar. El curandero aspirando y reteniendo el humo de tabaco y otras yerbas, sopía por la



Papa Taq'e o Mamapapa

parte amplia y este sale por delante en dirección del paciente, la salmeada es total.

Estas tareas de litomasajes eran realizados por "maich'as", curanderos primarios que venían estudiando la anatomía humana y en caso de no lograr curar, derivaban a uno de mayor experiencia y conocimiento el "Hampiq"; hasta llegar al Atoqrimachi (sabio que se comunicaba con los Apus) y tenía mayor conocimiento si era de la especialidad. ■



CADENA HOTELERA



GARCILASO

Calidad, confort y elegancia

*Habitaciones con baño privado
teléfono, agua caliente, alfombrado
TV-cable y calefacción*

*Contamos con comedor / bar cafetería
lavandería, servicio médico
oxigenoterapia, caja de seguridad
y otros servicios.*

Calle Garcilaso 233-285

☎ (51-84) 233031-227951-222425

Fax: (51-84) 222401

E-mail: hotelesgarcilaso@hotmail.com

CUSCO - PERU

kamikase
Pub Bar



**Desde 1985 reuniendo locos
responsables**

Plaza Regocio 274

Telf. (084)233865

Cusco - Perú

CRONICAS DEL SILENCIO

La historia es un género escritural de la memoria de los hechos con significación social. Por esta razón, interesa a los que dirigen una sociedad, orientarla cómo debe escribirse; qué sucesos relevarse, que otros atenuarse; o tal vez, olvidarse. Napoleón Bonaparte, citado por Dan Brown, en *El Código Da Vinci*, se pregunta y responde: «¿Qué es la historia; sino una fábula concertada?». Cualquier gran historia se escribe mirando el acontecer desde una orilla o desde la otra; registrando fechas, personajes, antecedentes, justificando causas y actuaciones. Por estas mismas razones nos preguntamos: ¿Cómo se escriben las historias pequeñas, aquellas de pueblos y villorrios olvidados, donde interesan tanto las acciones del señor alcalde, como las correrías de un caballejo de linaje desconocido, pero que llegó con un montonero que murió por allí?. Estas historias se van fijando en la memoria de hombres sencillos, en forma de relatos, fábulas, leyendas, mitos, etc. Sin embargo, no son registradas estrictamente cómo sucedieron; sino que aquellos memoriosos anónimos, agregaron los deseos y sueños colectivos, muchas veces utópicos;



Crónicas del Silencio, Nilo Tomaylla. Hipocampo Editores. Lima, 2005, 202 pp.

haciéndolas, con este tratamiento, valiosas socialmente. Así lo entendió J.M. Arguedas cuando en Puquico recogió el mito de Incarri, o M.A. Asturias lo sintió en *Leyendas de Guatemala*. Esta ruta literaria es una ancha pista de opciones que requieren el oficio del escritor y si este tiene genio, qué mejor.

Nilo Tomaylla, escritor radicado en Ginebra, esta vez, nos entrega *Crónicas del Silencio*, novela en la que retoma esos materiales narrativos que ya se insinúa en *Cantos del ruiseñor* (1995), y urdiéndolos con mayor destreza, crea un texto narrativo atrayente donde se

enlazan historias y voces con naturalidad. La novela está organizada en tres capítulos y treinta y uno cuadros que son relatados por Antonio Médico, personaje que trasciende a lo largo de la novela. Al final del libro, en un apartado que denomina, el autor «Apostilla», nos confiesa que el relato que acabamos de leer son las crónicas manuscritas que dejó un tal Lucas Leo, misterioso personaje que aparece sucesivamente en San Pedro de Chirlirique, lugar del relato, así en Lima como en Ginebra en encuentros fortuitos con el autor. Sin lugar a dudas *Crónicas del Silencio*, es una obra que interesa por sus intencionalidades, su técnica y recursos, haciéndose imperativa su lectura para apreciar por dónde va, también, la literatura andina.

Jorge Pedro Gómez Muñoz

UN CHIN DE AMOR

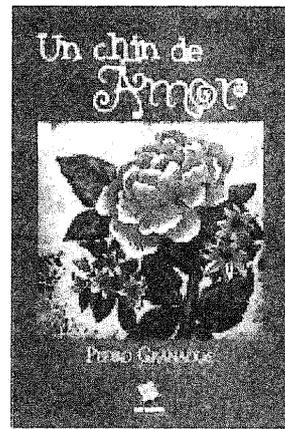
Ninguna lectura puede agotar un texto, en cuanto posea una mínima categoría artística, anota Andrés Amorós. Sin duda, *Un chin de amor*, editorial San Marcos, primera edición-2005 de Pedro Granados, constituye un aporte sobresaliente. Historias de amor apoyándose en lo inexplicable como toda certeza, en una temática donde el manejo del lenguaje se apoya en el hablar cotidiano de la urbe, que la novísima literatura peruana la incorpora, más en un afán de búsqueda maniquea de marginalidad, que de su propia comprensión a esa angustia ambivalente, de quienes confrontan sus realidades con las que se van creando cotidianamente.

