

Número 40

Lienzo

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA



Lienzo

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA

40



UNIVERSIDAD
DE LIMA

FONDO EDITORIAL

Lienzo 40 / Segunda época / 2019
Revista de la Universidad de Lima

Director fundador: Alfonso Cisneros Cox
Director: Jorge Eslava

Comité editorial:

Desiderio Blanco
Carlos López Degregori
Óscar Quezada Macchiavello

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Edición, diseño y carátula: Fondo Editorial
Ilustración de carátula: *La guardia personal de Dios*. José Tola, 2004;
vitral 137 x 117,5 cm

Impreso en el Perú

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISSN 1025-9902

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 99-0422

SUMARIO

NÚMERO ANTOLÓGICO	
Palabras del director	9
POESÍA	
Poemas / Diego Otero	13
Poemas / Renato Cisneros	23
CUENTO	
La mano izquierda de Dios / Carlos Calderón Fajardo	33
El otro monitor / José Güich	45
SEMIÓTICA	
Autor, enunciador, narrador / Desiderio Blanco	57
GALERÍA	
José Tola: Testimonio / Alfonso Cisneros Cox	73
Obra pictórica / José Tola	85
Derecho de rectificación	107
ENSAYOS	
Juego de luces y otros motivos en “La danza clara” de José María Eguren / Sonia Luz Carrillo	115
Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa / Luis Fernando Chueca	123

Un inventario de enigmas: la prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro / Carlos López Degregori	179
<i>Huerto cerrado</i> , de Alfredo Bryce Echenique: una travesía afectuosa y divagante / Jorge Eslava	199
Un universo sonoro en <i>Los ríos profundos</i> / Chalena Vásquez	217
Juan Carlos Onetti: una vida literaria / Raquel García	241
PORTAFOLIO	
Te veo desde mi ventana / Estefanía Penny Lanfranco	257
PINCELADAS	
Sobre autores y textos	289

NÚMERO ANTOLÓGICO

Desde su nacimiento, hace cuatro décadas, *Lienzo* irradió una dimensión multicultural que conjugaba los estudios académicos con la creación poética, las artes plásticas con el ministerio narrativo. Su origen de debió a la feliz iniciativa del poeta y profesor Alfonso Cisneros Cox, cuando era un muchacho de cabello oscuro y recién egresado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de entonces; fue él quien la dirigió treinta y dos números de manera ininterrumpida con sensibilidad y prudencia, apertura humanística y tenacidad hasta meses antes de su penosa partida. A los ligeros cambios que ha experimentado en su formato y sus aspectos gráficos, continúa fiel a sus propósitos iniciales y se ha convertido en una de las revistas culturales más longevas en Hispanoamérica.

Para conmemorar sus cuarenta años, este volumen de la revista ofrece un número especial de antología que se abre con dos poetas de nuestra casa de estudios: Diego Otero y Renato Cisneros, quienes publicaron sus primeros textos en el número veinte (1999). Ambos se estrenaron como poetas y ahora son, además, reconocidos narradores y periodistas. En la sección de narrativa contamos con los cuentos de los escritores Carlos Calderón Fajardo y José Güich, cuyos relatos fueron incluidos en los números veintitrés (2002) y veintiséis (2005), respectivamente. El maestro y semiólogo Desiderio Blanco, exrector de nuestra universidad, colabora con el estudio "Autor, enunciador, narrador", que apareció en el número veinticinco (2004).

El pintor que realza nuestra galería es José Tola, con casi una veintena de pinturas aparecidas en el número veintisiete (2006), muestra precedida por un testimonio recogido por Alfonso Cisneros

Cox y que fue publicado en el número veintisiete (2006). Antes de cerrar este apartado cumplimos con el deber de publicar el “Derecho de rectificación” que ha formulado el pintor Américo Tisoc Monteagudo: reproducimos su carta notarial y la nota rectificatoria del director publicada también en el número anterior.

En la sección de ensayos seleccionamos los trabajos siguientes: “Juego de luces y otros motivos en ‘La danza clara’ de José María Eguren”, escrito por la profesora universitaria Sonia Luz Carrillo y tomado del número veinte (1999); “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa”, por el poeta e investigador Luis Fernando Chueca, del número veintidós (2001); “Un inventario de enigmas: la prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro”, por el poeta Carlos López Degregori, del número treinta (2009); “*Huerto cerrado*, de Alfredo Bryce Echenique: una travesía afectuosa y divagante”, por Jorge Eslava, del número veinticinco (2004); “Un universo sonoro en *Los ríos profundos*”, por la recordada profesora y musicóloga Chalena Vásquez, del número veintitrés (2002); y “Juan Carlos Onetti: una vida literaria”, por la profesora universitaria Raquel García, del número veinte (1999).

En el apartado final de la revista tenemos una exhibición fotográfica extraordinaria: “Te veo desde mi ventana”, realizada por Estefanía Penny Lanfranco, fotógrafa egresada de nuestra Facultad de Comunicación. Esta muestra constituye un material inédito y realizado de manera expresa para este número: una treintena de personalidades de la cultura nacional en las áreas de la narrativa, la poesía y el teatro. Se trata de una colección de fotos que serán expuestas en el campus de la Universidad de Lima.

POESÍA

Diego Otero

MEMORANDUM OF BIRDS

1. *Autorretrato*

Tú eras de la raza aquella que se atora de luces
y calla
torpemente,
y convoca los dones de las más pequeñas
cosas
que se asombran:
un acorde
una ventana muerta
una pluma
que viaja sola en
la neblina.

2. *Escribiremos un buen poema*

cuando empeñemos la llave
de la Casa de la Risa y
 nos riamos,
cuando el mudo corazón de un pájaro
sea más pesado
que los hilos de viento que lo elevan,
cuando llueva—
cuando sea lluvia un nombre propio.

3. *Hasta el final*

te seguiré queriendo
con delicadeza,
como quien prepara la tumba de los pájaros.

BREVE ESTUDIO DE LA INDIFERENCIA

He visto morir a un hombre viejo
con una violeta inexplicable entre
las manos.

Hay algo vertebrado
en las luces que lo envuelven

y ajeno

(La radio sintonizada en el vacío / una violeta
inexplicable).

Pero caen mis ojos
de papel y
ruedan
hasta los delicados pies de Nadie.

Y un gato absurdo
y amarillo
es quien contempla de lejos el silencio—

y es el corazón mismo del acero,
la indiferencia.

La sucia
lealtad de las violetas.

HOMENAJE A UN RELOJ SIN MANECILLAS

Y se nos cuarteará la voz
como la espina de los peces fulminados
por la luna
porque un día fuimos
divinamente frágiles
y necios
y jamás
supimos recibir
el extraño don de las paredes.

Tú me entiendes—
las paredes.

—Mira:
en mis ojos no existe nada
sino una bola de mariposas
muertas.

(Señoras y señores, temo informarles
que a veces un remordimiento es una lluvia—
un caballo de agua que inunda nuestra casa
y brota de los techos,
los cajones,
y nos persigue
mordido de sombra
en los pasillos,
el retrete,
el desfigurado rostro
del tipo que lee las noticias).

¿Sabías que en el cielo
 hay un piano
que guarda el esqueleto de Chopin?
 ¿lo sabías?

¿Sabías que un perro cegado de
 pétalos
lo conduce
como a una carroza entre las nubes
y lo ayuda a reír
 y a defecar?

¿Sabías que somos niños
persiguiendo luciérnagas
migajas de luz
en las habitaciones
más opacas
del Palacio de las Sombras?

¿Sabías que todos los cuerpos
son juguetes cansados y torcidos,
 y que sus tristes labios
 son de nadie
 y para nadie?

Anoche tuve náuseas,
y dejé en la sala un plato
con un poco de carne,
cebollas
y arroz mal preparado.

Cenarán los pájaros
la inmundicia
el encantado esqueleto
de Chopin.

Only emotion remains
in our glass of blood.

Sólo la emoción.
Pero somos niños
y somos crueles
y hemos arrojado piedras y latas
hasta matar
al viejo mago
que perdió el empleo.

Ya nadie nos hará soñar.
Si hay una palabra que agoniza
es la palabra asombro
-llamen a un médico.

Yo solía vivir
como un
niño amotinado de fulgores.

Yo solía vivir.

El esqueleto encantado
de Chopin

el Sol

la inmundicia

Pianíssimo

Pianíssimo.

EN EL MEJOR DE LOS SILENCIOS (BOCETO PARA UNA *PERFORMANCE*)

Un hombre sube lentamente a un escenario. No es un torero desahuciado pero lleva un traje de sombras / y el equivocado corazón de un pájaro que calla y huele a mar. Mira al suelo unos segundos y pasa saliva, como quien se traga la inocultable mueca de la desprotección y, luego, minuciosamente, repasa con los ojos el marchito color de las butacas. Todo su público es un cuervo, una luciérnaga despiadada y una niña. Para qué más, acaso piensa el hombre, mientras coloca el corazón sobre una pequeña mesa en la que hay una larguísima botella y un caracol hecho de luz. Al fondo, una mujer desnuda cruza el escenario y arrastra, con una enorme cadena, una nube como un fantasma mutilado. Algo no está funcionando bien aquí, dice repentinamente el hombre, abriendo los ojos con violencia, como dos platos donde hubieran comido con las manos la envidia y el pavor. Yo debería tener un par de alas, una bicicleta blanca, y un corazón dorado que palpita como el capullo de un temblor. Pero ya ven, me obligaron a subir a un escenario, solo, con estos trapos robados al peor apóstol de la lluvia. Sí, es verdad. Yo debería tener un corazón y no este hueco en el que alguien arrojó un espejo, una gota de sangre y un reloj histórico. El hombre se da media vuelta. Queda el eco brevemente y sus palabras caen sobre la madera astillada, y se quiebran como copas de vidrio, como burbujas que son bellas porque vuelan y transparentan y son nada. Luego, en el mejor de los silencios.

UN VIEJO FOTOGRAMA

Digamos que es un patio. Uno sin nombre
y que se ha puesto tímido de pájaros
y brilla
cubierto de cera
como el corazón de
las personas que están solas
y llevan una flor de huracán
en los bolsillos,
en las carteras.