Granados lo asume intentando comprender ciertas angustias casi escatológicas, cuya esencia no situada precisamente en barrios marginales, intenta descifrarlas, con nuestra complicidad, naturalmente. El significado y el significante a veces se trasladan de la intención del autor, por cuanto de cuadra a cuadra, de provincia a provincia, varían, pero que se muestran vigorosas como expresión recurrente, para expresar esa conjunción nihilista de identidades, de fraternías y sub culturas en esa aldea caótica y vital que es Lima.

La desfachatez natural con que granados enfrenta su temática, lo hace primo-cómplice de Henry Miller, una filosofía moral donde establece una primacía de la sinceridad, que nos trasladan a encuentros y desencuentros por que así es ahora este mundo y como todo gran trabajo intelectual plantea un humorismo sanguinario, al enunciar virtudes de desconusos, a veces hológrafas, de una soledad objetiva, pero menos desvalida y una interpretación de patentes psíquedélicos, digno de ser investigado en un trabajo que abarque la sociología, que se superponen a la repulsa explícita de sus personajes a un sistema siempre en cuestión, pero que a la vez es inherente a sus vidas y una devoción taciturna que inexorablemente los aleja de los demás, ya que no buscan una solución de continuidad, sino una dispersión de sentimientos encontrados y atrayentes.

Sin duda Granados no rehuye a ser el gran enunciador de altos y bajorrelieves que contrasta desconcierto con cinismo, amores socráticos con los otros, contraste existencial de ciudadano del mundo con realidad de banana republic. Hay en su estilo de escritura arrebatado pasional de extraña belleza por la imperfección y el jubileo, sus personajes nos brindan entresijos entrecruzados de intensidad y olvido, la elección aparentemente cruel de la belleza de lo efímero. El asombro y el reconocimiento para este libro, debería primero pasar por esto, de hacer más creíble nuestros sueños y una común voluntad de hacer realidad nuestra lealtad a la escritura, sobre todo en esos encuentros inesperados y gratificantes con libros como este.

Carlos Velásquez Iwaki



Un chin de amor. Pedro Granados, Editorial San Marcos. Lima, 2005, 180 pp.

Para nadie es un secreto que la tradición moderna de nuestra poesía –cuyos apus tutelares son José María Eguren y César Vallejo– es una de las más vigorosas del continente. Esto queda claro cuando nos aproximamos a esta recopilación realizada a partir de los poetas presentados en los recitales habidos en el *Yacana* del centro de Lima. En efecto, esta suma poética ofrece un material digno de ser tomado en cuenta para el análisis –y por supuesto– la lectura placentera.

El coloquialismo instalado entre nosotros por la generación del 60 –tal como ha sido señalado unánimemente por la crítica– tiene aquí una representación de primer nivel en la figura de Rodolfo Hinostroza (introducido de la dicción poundiana en el Perú) y junto a él está Rosina Valcárcel –situada a caballo entre las generaciones del 60 y del 70– plena de nostalgia bolchevique (uno de los signos más puros de la post-modernidad) y luego vendrían Oscar Málaga y Feliciano Mejía, ambos incluidos en *Estos 13* la mítica antología del 70 preparada por

JM Oviedo (1973). En este caso los dos son representativos: Mejía militó en *Hora Zero* y Málaga integró la collera de la revista *Estación Reunida*. De hecho *Los héroes se alimentaban de anfetaminas* que aquí aparece recuerda lo mejor de la primera época de Oscar Málaga.

Bernardo Rafael Álvarez, Armando Arteaga, JC Lázaro y Guillermo Falconí pertenecen a esa joven promoción que surgió inmediatamente después del *boom* de *Hora Zero* y que recibió su primera herencia aunque nunca militaron en él. Con sus variantes estilísticas personales ellos estarían en la órbita

coloquial del 70. Pueden estar en este apartado Patricia del Valle –cuya sensibilidad en esta muestra es una grata sorpresa– y Juan Luis Dammert, reconocido compositor que aquí hace gala de su talento poético.

La generación del 80 está representada por varios de sus más visibles integrantes, como por ejemplo Domingo de Ramos, José A. Mazotti, Dalmacia Ruiz-Rosas, Rafael Dávila-Franco, Frido Martín, Julio Heredia, Mary Soto, Tatiana Berger –en su conjunto militantes, aliados o simpatizantes del *Movimiento Kloaka* (1982-84)– e individualidades como Raúl Mendizábal, Mauricio Medo, Rosella Di Paolo, Manuel Liendo y Ricardo Quesada. Todos ellos dueños de sus propias poéticas a las que podríamos situar dentro del coloquialismo imperante desde los 60/70 y en el que nacieron a la poesía, salvo Di

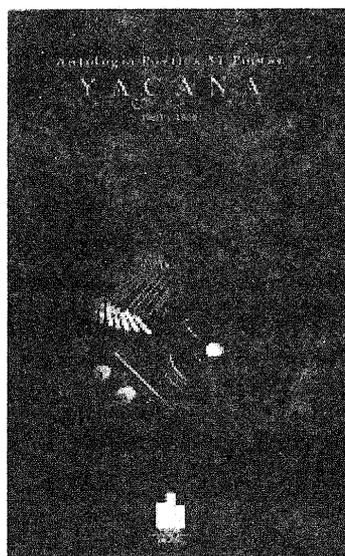
Paolo quien evolucionó desde el purismo de su primera época. Estos poetas –ya con más de 20 años en el oficio– ostentan una notable calidad entre la que destaco la expresividad étnica de Domingo de Ramos (*Una chola ansiedad en tu nalga*) y un cultismo de nuevo cuño (*Boquita de Wesselmann en mi faldo*) que lo coloca –una vez más– a la vanguardia de una distinta sensibilidad en el Perú poético. Así como la muy original versión –diríamos– *Kafka desde la ayawaska* en uno de los poemas de Raúl Mendizábal.

Entre los poetas surgidos hacia los 90s tenemos a Miguel Ildefonso, LF Chueca, Roxana Crisólogo, Paolo de Lima, César Avalos, Ericka Ghersi, Ricardo Ayllón, Leo Zelada, Héctor Naupari, Willy Gómez, Virginia Macías, Richy Lakra. La gama textual va desde un cierto conceptualismo (Avalos, de Lima, W. Gómez) hasta la culta elaboración (Chueca, Ghersi) pasando por la contra-cultura (V. Macías) y la anarquía Punk (R. Lakra). Llamen la atención los *Suburbios celestes* de Crisólogo y el nuevo sabor que le pone Ildefonso a la herencia narrativo-pop.

Los novísimos Alessandra Tenorio (fresco lirismo liushernandiano) y Giancarlo Huapaya (hacia un neo-barroco *maybe*) representarían esa constante búsqueda que inquieta permanentemente a la poesía peruana. Brilla por sí solo Ljudovir Hlavnikov (de quien no poseo referencias) en un horizonte también neobarroco o *neobarroso* como quiso Néstor Perlongher. Y es que para salir de más de cincuenta años de coloquialismo o *Poesía Conversacional* ésta puede ser una muy creativa e interesante vía de renovación dentro del lenguaje latinoamericano. Esto lo comprobaría el texto *Fosa Común* del joven poeta chileno Felipe Ruiz Valencia, adscrito –junto con otros dos compatriotas suyos– a esta muestra del *Yacana*. Porque en la búsqueda de un lenguaje *peruano en el Perú* (Vallejo) el poeta debe intransigir por la libertad aún a costa de su propia destrucción. Ésta es –quizá– la mejor lección que nos ofrece nuestra poesía, desde Heraud, Hernández & Ojeda hasta Oliva, Vega & Recalde: un solitario camino de cuestionamiento y autocuestionamiento –simultáneos– esos *alegres tirorivos* (rescatando al gran César, siempre) *en un país vacío y repulsivo* como apunta Dalmacia Ruiz-Rosas en su poema aquí incluido.

Precisamente esta poeta, Ricardo Quesada y Domingo de Ramos han sido los organizadores de los recitales en el *Yacana*, de los cuales se recopiló la *poiesis* de este libro que –sin duda– toma la temperatura del estado de la poesía hoy en el Perú. Y ésa es –*of course*– su valiosa contribución. Cuando estuve en Lima la última vez que visité el *Yacana* (que no existía al salir yo del país) conducido por Piero Bustos. Me encantó el sitio. Creo desde los sagrados tiempos del *No-Helden* no me sentía tan a gusto en un auténtico club de rock and roll. Se cumple aquí entonces el sueño ideal de fusionar poesía & rock. Ambas son formas intactas de preservar a la humanidad de la *gran oferta del mundo* (Passolini dixit).

Róger Santiviáñez



Antología Poética 51 Poetas
YACANA.
Lima, 2005, 196 pp.