En el filo de la
noche,
el bailarín que ha viajado hasta tu voz
transforma la música
en ventanas,

la luz ha huido de las habitaciones
y es un brazo enorme
de jade desplomándose,
liquidando al bailarín
liquidando al bailarín
liquidando al bailarín
como un viejo fotograma
repetido al infinito.

(El proyccionista se ha quedado dormido. El café está medicamente muerto y lo vela con esmero la sombra de una mariposa –una sombra como un tatuaje vivo–. Las máquinas escupen ruidos secos. Y abajo, en las butacas, la gente silba y se endurece, porque siempre será un pecado detener el tiempo).

Digamos que es un patio. Uno sin nombre
y se ha vuelto tímido
de pájaros
y es nuestro
como es nuestra la ansiedad o la certeza
de la risa.

Y así giramos
niños,
y giramos
y es muy simple:
aprendemos a imantar el desconcierto

Renato Cisneros

HISTORIA MÍNIMA

En tu vientre se escucha
una profunda caída de hojas.

La eternidad cabe en copas vacías
y no estamos aquí para saberlo.

Esta noche me iluminan el silencio de las lámparas
y el seco resplandor de alguna mariposa que se aleja.

Esta noche me persigue un lento fantasma
cuyos labios revocan una oscura canción.

Nada tengo. Sólo el gastado miedo de mis ojos
y esa terraza invisible que es el sueño.

Cubierto está el olvido
por las hojas azules que despeña tu vientre.

Y Nadie ha llegado para hablarme
de las infinitas cosas que no suceden más.

NOCHE DE SETIEMBRE

Una espina crece en todos los parajes de tu ausencia
y mi orgullo es un silencioso puñado de hierba.

Inútil remover pasajes de una historia que fallece,
inútil avivar un fuego entumecido por la negra resaca del mar.

Abandonas mi espejo de bronce en las noches de setiembre
Contra todo el temor que anuncia la locura
y contra las corrientes de un aire que ya no volverá.

¿Qué decirle ahora a los vecinos que amenazan matarme si no vuelves?
Y me apuntan desde sus azoteas y maldicen mi pequeña
condición.

Crepitantes violines cuelgan de la penumbra
Y un trino pinta de rojo el celeste y rasgado cielo de mis habitaciones.

No lloramos la hebra que se pierde
sino la cabellera que se rompe.

¿Qué gritarle a los muros invertidos donde alguna vez te amé?
Si ahora camino desvencijado y con un fierro para
defenderme.

En setiembre abandonas el humo que horada mi espejo
Y me dejas vagando
en esta oscura época de hambres y de muertes.

ALEGORÍA DE NINGUNA TARDE

Nuevamente me ocupo de mis cosas:
oficios sin ningún valor, sin ningún futuro.

Y vuelvo a ser el mismo (si es que alguna vez lo fui)
mientras paseas tu amable sonrisa
entre todos los vientos estirados y 300 demonios.

Ordeno mis gavetas, descuelgo tu retrato de mi boca
y visito los fatigados templos
donde solía beber hasta altas horas de la noche.

Sin afeitarme, predico entre delgadas muchachas
y a veces camino también sobre las aguas.

Nada he recuperado porque nada perdí.
Pero tumbado como estoy
no puedo calcular cuánto me duele
el vacío mar que golpea cerca de tus ojos.

Entre los últimos trinos y los árboles amarillos
vuelvo a entusiasmarme con mis absurdas cosas.

Y a lo mejor estas palabras se alojan en mi costado
igual que la aurora
en tu antigua ventana de polvo.

Vuelvo a ser el mismo (si es que alguna vez lo fui)
mientras abandonas tu dorado plumaje
en la sombra triste y ahogada de unos muros.

LA HORA DE LAS CERTEZAS

Veo un cuerpo que se marcha a los galpones
huyendo de las mansas higueras.

Un remoto cuerpo, untado por las preguntas
de una noche fugitiva.

Veo islas de hierro
donde vegeta un corazón que se despluma.

Un deleznable corazón, que alguien ofrece
al pie de una ventana coja.

Así, con el asombro que procura la ignorancia,
han llegado las últimas visiones del día

para herirme y confirmar

que es tuyo el cuerpo que se marcha
mío, el corazón que se despluma.

PALABRAS PARA UN LEJANO CREPÚSCULO

Miro desde lejos un crepúsculo
igual que los hombres que contemplan a una joven poseída
por la noche
y luego se abandonan a los brazos de un dulce licor.

Miro desde lejos un crepúsculo
y es como mirar una anónima ciudad
amenazada por estrellas y palomas húmedas.

Los desfiladeros han develado mi verdadero rostro,
mi cabello traslúcido, mi lengua de fierro.

Por eso me enloquece su callada música,
porque en ella puedo conocer mis intestinos
duros y sin vida como empolvados animales de yeso.

Un lento sol se descuelga de mis hombros para mojar mi vientre.

Y su fuego mata la duda para lavar el hambre que me asalta
En largos e intrincados pasadizos.

Por eso estas canciones saben a limpieza cuando no saben a
abandono,
por eso estas canciones se ahogan en la libertad que arrastran
las palabras

Y estas palabras se disuelven como el lejano crepúsculo
que ahora miro y no alcanzo a nombrar

RESUMEN DE MI PENÚLTIMA VIGILIA

Algunas veces
encuentro un puñado de arena en mi pulmón.

Y la historia se repite como una vieja pesadilla
donde se amontona la lluvia amable de los muertos.

Algunas veces busco entre los desperdicios
el oxidado hueso que me falta.

*Y cuando eso sucede
pienso que volver es acaso peor que haber partido.*

Algunas veces me río inoportunamente del futuro
y la neblina de los años deja de florecer bajo mi almohada.

*Sólo entonces toco mis pupilas y compruebo
que mi sueño está desnudo
cómo el joven cuerpo
que arrojé todas las noches al vacío.*

PALABRAS PARA UN CUADRO NOCTURNO

Esta noche en los desfiladeros ha sido la más larga.

No encontré un buen lugar para dormir
o al menos para desenvolver mis piernas sin frío ni temor.

En los bolsillos de mi camisa oculto flores de barro
y sobre mi blando corazón la luna inventa una mirada.

Me ha perturbado la voz de los amigos que no tengo
y la amargura se tiende a mi lado como una muchacha
vejada por el recuerdo de canciones de cuna y baladas de amor.

Esta noche los perros brillan al fondo del mar
cerca de viejos navegantes que perecieron en mitad de una antigua tormenta.
Desde aquí puedo escucharlos,
ladrando entre peces de colores y ciudades hundidas.

Camino con la velocidad de la melancolía que sube y baja por mi cuerpo.
Y no es una cabellera la que me ata a este vacío
sino la inquieta mano que afila mis preguntas cuando todos duermen.

Yo no he podido dormir.

Pero la noche más larga es también la más propicia
para ordenar los cuerpos que envejecen en la memoria
y pulir la antigua casa
que nunca terminaremos de habitar.

BREVE CANCIÓN PARA ESTOS DÍAS

No seré yo quien atraviese holgadas cumbres
para desenterrar una cabeza embellecida por el tiempo.

Serán tus pesados ojos los que vuelvan otra vez
a desnudarme bajo el cielo morado.

*La palabra nos advierte sobre aquello
que vanidosamente cubrimos con presagios.
La palabra, también como la lluvia,
nos devuelve a la jaula
de la que alguna noche creímos escapar.*

Pero no puedo hablar de la palabra.

Sólo escarbo sin piedad los muros de mi casa,
sólo me arrimo a la sombra equivocada de un portal
donde gatos y mendigos ensayan una canción adolorida.

A lo lejos tu mirada se despunta.
Y el vuelo parpadeante de una mariposa
remoja tus pies envenenados.

*La palabra se escribe sola, arruina los secretos
y llega para revelarnos una antigua dicha o un furtivo dolor.*

No seré yo quien libere la cerradura. Quien revuelva el ciclo de las aguas.
Quien perturbe el inaudito sueño de la tarde.

Serán tus ojos.

Los mismos que una vez adivinaron
el surco diminuto hacia mi devastado corazón.

CUENTO

La mano izquierda de Dios

Carlos Calderón Fajardo

El cuadro se lo atribuía como suyo una tal Anouk tan reticente como la mujer que había servido de modelo. Andrés Montero lo observó un buen rato y luego cerró el periódico.

Contempló turbado la inmensidad del cielo desde la ventanilla del avión. ¿No era más inmenso, más infinito que todos los cielos juntos dedicar una vida entera a pintar un solo retrato? Tancredo Luna, artista de una sola obra, había pintado ese único lienzo mientras vivió durante largos años una ahora evidente doble vida en París. Una mujer triste, pintada al óleo, según la breve apostilla periodística que acompañaba a la fotografía, el cuadro acababa de ser exhibido en una colectiva de arte latinoamericano en una galería de la *rue* Dragon por la que alguna vez Tancredo había ambulado sin adivinar el futuro.

Montero trató de recordar la cara de la mujer del retrato y pretendió comprender un propósito. Habían sido tantas las mujeres idolatradas por el zambo Tancredo; amante desdichado, bebedor insaciable, nocturno y enclaustrado. El pintor creía acumular existencias superponiendo retratos, uno quedaba debajo del otro. Trabajaba de madrugada. Tancredo no pintaba jamás de día sino a aquella hora que

según su opinión le permitía atrapar en la luz mortecina y naciente el tono preciso para pintar la expresión de la mujer idealizada por el quebranto. ¿Era esa la explicación?

El avión en el que viajaba Montero hizo escala en la Martinica para abastecerse de lubricante. Y cuando el aparato era apenas un punto desplazándose a gran altitud sobre el Atlántico, sacó nuevamente el recorte de periódico que había guardado doblado en su cartera. En la penumbra adivinó lo que había existido a su lado sutilmente inadvertido. Cómo pensar en otra cosa que no sea en ese retrato que había irrumpido en su vida curiosamente coincidiendo con su regreso a París después de tantos años de ausencia. La inesperada Anouk, la plagiaria que se había apropiado de la única obra de su amigo Tancredo, por el nombre, porque Montero vio su último día en París a Anouk Aimée con sus grandes ojos que parecían mirar al cielo en un bistrot, horas antes de su despedida parisina. En la cena en casa del poeta Elqui Burgos, Montero había comentado el encuentro con Anouk Aimée. Pero no recordaba el chiste del siempre ocurrente Tancredo; ese día Andrés Montero había reído a carcajadas sin imaginar que nunca más vería a su amigo.