MATAR AL NEGRO

Escribo esta breve reseña bajo el impacto del sol del Caribe: parsimonioso fuego por todas partes, cuerpos en permanente estado de ebullición. Los cuentos de Mario Guevara Paredes (Cuzco, 1956) nos hacen reír con nuestra calavera a mandíbula batiente. Quizá éste sea el rasgo característico de *Matar al Negro* (Cusco: Sieteculebras, 2003) —tal como a través de los grabados de José Guadalupe Posada— la paulatina metamorfosis del lector en un risible esqueleto que por todas partes hace agua. Por lo tanto, entronque de esta escritura con las pericias y las obscenidades del barroco hispano. Pericias por el vigilante, austero e inteligente ejercicio de la forma; obscenidades, por aquello de que se medita frente a las oquedades de una elocuente calavera. Rulfo, Onetti, Borges-Monterroso y un recóndito Vargas Llosa contribuyen al temple y condición moral de la bien afilada prosa de Guevara. Antes, quizá los huacos del arte precolombino y los lienzos de la

escuela cuzqueña por la poderosa propuesta visual de estas mismas viñetas. Y con esto advertimos también una muy particular afinidad con otro de sus contemporáneos, nos referimos al excelente narrador beniano Homero Carvalho Oliva (Bolivia, 1957). Ambos son dos pesos medianos que practican el estilo de la paulatina demolición; es decir, la del incauto lector:

«Allí estuve aunque no me invitaron. Todo había cambiado. Nada era igual. El mundo que conocía no era el mismo. No obstante, concurrí: viejo, jodido y sin esperanzas» («Intruso») leemos en Guevara.

«Sesenta años me costó envejecer, con el sufrimiento metido en cada



Matar al Negro. Mario Guevara Paredes
Sieteculebras Editores,
Cusco 2003. 114 pp.

arruga, en cada surco de mi cara... Tantos años que los creía míos y viene este jovencito, con su cámara fotográfica y sin pedir permiso se adueña de mis desvelos, de mis rabias, de mis tristezas. Click, y se apropia, a cambio de nada, de todas las arrugas de mi rostro» («Vigencia de la injusticia») leemos en Carvalho.

Mas, otro rasgo fundamental también los une; se trata de la crítica cultural implícita en los textos de ambos escritores andinos. Crítica de cara al poder, no carente de buen humor, y demostrando en ella —en vez del folklore— mayoría de edad:

«Después de agotadoras jornadas de placer, el amor que le profesaba se había diluido. Pero la gringa (una lágrima se deslizaba por la sonrosada mejilla) estaba firmemente convencida que él volvería. Aunque la posdata de la carta decía: 'Amor mío, sólo me llevo quinientos dólares, porque te quiero'» («Brichero»).

Por su parte, en el escritor boliviano, también encontramos formulada esta propuesta de construir, digamos, una auténtica antropología nuestra (sureña, tercer mundista, latinoamericana

o como queramos denominarla). Una antropología que rechaza a los mirones, oportunistas o filántropos de cámara fotográfica; más aún, una antropología que quisiera apropiarse de la cámara e invertir el click, e irse con un zumm desde aquí hasta el dormitorio de aquellos que se jactan de su tan propagandeado desarrollo. En este sentido, Guevara y Carvalho, afinan su nota distintiva frente a narradores inmediatamente posteriores; nos referimos a aquellos denominados como la generación McOndo: Alberto Fuguet, Edmundo Paz Soldán, Sergio Gómez, etc. Tal como sucede con nuestra globalizada poesía hispana donde, por ejemplo, un poeta argentino y otro costarricense comparten muy alegremente su herencia cultural haciéndonos vivir el espejismo de una gran patria homogénea; del mismo modo, lo que los McOndo ganan en extensión lo pierden en intensidad. De esta carencia, equivalente a la del encanto, está definitivamente librada la colección de micro cuentos que ahora vamos terminando de reseñar.

Pedro Granados

PROSAS IMPÚDICAS

Mi primer esfuerzo al ser invitado a este compromiso de impudicias, ha sido dar con la identidad de ese par de eróticones confabulados en sacar de su santa pacatería a un viejo limeño más dado a acostarse temprano, previa libación de una buena caspiroleta, colocación de gruesas medias de lana luego de remojar sus pies en un lavatorio de agua regado con ácido bórico en polvo, aspirar su frasco de alcohol con un pancito de alcanfor disuelto y darse unas abluciones con Thimolina y agua florida en las partes pudibundas, para armarse de gorro de dormir y calzoncillos largos bajo la almilla o jubón, cubriéndose las frías manos con mitones, en caso de rascaderas urgentes, y lanzarse tempranito al sobre.