La triste noticia le llegaría un par de años después estando Montero ya reinstalado en Lima de manera definitiva: "Se murió el zambo" decía Elqui en su carta. Y muchos años después, cuando Andrés Montero cruzaba el cielo de vuelta a París como una pluma que cae en el vacío, estaba consciente de que lo esperaba un mundo irreconocible. Temía enfrentar lo que repetían con insistencia en sus cartas aquellos que decidieron permanecer en París. El mundo que conocieron había muerto, le decían. Y en el avión, Montero intentó revivir un trozo de música, un gesto, una palabra dicha por alguien, un atisbo; la punta de un hilo de donde jalar hasta dar con la verdadera identidad de la mujer cuyo rostro había obsesionado a Tancredo al punto de pintarlo mil veces. Recordó la buhardilla de Elqui en el séptimo piso de un inmueble cenizo en la avenida Georges Mandel y la puerta verde del cubículo donde vivían dos fieras, un par de sirvientas portuguesas provenientes de una minúscula aldea cerca a Coimbra, y el taller de Tancredo una puerta más allá.

El día de la despedida de Andrés Montero, el que se iba de París ya estaba ligeramente ebrio cuando empezaron a llegar los invitados.

Armando, que no bebía, se apareció temprano trayendo una botella de *beaujolais*; Armando en esa época se encontraba empedadísimo en conseguir sonoras resonancias en castellano de poemas de Benjamin Peret considerados como parte de una obra secreta.

Luego de cenar, como siempre el zambo Tancredo alzó la gran envergadura de sus noventa kilos y llamó insinuante con el dedo índice a sus amigos, a Armando y a Montero, para invitarlos a visitar su taller.

–Quiero mostrarles mi último cuadro –les dijo.

Montero intercambió una mirada sonriente y cómplice, con Armando. ¿El último cuadro? Siempre era un acontecimiento muy especial echarle un vistazo a la última obra de Tancredo, mejor dicho a un mismo cuadro insistentemente renovado, retocado infinidad de veces. Tancredo añadía en cada oportunidad un nuevo detalle. Inacabable el número de enmendaduras. Tenía de alguna manera razón Tancredo Luna: un cuadro con una pincelada adicional encima era ya otro cuadro.

El lienzo en el que el artista había volcado toda una vida dormía en su caballete tapado con una camisa y eso lo recordaba perfectamente Montero.

Muchas veces esa obra única había sido motivo de comentarios en broma y en serio por parte de los amigos, sobre todo de los que se consideraban artistas viviendo en París. Elqui trabajaba cual orfebre precavido en un mismo poemario, día a día, mejor dicho año a año y hacía demasiado tiempo que no publicaba. Armando, más intenso en cuanto a su producción poética, sucesivas veces les había confesado a sus amigos su aspiración de no escribir otra cosa que no sea un mismo poema hasta que escribir se convierta en el esfuerzo de lo que jamás concluye. Armando sabía lo que le iba a pasar debido a una maligna dolencia que se cuidó en ocultar. Recordando ese momento en el taller de Tancredo, Montero comprendió lo que el pintor pretendió comunicar: que la vida puede justificarse repitiendo, en el acto constante y obsesivo de pulir; el secreto de cualquier actividad humana estaba en el retoque.

Ya en su taller, es decir en aquella buhardilla tapiada y de escasa luz, con muros porosos donde estamparon sus versos los amigos furtivos, los retenidos en el destierro, Tancredo mostró su colección de fotos en blanco y negro de deslumbrantes artistas de cine, aquellos

rostros de ojos tentadores de los cuales el pintor extraía la sombra y el matiz. En el centro de la buharda una mesa sobrecargada de cartulinas, crayolas, resinas y tintas; allí Tancredo desnudaba la legendaria tela. La sonrisa aviesa de una mujer de pequeña estatura, de mediana edad, engullida en un tono rosa muy tenue casi blanco. ¿Era el mismo cuadro que una tal Anouk firmaba como suyo años después? Montero dudó sin comprender por qué.

Cuando Tancredo pintaba con obcecación ese lienzo, Armando no había muerto aún, tampoco Julio Ramón, ni Tancredo, que encarnaba la vida vivida con toda la pasión que era posible en un ser humano; tampoco él había abandonado aún este mundo. Ninguna ilusión había fenecido todavía. El avión en el que Montero cruzó los cielos rumbo a ese mundo irrecuperable por fin se posó suavemente sobre la pista del recientemente inaugurado aeropuerto Charles de Gaulle.

Se hospedó en el viejo hotel Excelsior, en la *rue* Cujas. Se sentó en el *lobby*. Encendió un cigarrillo y paseó su mirada por el vestíbulo. Las alfombras eran las mismas, con dibujos orientales. Entre los huéspedes no había franceses, más bien árabes y vietnamitas. Las cortinas de tafetán tapaban una ventana cuyos batientes daban sobre un cabaret frecuentado por asiáticos.

Salió a la acera. De inmediato se percató de la presencia de una especie de luz desconocida que se posaba sobre las cosas. Era un día de principios de junio. Casi a las seis de la tarde el aire recorría aún cálido y esa luz oblicua estaba allí, aún brillante. Qué había pasado exactamente un día como ese casi treinta años atrás. A Montero se le ocurrió que hubo otro tipo de luz. Tancredo le había enseñado en esa época a beber un aperitivo de noche. Compró el diario *Le Monde* en un kiosco. Fue un gesto mecánico. Dobló el periódico y lo colocó bajo su brazo. No le interesaba leerlo, sin embargo se sentó en la terraza de un café. Pidió un Pernod y se puso a leer el periódico. Le parecía más angosto el bulevar, más oscura una librería que le fue familiar. Alguien en una mesa cercana a la suya leía un libro de Paul Nizam. “Estoy de vuelta –se dijo Montero–, acá de nuevo. Conseguí volver. Aún estoy vivo”.

Le daba cierto resquemor hablar en francés, como si fuera a equivocarse al escoger las palabras correctas.

Por el bulevar pasaban muchos norteamericanos en zapatillas y japoneses con gorra de tela, siempre habían frecuentado esa zona de París, pero éstos parecían distintos, distraídos, aburridos. Montero pidió un segundo Pernod. Continuó hojeando el periódico. No era un turista, sino alguien que ha llegado a esa ciudad con una consigna.

Y la noche fue ingresando poco a poco. Años atrás al prenderse las luces en las farolas, Montero se habría parado de esa mesa y pleno de ilusión se habría dirigido a Montparnasse, pero ahora sabía, con más de cincuenta años encima, que no tenía tiempo; había perdido mucho pelo; la mala circulación le ocasionaba cierta pesantez en las piernas; claro que seguía midiendo un metro ochenta pero ahora se movía con lentitud. Montero seguía siendo un hombre de espaldas anchas, pero ahora se sabía muy vulnerable, y se había tornado medroso. Le temía a la noche. Dejó el periódico en la mesa. Sólo deseaba regresar al hotel y meterse en la cama. Echado en la cama podía ver los nuevos programas de la televisión francesa y otros canales europeos.

–Te has vuelto un cobarde –dijo Tancredo, con ese timbre de voz que Montero reconoció de inmediato. Ésa fue la primera vez que Tancredo se le aproximó indeciso como parte de esa incomprensible luz que Montero creía ver impregnando las superficies.

Antes de acostarse, luego de ubicar su maleta en un placard, se comunicó por teléfono con Elqui.

Al día siguiente, después de desayunar en un McDonald's de la *rue* Monsieur Le Prince se dispuso a caminar por París. Después de ambular sin rumbo toda la mañana por calles que redescubría terminó almorzando en un antiguo restaurante con mantel a cuadros en el bulevar de Gobelinos. Él mismo se sorprendía de no desear verlo todo como si fuese la última vez.

En ese su segundo día en París sentía que tenía que realizar una serie de actos aparentemente gratuitos pero concatenados, actos que debían enlazarse.

Elqui había quedado en verse con Montero al final de la tarde de ese día.

Después de almorzar se sentó en un *bistrot* que hacía esquina en una calle de afligidos. Los taburetes desvencijados y sucios. En un ángulo

atenebrado un hombre estaba allí para decir que se parecía a Tancredo; probablemente un somalí viejo con el pelo bastante crecido y una corta barba gris y babuchas orientales en los largos pies resecos. Montero pensó que si Tancredo estuviese aún vivo sería como ese viejo africano.

Andrés Montero percibió el rostro de ese hombre bajo un reflejo amarillento. Cómo evitar esa sonrisa bellaca, terrible. Terminó su cerveza y salió disimulando su inquietud, lentamente buscando la luz. A sus espaldas Montero intuyó la inconfundible, burlona, risa de Tancredo.

Volvió a llamar por teléfono.

Elqui y Melida con el tiempo habían mejorado sus condiciones de vida en París y vivían en un ventilado y bastante confortable departamento en un barrio obrero de los suburbios.

“En la plaza del Odeón”, había dicho Elqui por teléfono y no hubo necesidad de decir más. En el café La Bombonniere, en esa mesa, en la terraza; tras una mampara humedecida intermitentemente por la lluvia se avistaba la estatua de Danton picada por el verdín de la herrumbre. Elqui asomó sonriente. Eran muchos los años que Montero no lo veía y ni una sola cana asomaba en la cabellera negra y ondulada del amigo tierno; su manera de hablar no había variado de cuando era un silencioso niño en un colegio de Cajamarca, con modulación pausada como suspendiendo las palabras.

–Melida nos espera a almorzar –dijo.

Camino a la ahora su nueva casa, Elqui le fue informando a Montero sin dramatizar sobre los que consideraba contundentes cambios producidos en la ciudad. Como siempre en París nada había cambiado y la vida era sin embargo otra. Había fallecido de un síncope en plena ejecución de su instrumento, en plena noche, el viejo arpista venezolano del bar Mónaco. Elqui se explayaba sobre diversos temas y Montero reparó que eludía referirse a Tancredo Luna.

Melida había cuidado su antigua inocencia. Con el pelo suspendido en forma de rodete tras la nuca se mantenía fiel a los pantalones bluyín y a la chompa enrollada en el cuello. Sólo sus manos de dedos cortos y delgados lucían algo cuarteadas.