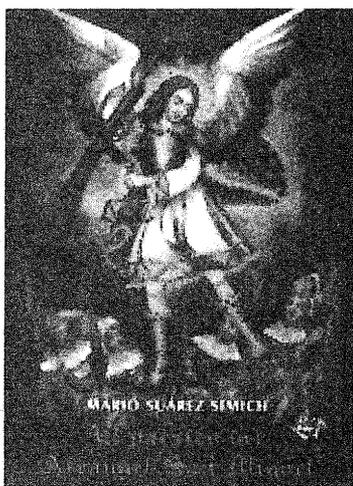
En primera instancia hemos ido en pos de Enrique Mostrenco, y nos dimos con que el supuesto autor de este desaguizado luce un apellido que en su más acertada acepción significa: «dícese del que no tiene casa ni hogar». Quién sino un individuo de tal catadura que se debe haber pasado la vida gateando por hogares ajenos, casas vecinas o cuartos contiguos podría atreverse osadamente a escribir estas *Prosas impúdicas*, a las que yo más bien denominaría, de forma más científica, *I Tratado de Derecho Penal Peruano: Manual del buen fornicio y actos adyacentes*. Una acotación necesaria: el primer nombre no es por casualidad el de Enrique, denominación que nos remite al VIII de Inglaterra, quien se casó sucesivamente con seis mujeres y a dos de ellas las hizo morir en el cadalso. Simbólica combinación, a no dudarlo: Enrique VIII Mostrenco.

Pero antes de ingresar al meollo de este escabroso tratado, preferimos indagar también por el prologuista, don Mariano Berlanga, ejerciente de sospechosa cátedra en la gélida ciudad canadiense de Ottawa, donde a no dudarlo se requerirá de este tipo de manuales para calentar nocturnamente sus glándulas secretorias sementicias. Escudriñando nos damos con que berlanga significa un juego de naipes que se gana reuniendo tres cartas iguales, lo cual significa el típico triángulo de amor -descifrémoslo de una vez por todas-, pero con aceptación tácita de las reglas de juego previamente impuestas; aunque bajo el disimulo nominal de Mariano trate de ligarnos a aspectos virginales de los cuales se halla muy apartado, a pesar de que se instruya citando

EL PARAÍSO DEL ARCÁNGEL SAN MIGUEL

Esta novela de Mario Suárez está ambientada en el Perú del siglo XVI con la necesaria referencialidad que exige un discurso histórico, como este, que recrea un período cruento de la colonia. En efecto, las décadas centrales de aquel siglo en el virreinato andino se caracterizan por las fuertes tensiones y conflictos no sólo entre los colonizadores y sus sometidos, sino en el campo mismo de los españoles, puesto que seguían aún vivos los rencores que condujeron a la guerra civil entre pizarristas y almagristas, además de que se gestaban nuevos anhelos de conquista de los vastos territorios aún inexplorados.

Impregnado de esa atmósfera aparece la relación del escribano real, don Rodrigo Hernández de Arriba, dando noticias acerca de la vida y muerte de Segismundo Fugger en las Indias del Perú. Mario Suárez recurre a esta estratagema para contarnos de un tirón el fascinante recorrido de su protagonista por la geografía y la historia del Perú colonial, pretexto más que suficiente para reconstruir



El paraíso del Arcángel San Miguel,
Mario Suárez Simich. Naylamp
Editores, Lima, 2003, 117 pp.

ficcionalmente los hechos memorables que se dieron desde los días cruciales de la conquista hasta la búsqueda posterior del «País de la Canela» y la instalación de misiones evangelizadores en la región amazónica.

El episodio de la novela que da título al libro se refiere al proyecto de restaurar el paraíso terrenal, allí donde según Fugger (transformado en el místico Miguel) ya estuvo en una edad anterior, conforme señala la Biblia «...entre dos grandes ríos: uno al este y otro al oeste y en medio de ellos un jardín como debió serlo el Edén.»

La idea de que el paraíso estuvo en América y que los indios son los descendientes de una tribu perdida de Israel, tiene aún una data anterior. El Colón de Abel Posse asimila parte de esa teoría y pretende también restaurar aquella edad preadamita.

En ambos casos (en el de Miguel y el del almirante) el resultado es desastroso. El narrador testigo de Mario Suárez termina describiendo el fin del paraíso: «Y mientras veía yo arder la choza principal, pensaba que dependía de la voluntad de Dios la vuelta al Edén y que sólo Él conocía el día. Que los hombres, en su soberbia, cuando intentan levantar el paraíso, acaban edificando el infierno.» La parábola es explícita: los proyectos religiosos con ciego sustento en una utopía bíblica, terminan colisionando con la siempre prosaica y cotidiana realidad humana. Tal los casos ulteriores sucedidos en el ámbito de la historia real: el de Tomochic, México (1892) y de el Canudos, Brasil (1897).

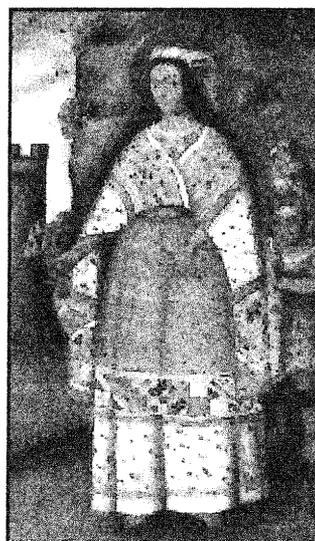
La novela de Mario Suárez nos motiva a más de una reflexión sobre el tópico religioso, esencialmente acerca de su capacidad para promover acciones alucinantes en nombre de la fe.

Enrique Rosas Paravicino



EL MAR, ESE OSCURO PORVENIR

Victoria Guerrero



GOYA, noble inka, retrato del siglo XVIII

MUSEO INKA

Horario de Atención:

De Lunes a Viernes:

De 8 a 18 horas

Sábados y Feriados:

De 9 a 16 p.m.

**CUESTA DEL
ALMIRANTE 103
CUSCO**



Mario Vargas Llosa con el número 19 de **Sieteculebras**, en el I Congreso Internacional de Narradores Peruanos (1980-2005), celebrada en Madrid en mayo último.

SOBRE LOS AUTORES

OFELIA HUAMANCHUMO DE LA CUBA

Estudió Lengua y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Magister en Filología Románica (Hispanística), Literatura Comparada y Nueva Literatura Alemana por la Universidad de Munich (Alemania).

FERNANDO CASSAMAR

Estudió Comunicación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Escuela de Bellas Artes de Lima.

VICTORIA GUERRERO

Poeta. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente escribe su tesis doctoral para la Universidad de Boston sobre temas de cultura y violencia política. Obra: *De este reino* (1993), *Cisnes estrangulados* (1996) y *El mar, ese oscuro porvenir* (2002).

CHRISTIAN REYNOSO TORRES

Escritor. Estudió Comunicación en la Universidad Nacional del Altiplano (Puno). Obra: *Los testimonios del manto sagrado* (2001) y *Látigo del Altiplano* (2002).

GLORIA MENDOZA BORDA

Poeta. Profesora en la Escuela de Bellas Artes «Carlos Baca de la Flor» de Arequipa. Obra: *Los grillos tomaron tu cimbre* (1971), *Lugares que tus ojos ignoran* (1995), *Danza de las balsas* (1998) y *Dulce naranja, dulce luna* (2001).

ENRIQUE ROSAS PARAVICINO

Escritor. Profesor en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Obra: *Al filo del rayo* (1988), *El Gran Señor* (1994) y *Ciudad apocalíptica* (1998).

LUIS BEIRO ÁLVAREZ

Escritor. Estudió Derecho en la Universidad de La Habana (Cuba). Actualmente radica en República Dominicana. Obra: Ha publicado diez libros de poesía, tres de investigación, uno de ensayos *El criterio ejercido* (2000) y la novela *La carnada del anzuelo* (1998).

FELICIANO MEJÍA

Poeta. Estudió en la Universidad Nacional San Marcos de Lima, Le-Marail, La Sorbone y Caen (Francia). Obra: *Poemas racionales* (1970), *Tiro de Gracia* (1979), *Círculo de Fuego* (1982) y *Kantuta Negra* (1990).

CLARY LOISEL

Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Montana (USA).

MARIO GUEVARA PAREDES

Escritor. Obra: *El desaparecido* (1988), *Cazador de gringas & otros cuentos* (1995) y *Matar al Negro* (2003).

CARLOS VELÁSQUEZ IWAKI

Poeta. Obra: *Espantapájaros* en coautoría con Nilo Tomaylla (1975), *Crónica inconclusa de una vida desnaturalizada* (1982) y *Camino desaliento* (1987).

ANOUE GUINÉ

Poeta. Fue profesora en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Reside en París donde está terminando un doctorado en estudios de género. Obra: *Voix nue* (2004).

MARIO WONG

Poeta y periodista. Trabajó en diversos diarios de Lima. Desde 1989 radica en París. Obra: *El testamento de la tormenta* (1977), *La estación putrefacta* (1985) y *Yo vivo en San Miguel pero muero por Amalia* (2002).