Ya en su casa, mientras consumían la botella de pisco que había volado con Montero desde el Perú, recordaron, como era de usanza, las sabrosas anécdotas vividas años atrás.

Tocaron a la puerta.

–¡Anouk! –exclamó Elqui. La pintora ingresó a la casa de los Burgos con el desparpajo de un saltamontes en verano. Montero, perplejo, notó que esa mujer aún joven le recordaba a la Anouk Aimée que había visto el día de su despedida con un abrigo de cuero de camello y con botas altas; erguida como una zacuara ondulante, francesa, llamaba la atención de Montero la piel de Anouk de un tono bastante oscuro y sus cejas pobladas. Elqui y Melida la trataban con trabajada intimidad, con confianza. Montero reparó que la miraban con ternura. En cambio él no podía disimular su desconcierto. La mujer del cuadro de Tancredo estaba delante suyo, con espléndida frescura y lo observaba con suspicacia.

El almuerzo se desarrolló en una atmósfera de intimidad.

En la primera oportunidad en que Anouk y Montero se quedaron solos él le dijo en tono imprecativo:

–Un cuadro que usted dice que es suyo pertenece al pintor Tancredo Luna.

–Tancredo Luna es mi padre –respondió imperturbable Anouk.

Fue cierto matiz en la voz, o quizás una inocultable inquietud en la mirada, o posiblemente la súbita revelación de saber de quién era hija, la verdad es que en ese momento Andrés Montero se sintió perturbado por la presencia de un ser que alguna vez había existido inadvertido, cerca, a su alrededor y que pertenecía a la vida secreta de Tancredo Luna.

Montero continuó buscando detalles en el rostro de Anouk durante el almuerzo. No le hallaba parecido físico con su padre; aunque Montero tuvo que reconocer que había heredado el unívoco humor de Tancredo.

–¿Te has dado cuenta de quién es? –preguntó misteriosa Melida a la hora del postre, señalando a Anouk.

–No, no sé –respondió Montero ruborizándose, mintiendo.

–Es Anouk Luna, hija de Tancredo –terció Elqui con ese cierto desdén que se utiliza al proporcionar una revelación.

Luego de una conversación de sobremesa que se prolongó durante casi toda la tarde, Anouk se ofreció a llevar a Montero en su auto de regreso a París. Cuando ya en el auto Montero le pidió que le explicara por qué firmaba el cuadro de su padre, ella contestó:

–Que yo lo exhiba como mío tiene que ver con el secreto oculto en la pintura de Tancredo Luna.

Sin consultarle su opinión, en lugar de llevar a Montero al hotel donde él se había alojado, Anouk condujo su auto rumbo al Trocadero.

En la avenida Georges Mandel, en silencio bajaron del auto. Mientras subían los ahora para Montero interminables ocho pisos del edificio, Montero le confió a Anouk que no había podido conciliar el sueño desde que había llegado a París. Se sentía muy emocionado pero no deseaba delatar sus sentimientos. Se dirigían al taller de Tancredo.

Nada había cambiado aparentemente, aunque fuese otra la gente viviendo temporalmente en esas buhardillas; ya no vivía ni un solo poeta peruano allí, ni tampoco las dos inquietas portuguesas conversonas. Anouk había heredado el taller de su padre.

–No puedo pintar en otro sitio –dijo ella.

Sacando las llaves de su cartera, abrió la puerta. Montero se sintió invadido por las reminiscencias al sentir el olor a pintura fresca y a disolvente. El cuarto se conservaba exactamente como lo había dejado Tancredo. Anouk había heredado la utilería completa: maquetas, atriles, pinceles, e incluso el desorden. A Montero inmediatamente le llamó la atención una serie de cartulinas, de bosquejos que colgaban adosados de una pita como secando; configuraban una serie. Anouk, con más dominio técnico que Tancredo, había conseguido profundizar en el famoso cuadro de su padre hasta descomponerlo en sus más insignificantes detalles. Los bosquejos representaban madonas incompletas e inquietas. Cómo no se le había ocurrido antes, pensó Montero: la mujer que pintaba una y mil veces Tancredo era una madona. Por supuesto que él no las llamaba así, su fama de zambo travieso no se lo permitía. No eran mujeres de carne y hueso sino vírgenes imaginadas las que pintaba.

–¡Las madonas de Tancredo! –exclamó Montero.

Anouk se sonrió. Asintió.

–He pintado toda la serie y las voy a exhibir este año en varias capitales europeas. Mi exposición la voy a llamar: “Las Madonas de Tancredo Luna”. Yo continuo las búsquedas de mi padre.

–¿Qué búsquedas? –preguntó Montero desconcertado.

–Que el cuadro que pintaba mi padre quedó inconcluso y yo tengo la obligación de concluirlo. No el cuadro sino la idea que está contenida en él.

–¿Por qué pintaba siempre el mismo cuadro? –preguntó Montero esperando que la hija le responda lo que no quiso responder el padre.

–No era el mismo. Cuando alguien conoce y ama a una persona ve en ella todas sus expresiones que son muchas, es difícil escoger una. Mi padre decidió pintarlas todas.

Un rato después, Anouk le dio a entender a Montero que el secreto de la pintura de Tancredo Luna era como el mecanismo de las cajas chinas, constaba de varios compartimientos; un enigma con intercomunicadas cavidades ocultas. Anouk le preguntó a Montero si quería llegar hasta el final, si le interesaba conocer toda la verdad. Montero sonrió. Anouk lo cogió del brazo y sacándolo del taller prácticamente lo arrastró como quien manipula a un tío bueno por las escaleras hasta su carro.

Unos minutos después Anouk manejaba con pericia su carrito a gran velocidad por uno de los grandes bulevares de París. Montero tuvo la ocasión de observarla de cerca. Ya no le cupo la menor duda: la madre de Anouk había sido la modelo de un pintor enamorado.

Llegaron casi de noche a la plaza Maubert. Anouk se cuidó de no decirle con exactitud por qué lo había llevado a ese lugar, hasta la puerta de una iglesia en la *rue Monge*.

–Mañana temprano te espero aquí –dijo ella.

Esa noche Montero tampoco pudo dormir. Le zumbaban los oídos. El zambo Tancredo se paseaba como un desesperado por su mente. Lo recordó peleando en la plaza Clichy con un árabe que al

verse perdido sacó un cuchillo. Lo vio como si fuese ayer pintando una pared amarilla, ganándose la vida como pintor de brocha gorda. Tancredo se cayó del andamio. Se le astilló un vidrio en sus anteojos. La luna astillada parecía una telaraña adherida. Con esos anteojos Tancredo asistía a los *vernissages* y a sus bares preferidos. Apareció espectral con ese terrible antejo astillado y le pidió a Montero que no faltara a la cita con su hija.

Montero esta vez tomó desayuno en la plaza Maubert. Cerca del lugar donde debía encontrarse con Anouk, ocupó una mesa con vista a la calle, en un *bistrot* con aspecto de *snack* americano. Verduleros vietnamitas largos y flacos, en camisetas blancas caladas abrían las puertas metálicas de sus tiendas. Montero se puso a observar a uno de los asiáticos famélicos, de hombros puntudos, un cigarrillo colgaba tempranero de su labio azul. Alguien llegó a la tienda, un zambo encorvado. Montero creyó ver a Tancredo husmeando madrugador en esas pulperías. A cada instante que transcurría para Montero era como si lo que le estaba por ocurrir sobrevendría para satisfacer la curiosidad de conocer cómo va a terminar un sueño. Al margen del tiempo, Montero contemplaba las cosas como vistas desde afuera. Oyó la voz de Tancredo como un rumor leve, como un suspiro en su oreja, como si le hablara desde cenizas dormidas. Montero se sentía, por haber sobrevivido, como profanando ese París que existía al otro lado de un espacio insalvable desde donde era observado con misericordia.

Montero se sentía enfermo. Cada vez le zumbaban más los oídos. Todo lo que le había acaecido desde que bajó del avión en realidad se vinculaba con esa misma debilidad. El abandono, el agobio, la mortificación del sobreviviente; una especie de disgusto sin piedad por sí mismo; una luz diferenciada. Montero comprendió la verdad de esa luz para él siempre negada, huidiza; entendió que nunca accedería a lo que existe delante y que no es permitido ver.

El resto de la mañana, Montero caminó por las orillas del Sena sin alejarse mucho del lugar de su cita. Y convencido de que todo obedecía a un propósito, sin embargo sentía como si París se fuese apagando. El asombro de Montero se había ido debilitando; era consciente que la verdad le sería finalmente negada, que algo imprevisto le ocultaría el fondo de lo que no se volverá a repetir.

Al mediodía, con botas altas y apoyada en su auto, Anouk lo esperaba en la puerta de la iglesia de Saint Nicolas de Chardonnet.

Anouk parecía ser lo único real, aquello que une todas las partes. Su padre solía esfumarse como un diablo alucinado, por lo general de madrugada; abandonaba los bares del barrio del Marais diciendo que se iba a pintar. A veces se ausentaba por largas temporadas y al volver decía que había estado pintando en Amiens. Recién, tantos años después, Montero creía saber qué llenaba aquellos huecos negros, esos espacios vacíos a los que nunca Tancredo permitió acceder a nadie.

Anouk lo invitó a entrar en el templo.

El asombro se había tornado en fastidio. A Montero le dolía la cabeza; no entendía de qué manera el secreto de la pintura del zambo Tancredo pudiese ser develado dentro de una iglesia. “La modelo es una madona que está allí”, era lo único lógico que se le ocurría.

Empezaron a caminar por la penumbra de una de las alas del templo. Montero levantaba la cabeza contemplando los arbotantes en el techo.

–¿No notas nada extraño? –preguntó, de pronto, Anouk.

Ella se lo preguntó parada delante de un altar.

–Mira bien –dijo, señalando a uno de los santos–, los santos franceses son incoloros. Si recuerdas a los santos en las iglesias de tu país los recordarás coloreados.

A Montero empezó a latirle fuertemente el corazón. Se le erizaba la piel por el sorpresivo giro que tomaba el secreto de la pintura de Tancredo Luna.

–Quiero mostrarte algo más –añadió Anouk.

Siguieron caminando por la iglesia. Anouk se detuvo.

–Mira ahora hacia allá, en esa pared –pidió señalando un espacio alto.

Montero dirigió su vista hacia el lugar donde ella indicaba. Allí colgaba un cuadro, desteñido a simple vista.

–Es un Corot –dijo Anouk, y enseguida añadió: –No es cierto que un pintor sin color sea un pintor falso, un pintor que lo dice todo con

un color que casi no lo es, es un artista extraordinario. El misterio de la pintura aparentemente sin colores de Corot fue lo que retuvo a mi padre tantos años en París –terminó sentenciando Anouk.

Mientras salía de la iglesia dentro de Montero bullía una pregunta:

“¿Sólo eso lo retuvo?”. Quiso preguntar, pero se contuvo. Era como insistir sobre algo innecesario.

–¿Ese es el secreto? –preguntó al final por preguntar.

Anouk se sonrió. Caminó hacia la puerta del templo. Al acercarse a la puerta el luminoso brillo que provenía del exterior hizo que Montero evocara los colores del mundo.

Fue una luz casi blanca. Dios extendió su mano izquierda y repitió el mismo retrato que pintaba siempre: Montero murió.

Luego Anouk desapareció en aquel fuego sin luz que es la sombra.

El otro monitor

José Güich

I

Pablo Teruel no había dudado siquiera un minuto aquella tarde otoñal de 1942. Dejó en las oficiosas manos de Zulueta, su joven asistente, los asuntos relacionados con la edición y salió a perderse entre los peatones que iniciaban el retorno al hogar después de un día de trabajo. Desde la súbita muerte de Barandiarán, viejo zorro de la prensa limeña y mentor de Teruel, los directores del diario habían decidido que su cronista estrella ya no estaba para trotes a lo largo y ancho de la urbe en busca de “perspectivas diferentes”. Asumió el cargo con ingenuidad, seducido por el extraordinario incremento de su salario y la promesa de que siempre gozaría de libertad para sus trabajos. También se impuso a sí mismo un pretexto sentimental: a Barandiarán le habría gustado que él asumiera esas funciones.

Pese a todo, las responsabilidades de editor consumieron su existencia, con crisis matrimonial de por medio, y casi no había escritos de su autoría que lo dejaran plenamente satisfecho. Por eso, siguiendo un impulso interior, él mismo acudiría a Desamparados para conversar

con ese sujeto, que había llamado a las tres en punto. Ya estaba acostumbrado a todo tipo de personajes pintorescos, convencidos de su propia grandeza; pero la experiencia le enseñaba que nunca debía obviarse la posibilidad de un gran reportaje. Además, era la primera vez que alguien exteriorizaba semejante capricho: "... Estaré en la cafetería de la Estación de Desamparados, a las cuatro de la tarde... llevaré un traje color castaño, con un sombrero del mismo tono y anteojos de montura redonda..."

Le tomó diez minutos llegar al inmueble, próximo a Palacio, punto de referencia del Centro y lugar de tránsito obligado para todos los viajeros que se dirigían al este del país. Solo un detalle había llamado su atención por el teléfono: la tos metálica del sujeto, quien solo se había identificado como Lowell. Había poca gente a esa hora en la Estación. Una que otra banca era ocupada por solitarios pasajeros, quienes dormitaban o leían los periódicos y revistas. El tablero de informaciones anunciaba la partida de un tren a las cinco y cuarto de la tarde.

Teruel se encaminó hacia las escaleras de la derecha. La cafetería se hallaba en el segundo nivel. Hacía por lo menos diez años que no se reunía allí con una persona. Se trataba de un lugar inmejorable para sostener conversaciones sin temor a testigos indeseables, sobre todo al caer la tarde. Cruzó la bella puerta de vitrales y deambuló entre las mesas, a las que se sentaban escasos clientes. Lowell estaba ubicado al fondo, de espaldas a uno de los grandes ventanales. Una tenue luminosidad vespertina caía sobre él, en contraste con el ambiente penumbroso del local. El sujeto se puso de pie apenas se percató de la presencia de Teruel.

—Es usted el editor en persona... no pensé que vendría... creí que enviaría a un reportero. He leído varios de sus artículos —dijo, con aire de desconcierto. Teruel percibió ligeras señales de un origen extranjero en el habla de Lowell, típica de los foráneos que han vivido mucho tiempo comunicándose en una lengua distinta de la materna.

—A veces bajo al llano. Es la única forma de no enmohecarme.

—¿Desea tomar algo?

—Un café estará bien.

Lowell llamó a uno de los mozos, quien, solícito y discreto, atendió la orden.

–Bien... como suele decirse ahora, vayamos al grano, señor Teruel –dijo, con un amago de sonrisa. Le costaba esfuerzo mantener una conversación sin efectuar pausas–. Disculpe. Mi salud no es buena. La región andina es mi última carta. Partiré en el tren de las cinco y cuarto. Por eso lo llamé. He comprado un pequeño fundo en las afueras de Huancayo. El médico me ha dicho que es la posible solución. No tengo familia y nadie hará esto por mí.

–Al grano, entonces. Llamó para ofrecer algo interesante, señor Lowell –dijo Teruel, extrayendo de uno de sus bolsillos una pequeña libreta y un lápiz–. Lo escucho.

–Se habrá percatado de que soy extranjero.

–Sí... inglés... supongo.

–Acertó. Pero mi nacionalidad no importa. Quiero mostrarle algo –dijo Lowell, al tiempo que abría un pequeño maletín. Del interior extrajo una especie de cuadernillo. Era un bloque de hojas membre-tadas, como las que suelen utilizarse en los despachos de los bancos o de establecimientos comerciales.

–Es la única prueba que sustenta mi historia. Mire el membrete.

Teruel examinó el bloque. Solo vio las letras “M.H” en la parte inferior derecha y un escudo de la República del Perú ubicado en la zona superior izquierda. A un paso de devolverle el bloque a Lowell, su memoria visual funcionó. Algo en su rostro debió delatarlo, pues Lowell, después de un acceso de tos, lo hizo saber:

–Se dio cuenta. El escudo presenta una ligera variación.

–No es una cornucopia, sino un clarín.

–Sí, señor Teruel... “el clarín que anuncia la libertad”.... Lowell adoptó un falso tono marcial.

El periodista comenzó a interesarse.

–Curioso. ¿Un error de imprenta? A veces ocurren cosas insólitas en los talleres.

–No, señor Teruel. No es un error de imprenta. Es un auténtico escudo de su país.

–Su historia se relaciona con el escudo... –dijo Teruel, con los ademanes escépticos que siempre lo habían caracterizado como reportero y cronista.

–Así es. Antes de iniciar mi breve relato, lo someto a otra prueba. Me encanta apostar, como buen inglés, y apuesto a que logrará descifrar a qué aluden las siglas.

Teruel ya tenía una respuesta anticipada. Había descubierto que en el escudo campeaban símbolos náuticos.

–Bueno... me halaga, pero mis neuronas andan muy lentas hoy, señor Lowell. Solo puedo suponer que el bloque pertenece a una entidad dedicada a la navegación. Quizás la Marina de Guerra. Más allá de eso, “M.H” puede significar cualquier cosa. No lo tome a mal... por ejemplo, las siglas de un barco.

Lowell soltó una carcajada seca.

–Así es. Usted es un experto. Comienzo mi historia, que evaluaré con objetividad. Disculpe si la tos o la debilidad interrumpen mi discurso.

–Descuide.

II

Nací en el puerto de Liverpool. Aprendí el oficio de tenedor de libros desde los quince años, cuando mi padre me colocó en el despacho de uno de sus viejos amigos. Todo transcurrió con proverbial normalidad y dentro de los cauces que un hombre de mi generación y clase estaba impelido a recorrer. Laboré en varias casas comerciales. Como suele ocurrirle a los muchachos criados en ambiente portuario, siempre anidó en mí la idea de dar la vuelta al mundo. Apenas se presentó una oportunidad, me embarqué. Trabajé en la marina mercante del reino por varios años. Cierta día, un colega comentó que la lejana República del Perú, en Sudamérica, necesitaba personal civil capacitado. Perú... había oído hablar tanto de este país en mi infancia.

Leí sobre los Incas y la conquista española. Para mí, el nombre evocaba la cúspide de lo romántico y misterioso. Gestioné mi traslado en cuanto fue posible. Me dediqué a labores de mi profesión tanto en Paita como en Mollendo y en asuntos vinculados con la exportación e importación. Pero extrañaba los navíos. Entré a formar parte del personal de la Marina de Guerra peruana. Me recomendó el cónsul, también de Liverpool, a quien conocí en un ágape por el cumpleaños del rey. Realicé diversas funciones. Hasta ahí, no hay demasiados atractivos en mi existencia. Volvería a Inglaterra algún día, con un pequeño capital. Seguiría el mismo camino que muchos compatriotas: hacer fortuna en América y gozar de una vejez tranquila, rodeado de nietos, criando perros y practicando la horticultura. Nunca me imaginé que ese barco le daría un giro insólito a mis días. Las responsabilidades no fueron muy diferentes: inventarios, presupuesto, asistente del oficial contador... eso en tiempos de paz... Pero la guerra... todo fue tan distinto a partir de entonces... tan confuso. Solo sé que algo cambió una madrugada remotísima. Acababa de estallar el conflicto con el país del sur. De pronto, me encontré sumido en un ir y venir incesante, patrullando las costas e incursionando en territorio marítimo de la nación oponente. Había muchos británicos en la tripulación, especializados en máquinas y en artillería. Le aseguro que varios de ellos hicieron suya la causa, pero sé que a usted los actos de heroísmo no lo impresionan. Prosigo. Durante los últimos meses de nuestra participación, llegaron algunos reportes. Al principio, nos provocaban gracia. Sostenían que habíamos atacado una base enemiga a cierta hora y en tal fecha, cuando nos hallábamos a cientos de millas de distancia del supuesto lugar. Eso comenzó a ser más frecuente. Juan Alfaro, el contador de quien yo era asistente, me profesaba afecto porque tenía un hermano de mi edad. Por él me enteré de muchos detalles. De las risas y bromas, puesto que suponíamos que todo era producto de la imaginación del bando contrario, pasamos a la duda e inquietud. Los oficiales de otro buque peruano aseguraron que nos habían visto en maniobras de entrenamiento detrás de la isla de San Lorenzo, frente al Callao; pero en aquella fecha cumplíamos una misión secreta cerca de Antofagasta. Por lo tanto, era imposible tal presencia. El Almirante estaba preocupado. Resultaba delicadísimo dudar de la palabra de camaradas de armas, así que recurrió a un permiso especial del Comando. Era un hombre muy inteligente, de