BORIS ESPEZÚA SALMÓN

Poeta. Profesor en la Universidad Nacional del Altiplano (Puno). Obra: *A través del ojo de un hueso* (1989), *Tránsito de Amautas* (1990), *Alba del pez* (1998) y *Tiempo de Cernícalo* (2002).

CARLOS D. FLORES MILLONES

Pintor. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Lima. Sus obra pictórica se encuentra en diferentes colecciones privadas de América, Europa y Asia.

CASILLA SIETE

MARIO WONG *Moi, je vis à San Miguel mais je meurs pour Amalia / Yo vivo en San Miguel pero muero por Amalia*. París: INDINGO & Côté-femmes Éditions, 2002.

VARIOS AUTORES (COMPILACIÓN RAQUEL HUERTA-NAVA) *Efraín Huerta. El alba en llamas*. Guanajuato: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002.

JUAN ZEVALLOS AGUILAR *Kloaca / 20 años después*. Lima: Editorial Ojo de Agua, 2002.

CHRISTIAN REYNOSO TORRES *Latigo del Altiplano*. Lima: Lago Sagrado Editores, 2002.

RAÚL BROZOVICH MENDOZA *Los versos del gran capitán*. Cusco: J.L. Editores, 2003.

JOSÉ PANCORVO *Pachak Paqari / Épicas del trono del sol*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2003.

CRONWELL JARA JIMÉNEZ *Arte de cazar dragones*. Lima: Editorial San Marcos, 2003.

MARIO SUAREZ SIMICH *El tiempo que muere en nuestros brazos (Cartas a Silvia)*. Lima: Hipocampo Editores, 2004.

HOUDINI GUERRERO *Cubi*. Lima: Sietevientos Editores, 2004.

CHRISTIAN FERNÁNDEZ *Somos de junto al río*. Lima: Hipocampo Editores, 2004.

VICKY PELAEZ *Desde las entrañas*. Cusco: Editorial Pantigozo, 2004.

LEO ZELADA (COMPILADOR) *Nueva Poesía Hispanoamericana*. Lima: Lord Byron Ediciones, 2004.

ANTONIO CORNEJO POLAR *La trilogía novelística clásica de Ciro Alegría*. Lima: Latinoamericana Editores, 2004.

DANTE CASTRO ARRASCO *Prosas Paganas*. Lima: Editorial San Marcos, 2004.

RUBEN IWAKI ORDOÑEZ *El Mensaje de los Apus*. Puno: Sol Impresiones, 2005.

NILO TOMAYLLA *Canto del Ruiseñor*. Buenos Aires: Ediciones Malvario, 2005.

JUAN JOSÉ SOTO *Palabras sobre los abismos*. Lima: Roda Ediciones, 2005.

LAWRENCE CARRASCO *Las ideas estéticas de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2005.

Intermezzo Tropical N° 3, Revista de Literatura. Lima, 2005. Directora: Victoria Guerrero.

La Pedrada Zurda (Compendio de Existencia 1978 - 2005), Revista de Literatura. Quito, 2005. Director: Colectivo de escritores.

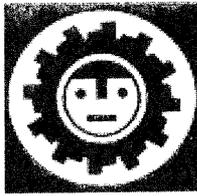
Pez de Oro N° 10, Revista de Literatura, arte y cultura. Puno, 2005. Dirección: Víctor Villegas Arias y Luis Pacho.

Escribiendo N° 10, Revista de actualidad política, cultura y humor. Puno, 2005. Director: Hernán Cornejo-Rosello Dianderas.

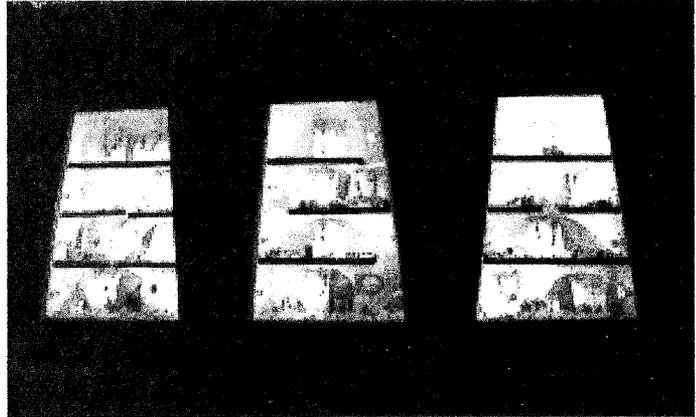
Casa de las Américas N° 239, Revista de Cultura. La Habana, 2005. Director: Roberto Fernández Retamar.

Revista Peruana de Literatura N° 4. Lima, 2005. Director: Ricardo Vírhuez Villafane.