enorme cultura y con mente muy lógica, como la de un detective. Leía mucho en sus ratos de descanso. Había estudiado al detalle los supuestos movimientos del buque fantasma, por lo que sabía cómo y dónde encontrarlo si en verdad existía un navío parecido o idéntico al nuestro. Quería terminar con esa patraña, pues consideraba que era un arma de doble filo: podía fortalecer la moral de los hombres, pero también adormecerla peligrosamente. De ese modo, partimos hacia una cita inesperada. Seguimos por varios días el rumbo establecido por el Almirante, hasta llegar a unas millas de Matarani. Y aunque parezca mentira, ahí nos aguardaba el otro barco. Corría un viento cálido, inusual para la temporada. Un ligero reconocimiento, gracias a binoculares, le permitió al Almirante corroborar los reportes. El navío anclado frente a nosotros también era un monitor y llevaba bandera de guerra peruana. Después de unos minutos de tensión, en los cuales ninguna de las embarcaciones atinó a manifestarse, el Almirante consultó con sus oficiales. No era una emboscada. Tal parece que se llegó a la misma conclusión en el buque misterioso. Utilizando lamparines, enviamos un mensaje simple pero contundente, que se cruzó con el transmitido por ellos: "Tripulamos un buque de la Marina del Perú. Identifíquense de inmediato...". El tenor del mensaje era el mismo en ambos casos. Hubo algunos minutos de vacilación... ¿Qué estaba ocurriendo? ¿Dos monitores con idéntico nombre? Nuestro Almirante debió de pensar lo mismo que el otro. La única forma de desentrañar aquel embrollo era una entrevista en territorio neutral. Se propuso ese plan a la otra nave, utilizando las señales lumínicas. Aceptaron sin plantear condiciones. Ya no era necesario. Se preparó una lancha, que abordaron el Almirante, dos oficiales, dos grumetes y, como representante de la tripulación extranjera, yo. El oficial contador, Alfaro, me había propuesto como testigo. El Almirante aprobó la sugerencia con simpatía. Lo que aconteció después estuvo rodeado de un halo de irrealidad indescriptible; sin embargo, no tengo dudas de que todo se desarrolló en terrenos fácticos. Las lanchas partieron, dejando detrás de ellas las respectivas moles de metal. Nos acercamos con precauciones. El viento soplaba, furioso. El Almirante parecía sosegado, incluso antes del diálogo con su par. Me daba la impresión de que había descifrado un enigma. Nos aproximamos lo suficiente para sostener una conversación de lancha a lancha. En medio de la oscuridad, atenuada por las pequeñas

linternas, los líderes se vieron las caras. Yo estaba al otro extremo, esperando junto a los oficiales. Percibí, conmocionado, algunos detalles del breve diálogo. Vi sombras y oí un ligero murmullo. Sí, señor Teruel... creo que ya lo sabe... hablo del monitor *Huáscar*, es decir, de los monitores *Huáscar* que, por unas semanas, coexistieron en el mismo espacio y tiempo. Dos almirantes llamados Miguel Grau se encontraron esa madrugada de agosto de 1879 en las inmediaciones de Matarani. No fue tema de discusión quién había interceptado a quién. El diálogo duró unos quince minutos. Luego de ese lapso, los jefes se despidieron y cada uno partió a su destino. El viento cesó súbitamente. Nada de lo acontecido fue transcrito a bitácoras. Se nos solicitó, a todos los testigos y bajo juramento, que nunca reveláramos los hechos. Como cada noche, fui a descansar a mi litera. No me quité las botas y tampoco coloqué en su lugar el portafolios (lo había llevado al bote, por si me solicitaban la redacción de un acta). Quedó sobre mi pecho. Si lo que le he relatado es notable, escuche el resto. Al día siguiente, me desperté a la hora de costumbre. Dos hombres de la tripulación me miraban, sorprendidos. Los reconocí, los llamé por su nombre y no reaccionaron. Uno de ellos salió a la carrera y el otro me apuntó con un revólver. Mencioné a todos los oficiales y personal subalterno, uno por uno. El tripulante me miraba con desconfianza. Al rato volvió el otro, trayendo a Alfaro. Este insistió en que no me conocía, que no tenía asistente; me trasladaron a una celda. A mi alrededor había mucho movimiento. Pensé en una broma, en una conspiración. Pero deseché tales conclusiones cuando fui trasladado al despacho del Almirante. Tampoco aparentaba conocerme, pero mostró una actitud distinta. Me habían despojado del portafolios. Él lo revisaba cuando ingresé. "Usted no está donde debe... pero ya es tarde... su barco ya partió y creo que no volveremos a encontrarlo", dijo. En su mano estaba el mismo bloque que le he mostrado a usted, señor Teruel. Observe los folios otra vez: el escudo de la esquina superior izquierda muestra un clarín. Sobre el escritorio del Almirante había una pequeña bandera peruana: el escudo de la franja central ostentaba una cornucopia. Los demás elementos eran iguales. Ese detalle y el anuncio de que ningún miembro de esa tripulación me reconocía fueron demoledores. El jefe volvió a hablar: "No soy hábil para las paradojas, como mi colega o *alter ego*, quien lo demostró con brillantez al explicarme su teoría acerca de estos sucesos... pero no se

alarme... ha sido una rara jornada... y es un accidente el que usted se haya quedado aquí. No lo acusaré de espionaje, sino que le daré el mismo puesto que tenía en el otro barco. Además, escribiré de inmediato una carta de recomendación que espero le sirva cuando regrese a tierra. Buena suerte... señor Lowell”.

III

–¿Y luego?... ¿Adónde fue?... ¿Qué hizo de su vida?... –indagó Teruel con naturalidad.

–¿No va a cuestionarme?... Mire mi aspecto... aparento treinta y cinco o cuarenta años. Le he narrado un episodio de 1879. Estamos en 1942.

–No, señor Lowell. No lo cuestionaré. Hace unos años, un coronel veterano, que peleó en Arica, también me contó una rara historia.

–Nací en 1842, hace un siglo. Tenía treinta y siete años cuando desperté en el otro monitor. Mi actual aspecto físico es el de un hombre joven. Sin embargo, desde hace unos quince años mi salud se ha deteriorado. Creo que es una secuela del incidente.

–Ese bloque de papel membretado luce como nuevo. Tampoco se vio afectado.

–Ni el cartapacio ni la ropa que llevaba aquel día. Van como equipaje en la bodega del tren –dijo Lowell con voz sofocada.

–¿La carta de Grau... bueno... del nuestro... lo ayudó?

–Muchísimo, sobre todo después de comprobar mis sospechas.

–Lo sé. Que si en ese monitor usted no existía, tampoco existía en el Perú o en Inglaterra. Ni un rastro.

–Exacto. Ni una huella. Ni mis padres, hermanos, tíos, ni el resto de la familia. Su fama no es gratuita, señor.

–Experiencia... mucha experiencia... eso es todo.

–Acabará. En quince minutos partirá el tren. Ya han efectuado la primera llamada. En cuanto a mi participación en la guerra, estuve en

Angamos aquel 8 de octubre. Fuimos capturados. El resto lo conoce muy bien, aunque sé que usted es un declarado enemigo de la exaltación patriótica.

–Sí, señor Lowell. Mire esta terrible guerra planetaria. Hitler quiere destruir la civilización –comentó Teruel.

–El mundo es un inmenso campo de batalla, señor Teruel. Siempre lo fue. Ejercí por largas décadas mi oficio. Me convertí en un especialista itinerante. Trabajé por todo el territorio, que no presentaba diferencias significativas con el que conocí antes del episodio. En realidad, la única marca fehaciente de que no me hallo en mi mundo de origen es el escudo nacional. Y en el hecho de que la Inglaterra de donde provengo tuviera por gobernante a un rey, y no a una reina, quien era solo la consorte, de muy bajo perfil. Aunque desde ese instante supe que sería imposible volver con los míos, no me quejo: me beneficié de la reconstrucción después de la derrota. Gané dinero, lo suficiente para vivir con decoro y sin sobresaltos. Mis escasas relaciones aquí fueron muriendo. Tuve breves amoríos... en fin. Oculté con cierta astucia mis orígenes. Aun así, mis males han recrudecido. El médico me ha recomendado otro clima. Pese a la terrible soledad, enfrento el reto.

Sobrevino el silencio. Lowell apartó suavemente el vaso con agua que le había servido de paliativo durante la charla.

–Señor Teruel, agradezco su paciencia. Solo podía confiarle el secreto a alguien de su prestigio y credibilidad. No sé cuántos años durará esto.

–Difícil saberlo, señor Lowell.

–Le obsequio el bloque de folios. Es un objeto único en su especie. Cuídelo.

–Lo haré.

El inglés se irguió. Mantenía el paso con el auxilio de un delgado bastón. Teruel se ofreció a acompañarlo al andén. Antes de subir, Lowell giró hacia su interlocutor.

–Señor Teruel... ¿Cree usted en el destino?...

El periodista lo miró, vacilante.

–No sé qué responderle, señor Lowell. Soy escéptico en varios sentidos, pero esta es la segunda vez en doce años que mis convicciones se ven alteradas.

–Entiendo. A veces he pensado que yo fui culpable.

–¿Por qué? No hizo nada malo. Más bien, fue víctima.

–Si yo no hubiera pasado al otro barco, quizás la suerte de esos hombres habría sido distinta. Siento que yo modifiqué algo.

–Nunca podremos saberlo. Nada le asegura que sus compañeros originales sobrevivieran, que el combate no ocurriera también allá... a donde regresaron.

–Suenan reconfortante –musitó Lowell–. Adiós, señor Teruel.

–Adiós, señor Lowell. Buena suerte

A las cinco y quince de la tarde, el Ferrocarril Central anunció la partida de su servicio vespertino a Huancayo. El inglés se instaló en el vagón de primera clase, junto a una ventana. Teruel lo siguió con la mirada mientras el tren iniciaba su pesada marcha. Por un efecto que producía el vapor exhalado por la máquina, hubiera asegurado que Lowell se desvanecía gradualmente a medida que el vehículo incrementaba su velocidad.