Mythos N° 24, Revista de Literatura. Santo Domingo, 2005. Directora: Rosa Julia Vargas.



INKA
TREASVRE



JOYERIA
ORO & PLATA
INSPIRADA EN EL
ARTE PRECOLOMBINO

PIEDRAS PRECIOSAS
SEMIPRECIOSAS
ESCULTURAS

Portal de Panes 163

Plaza de Armas

Telf. (5184) 245-145

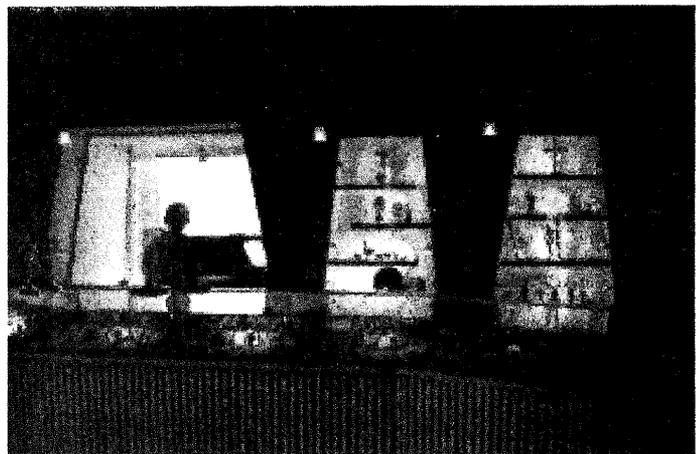
Plazoleta Nazarenas 159

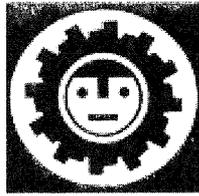
Telf. (5184) 262-914

Av. Pardo 1080

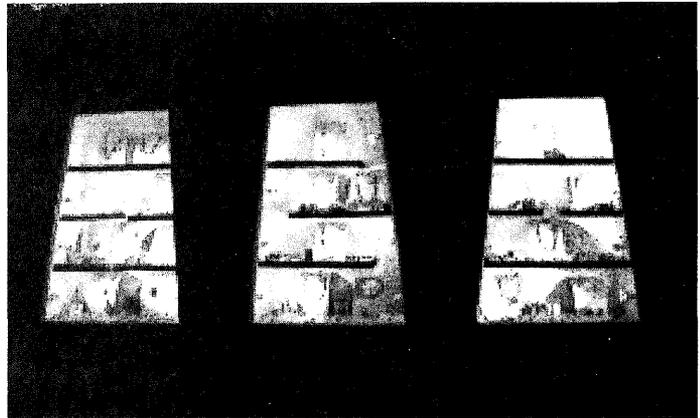
Interior Hotel «José Antonio»

CUSCO - PERÚ





INKA
TREASVRE



JOYERIA
ORO & PLATA
INSPIRADA EN EL
ARTE PRECOLOMBINO

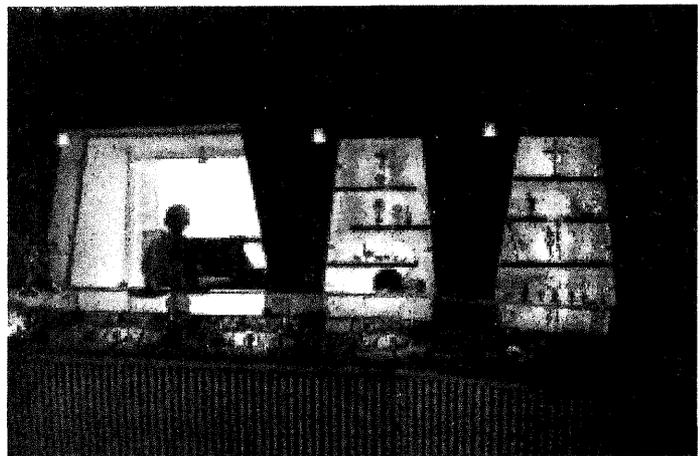
PIEDRAS PRECIOSAS
SEMIPRECIOSAS
ESCULTURAS

Portal de Panes 163
Plaza de Armas
Telf. (5184) 245-145

Plazoleta Nazarenas 159
Telf. (5184) 262-914

Av. Pardo 1080
Interior Hotel «José Antonio»

CUSCO - PERÚ





INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA
CUSCO

CHINCHAYSUYU

ANTISUYU

KUNTISUYU

QOLLASUYU



CUSCO
Capital Histórica
del Perú

Todos los
caminos
conducen
al QOSQO

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000252162

Caminos de la Integración Andina

QINTAQUAN
Camino Principal Andino

UNMSM-CEDOC