Salió de Desamparados cabizbajo e inició el camino de retorno al diario en medio de potentes ráfagas de un viento extraño, cálido.

SEMIÓTICA

Autor, enunciador, narrador

Desiderio Blanco

Los tres términos que figuran en el título de esta exposición han sufrido lamentables confusiones a lo largo del desarrollo de la teoría y de la crítica literarias, y de la crítica de arte en general. Las modernas ciencias del lenguaje han empezado a desmadejar sus interferencias.

Autor

Durante muchos siglos el *autor* fue prácticamente desconocido. La mayor parte de las obras de arte eran anónimas, sobre todo en los campos de la pintura, la arquitectura, la historia y la música. Pero también en el ámbito literario sucedía lo mismo. ¿Sabemos acaso quién fue el autor (o quiénes los autores) de los *Vedas*, del *Ramayana*, del *Génesis*, de los *Salmos*, del *Cantar de los cantares*? Hasta es dudosa la existencia de Homero y, en todo caso, sigue siendo dudosa su participación en la composición de *La Ilíada*. Y eso no tiene la más mínima importancia a la hora de captar su significación y de apreciar su belleza. Porque la significación y la belleza de una obra no radican en el autor sino en la estructura de la obra.

Dicho de otro modo, tanto la significación como la belleza son *inmanentes*, surgen de la obra misma y no del autor de la obra. En tal sentido, la obra *vale* por sí misma, y es la obra la que da valor al autor (“por sus obras los conoceréis”) y no el autor el que le da valor a la obra. No es en absoluto necesario conocer al autor para captar el sentido de la obra. Umberto Eco expresa este postulado de una manera brutal: “El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto” (Eco, 1985, p. 14).

El humanismo del siglo XV centró la mirada en el hombre, y a partir de entonces comenzó a erigirse el mito del “autor”: el autor empezó a *valer* más que su obra; la vida del autor se impuso a la “vida” de la obra. La historia y la crítica literarias, así como la crítica de arte en general, se consagraron a rebuscar los más secretos escondrijos de la persona del autor y olvidaron por completo la obra literaria. Con el estructuralismo, la obra volvió a ponerse en el centro de la consideración analítica. El punto de partida fue el análisis que hicieron conjuntamente Jakobson y Lévi-Strauss del poema “Los gatos” de Baudelaire.

El “autor” se inscribe en la categoría antropológica del *homo faber*: él fabrica la obra indudablemente. Para hacerlo pone en marcha su experiencia vital y sus competencias culturales. La experiencia humana del autor, en la que se incluyen lo vivido y lo soñado, lo sentido y lo adivinado, lo observado y lo contado, lo pensado y lo imaginado, lo realizado y lo fantaseado, lo hecho y lo sufrido, constituye la “arcilla” con la que va a fabricar la obra: o sea, la materia. Las competencias culturales le darán las técnicas narrativas y discursivas para dar forma a esa materia vital. Las principales consisten, sin duda, en el manejo del lenguaje.

El autor, sin embargo, nunca puede aparecer en la obra que produce. La obra es un objeto de lenguaje, y el lenguaje crea siempre una realidad virtual, completamente distinta de la realidad del autor. Todo lo que aparece en la obra como figura del autor es un puro y simple *simulacro*, un “personaje” del mundo representado, que es siempre “otro” mundo. Cuando el texto dice:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada; ...

Crea un personaje llamado “César Vallejo”, cuyo contenido consiste exclusivamente en los atributos que le asigna el texto: “ha muerto”, “le pegaban todos...”, “le daban duro con un palo”... De ese “César Vallejo” no sabemos más que lo que dice el texto. Ese “César Vallejo” no es ni real ni figuradamente el autor llamado César Vallejo. El “César Vallejo” del texto es una entidad semántica construida por el lenguaje, cuya existencia adquiere los límites que le fija el texto. Lo que a él le suceda, lo que él piense y sienta no tiene nada que ver con lo que piense y sienta el autor César Vallejo. En todo caso, lo que el autor César Vallejo piensa y siente no es relevante para desentrañar el *sentido* del poema, que es, en definitiva, lo que realmente importa, y no lo que piensa o siente el autor César Vallejo. Si el autor del poema fuera desconocido, el sentido del poema sería el mismo, y ese sentido emerge de las relaciones textuales establecidas por el lenguaje.

El simulacro del autor en el texto puede ir desde el nombre propio hasta el simple pronombre de primera persona: “yo”. El caso más extremo es el de la autobiografía, género que exige la presencia del autor en la estructura del texto literario. También en ese caso, el “autor” representado en el texto es un *simulacro* del autor empírico, extratextual, y la vida contada es una vida construida, radicalmente distinta de la vida vivida. Porque el que escribe su vida “inventa” su vida.

Y para cerrar este primer acto de mi exposición, dejo la palabra a Fernando Ampuero, quien escribe: “La poesía derrota el olvido, incluso desde el anonimato, desde todos los bellos versos sin dueño” (Ampuero, 2003).

Enunciador

El “enunciador” es una instancia semio-lingüística, de nivel noológico, siempre implícita, presupuesta siempre, que solo puede ser inferida a partir del enunciado. La producción del enunciado genera al mismo tiempo la instancia de enunciación. El enunciador solamente existe en la medida en que profiere enunciados. Dicho de otro modo, el enunciador es un “efecto de sentido” del enunciado (Parret, 1983). Ante un enunciado como: “La tierra es redonda”, tenemos la imperiosa necesidad de postular una instancia que lo profiera, pues el enunciado no se

dice a sí mismo; requiere una instancia que lo produzca. Esa instancia es la *instancia de enunciación*: enunciador/enunciatario.

La instancia de enunciación está constituida por la *deixis*: [Yo-aquí-ahora]. El que habla es siempre “yo”, y lo hace siempre “aquí” y “ahora”. “La tierra es redonda” supone siempre un [“Yo digo aquí, ahora”] que “La tierra es redonda”. Ese “yo” que dice, ¿es el autor? Sí y no: es el autor en la medida y solo en la medida en que dice, en la medida en que profiere el enunciado; pero no es el autor en cuanto persona. El enunciador no tiene rostro, no se puede “ver” ni “oír”, ni “tocar”. El enunciador es siempre implícito. Incluso en este momento, cuando me escuchan decir “La tierra es redonda” escuchan a una persona, con una identidad reconocida, con un determinado timbre de voz, pero lo único que llega a sus oídos de enunciatarios es el enunciado, que presupone irremediablemente un enunciador: un [“Yo digo que”]. “Yo” es una matriz lingüística vacía, que se llena en cada caso con enunciadores diferentes. En ese sentido, el enunciador no es el autor. Si así fuera, nadie más podría decir “yo”, un solo autor acabaría con todos los enunciadores del mundo. Por el contrario, si no hay acto de enunciación, no existe enunciador, aunque, obviamente, el autor como persona sigue existiendo.

El enunciador, pues, es una categoría semiótica; es, como dice Benveniste (1971), una “instancia”. Esa instancia designa el conjunto de operaciones, de operadores y de parámetros que controlan el discurso. El acto de enunciación produce la función semiótica, que es aquella función mediante la cual la instancia de enunciación (el enunciador, primero, y luego, en la lectura, el enunciatario) opera un reparto entre el mundo exteroceptivo (cosmológico), que le suministra los elementos del plano de la expresión, y el mundo interoceptivo (noológico), que le ofrece los elementos del plano del contenido.

El primer acto de la instancia enunciativa es el de la toma de posición en un campo de presencia: *enunciando, la instancia de enunciación enuncia su propia posición*. Aparece dotada de una *presencia*, que servirá de hito para el conjunto de las demás operaciones discursivas. Por consiguiente, “enunciar es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del lenguaje” (Fontanille, 2001, p. 84). De cualquier “lenguaje”. Y como el primer acto de lenguaje consiste en “hacer presente” alguna

cosa, no se puede concebir más que en relación con un *cuerpo* susceptible de sentir esa presencia.

El operador de ese acto primordial de enunciación es el *cuerpo propio*, un cuerpo sintiente, que es la primera forma que adopta el actante de la enunciación. El *cuerpo propio* es, pues, *la forma significante de una experiencia sensible* (Fontanille, 2001, p. 85). Experiencia sensible de la presencia, claro está.

Una vez cumplida la primera toma de posición, ya puede funcionar la *referencia*: a partir de ahí, podrán ser reconocidas otras posiciones y puestas en relación con la primera. Ese es el segundo acto fundador de la instancia de enunciación: la operación de *desembrague* es la que realiza el paso de la posición original a otra posición cualquiera, mientras que el *embrague* se esfuerza por retornar a la primera posición.

El *desembrague* es de orientación disjuntiva. Gracias a él, el mundo del discurso se distingue de la simple “vivencia” personal, inefable, de la presencia: nuevos espacios, nuevos momentos pueden ser explorados, y otros actantes pueden ser puestos en escena, entre ellos el *narrador*. En cambio, el *embrague* es de orientación conjuntiva. Bajo su acción, la instancia de enunciación se esfuerza por volver a la *deixis* original [*Yo-aquí-ahora*]. Sin poder lograrlo jamás, porque el retorno a la posición original sería un retorno a lo *inefable*, al simple presentimiento de la presencia, y el discurso en ese caso se extinguiría. Pero puede al menos construir su *simulacro*. Para ello, la instancia de enunciación está en condiciones de proponer una representación simulada del momento [*ahora*], del lugar [*aquí*] y de los actantes de la enunciación [*Yo-Tú*]. El discurso donde mejor se aprecia ese esfuerzo del embrague por refugiarse en la posición original es el de la poesía lírica. Pero está igualmente presente en todos aquellos discursos en los que la instancia de enunciación proyecta en el enunciado los actantes de la enunciación: relatos en primera persona con todas sus variedades, desde la autobiografía hasta el intercambio de diálogos en el relato desembragado. El discurso queda siempre sembrado de marcas de la instancia de enunciación: deícticos, valoraciones, restricciones y ampliaciones discursivas, modalizaciones y aspectualizaciones diversas, así como la orientación predicativa y la asunción de esa predicación.

Porque es el enunciador el que maneja los hilos del discurso, el que decide el destino de los “personajes”, sus conjunciones y disjunciones con los objetos de valor, sus modalidades y sus competencias, así como los *valores* a los que aspiran. El enunciador es responsable igualmente de la orientación en que se desarrollan los programas narrativos, de la forma en que los actantes son asumidos por los actores, de los roles temáticos que identifican a los actores, de los tiempos y espacios de la acción, de la manera como los valores se transforman en temas y de cómo los temas son asumidos por los actores del discurso y cómo son figurativizados.

Por otro lado, aparecen en el enunciado ciertos efectos de sentido que pasan directamente del enunciador al enunciatario sin afectar en nada a los “personajes” del enunciado; más aún, efectos de los que los actores ni siquiera se enteran: son esos efectos a los que denominamos “efectos de la escritura”: el punto de vista, la perspectiva narrativa, las descripciones, las figuras del discurso en su totalidad, y en general todos los efectos de la predicación.

El sujeto del enunciado puede seducir, influenciar, persuadir, ordenar a otro sujeto, pero no puede *predicar* la seducción, la influencia, la persuasión o el mandato, a no ser que el enunciador le ceda la palabra. Pero se trata entonces de una delegación, de un *simulacro* de enunciación: *enunciación enunciada*.

La predicación es el acto propio y exclusivo de la instancia de enunciación (Fontanille, 2001, p. 232). En un primer momento, el enunciador *aserta* el enunciado: algo está ahí; algo tiene lugar; algo sucede; algo cambia. La *aserción* es el acto de enunciación por el cual el contenido de un enunciado adviene a la presencia y aparece en el campo diseñado por el discurso. Luego, el enunciador *asume* la aserción: lo que aparece en el campo de presencia afecta de algún modo a la instancia de discurso y la obliga a tomar partido frente a esa nueva presencia: la acepta o la rechaza, la acoge o la excluye, la atrae al centro o la relega a la periferia.

La *aserción* conduce a una *predicación existencial* por medio de la cual se hacen presentes los enunciados en el discurso y se modifica su campo de presencia. Al mismo tiempo, esa misma predicación atribuye al enunciado un modo de existencia, es decir, un grado de presencia. Jugando con la intensidad y con la extensidad de esa

presencia, la predicación existencial presentará cada enunciado como *realizado* [S \wedge 0] o *virtualizado* [S \vee 0], como *actualizado* [S ∇ 0] o *potencializado* [S $\bar{\wedge}$ 0].

La *asunción* es autorreferencial: para comprometerse en la aserción, para tomar la responsabilidad del enunciado, para apropiarse de la presencia asertada, la instancia de enunciación tiene que relacionarla consigo misma, con su posición de referencia y con el efecto que produce sobre su cuerpo. El acto de asunción es el acto por el cual el enunciador hace conocer su posición [existencial, ética, ideológica, política, estética y demás] en relación con lo que tiene lugar en su campo de presencia.

Tanto la predicación existencial como la predicación asuntiva son actos *metadiscursivos*: la enunciación es la propiedad del lenguaje que consiste en manifestar la actividad discursiva. La predicación existencial: "Ahí hay un árbol" aserta la presencia de la figura del árbol en el campo de discurso en *cuanto ser de lenguaje*. La presencia del "árbol" en el campo discursivo es siempre semio-lingüística, nunca "real". De la misma manera, la predicación asuntiva hace referencia a la presencia de la instancia de enunciación en el campo de discurso, pero a *su presencia en cuanto ser de lenguaje*, y nunca a la presencia del autor, que queda siempre fuera del texto.

Lo mismo sucede con los sentimientos, afectos y estados de ánimo que aparecen en el campo discursivo. Todos ellos no son otra cosa que *efectos de sentido* producidos por la organización textual y nada tienen que ver con los estados de ánimo, con los afectos y con los sentimientos del autor. Es obvio que el autor ha trabajado, ha fabricado esa estructura textual, pero no es nada obvio que sus estados de ánimo hayan sido la causa de esa organización. El lenguaje no es transparente; por el contrario, es siempre opaco; no copia la realidad, construye su propia realidad. Y con esos materiales están fabricados los "sentimientos" textuales: son, por tanto, igualmente *sentimientos de lenguaje*.

¿Y la autenticidad, entonces? La autenticidad y el temple de ánimo emergen única y exclusivamente del texto mismo, y no de las "vivencias" del autor. El bello libro de Pfeiffer (1936) lo hacía ver ya con toda claridad hace bastantes años. En todo caso, las vivencias del autor no son pertinentes para la valoración del texto.

Tampoco son pertinentes las “intenciones” del autor empírico, de esa persona de carne y hueso que se llama X o Z. La intención es de naturaleza psíquica, inaccesible si no es puesta en discurso, si no es desembragada. Tan pronto como está desembragada, adquiere carácter fenomenológico y puede ser descrita con métodos semio-lingüísticos. Esa intención textualizada se conoce como *intencionalidad*. La intención es una cualidad del espíritu, la intencionalidad es una cualidad del discurso, y se manifiesta en las diversas operaciones de la instancia de enunciación: orientación predicativa, predicación existencial y asuntiva, perspectiva narrativa, punto de vista, modalización y aspectualización, así como muchas más. De ahí que la pregunta ingenua que se oye con tanta frecuencia: “¿Qué quiso decir el autor?” carezca por completo de sentido. Jamás sabremos “lo que quiso” decir el autor. Porque eso que “quiso” decir, o está en el texto o no está en ninguna parte.

Narrador

El “narrador” es un “personaje” del texto narrativo. Es el primer actante desprendido por desembrague de la instancia de enunciación. En ningún caso es el autor. Vargas Llosa (1983) ha señalado con penetrante sagacidad esa diferencia: “... la operación de inventar a alguien que narre lo que uno quiere narrar, es acaso la más importante que realiza el novelista”. Y refiriéndose al autor de *Los miserables*, señala: “Como sus personajes, quien los cuenta es un simulacro, una transformación imaginaria y remota de alguien real: el Víctor Hugo que escribía obras maestras, convocaba espíritus en mesas giratorias, se propasaba con sus sirvientas y correspondía con medio planeta”. Por otro lado, Vargas Llosa es consciente de la importancia de esa categoría narrativa en el conjunto de la obra:

Este personaje es siempre el más delicado de crear, pues de la oportunidad con que este maestro de ceremonias salga o entre en la historia, del lugar y momento en que se coloque para narrar, del nivel de realidad que elija para referir un episodio, de los datos que ofrezca u oculte, y del tiempo que dedique a cada persona, hecho, sitio, dependerá exclusivamente la verdad o la mentira, la riqueza o pobreza de lo narrado (Vargas Llosa, 1983).

En la crítica literaria se ha confundido, y se sigue lamentablemente confundiendo, el narrador con el autor. Incluso se organizan frecuentemente “encuentros de narradores”. La narratología de los años sesenta y setenta, cuyo principal representante es G. Genette, inició la elucidación sistemática entre ambas categorías. Existen sin duda dificultades teóricas para abordar la instancia productora del discurso narrativo. Las vacilaciones –señala G. Genette (1972, p. 226)– se centran en el reconocimiento de la autonomía que debe atribuirse a la instancia narrativa, pues con harta frecuencia se confunde con la instancia de “escritura”; el narrador se identifica con el autor y el destinatario del relato con el lector de la obra. G. Genette hace, no obstante, algunas concesiones cuando señala: “Confusión tal vez legítima en los casos del relato histórico o de una autobiografía, pero no cuando se trata de un relato de ficción, donde el narrador cumple un rol ficticio, aunque sea directamente asumido por el autor, y en el que la situación narrativa puede ser muy diferente del acto de escritura”. Nada de eso. Cuanto más “legítima” parezca la confusión más tramposa es. Ni el narrador de un relato histórico ni el de una autobiografía se pueden confundir con el autor. Puesto que ambos son actantes proyectados por el enunciador en el enunciado, y tienen en todos los casos la misma autonomía que G. Genette reclama para el narrador de ficción. Los actos de lenguaje son todos de la misma naturaleza y producen los mismos efectos de sentido. Es una pura ilusión considerar que el “yo” que aparece en la autobiografía es más “real” o más “histórico” que el “yo” que figura en un relato de ficción. Los dos son entidades de lenguaje y uno no está más cerca del autor que el otro.

En lo que sí avanzó la *narratología* fue en la descripción de las funciones del narrador y en la clasificación de sus posiciones en relación con la historia narrada. Es de todos conocido el cuadro de doble entrada con el que culmina G. Genette su estudio sobre el “discurso del relato”. Haciendo trabajar simultáneamente las categorías de “nivel narrativo” (extradiegético/intradiegético) y de “relación a la historia” (heterodiegética/homodiegética), obtiene cuatro tipos fundamentales de narrador.

1. *Extradiegético-heterodiegética*, paradigma: Homero, narrador de primer grado que cuenta una historia de la que está ausente;
2. *Extradiegético-homodiegética*, paradigma: Gil Blas, narrador de primer grado que cuenta su propia historia;

3. *Intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Scherezada, narradora de segundo grado que cuenta historias de las que está por lo general ausente.
4. *Intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulises (en los cantos IX-XII de *La Odisea*), narrador de segundo grado que cuenta su propia historia.

Es evidente que esa tentativa de clasificación, como todas las demás, es siempre reductora. La historia de la literatura está llena de narradores que rompen los esquemas y que desarrollan su propia actividad narrativa con absoluta libertad, pasando de uno a otro, mezclando dos o más tipos, y no pocas veces confundiéndolos expresamente. Existen, por otro lado, maneras muy diversas de asumir los diferentes tipos de narrador: narrador que escribe, narrador oral, narrador que piensa (monólogo interior, corriente de conciencia). Así mismo, no se habrá de confundir –precisa G. Genette– el carácter extradiegético con la existencia histórica real, ni el carácter diegético con la ficción.

La semiótica ha llevado más lejos el análisis de la categoría de “narrador” inscribiéndola en la dimensión del *saber*. Todo discurso comporta un “saber”, el cual supone al menos un *informador* y un *observador*. Se trata de una interacción mínima de carácter cognitivo entre sujetos. En ese dispositivo, el observador es el centro de la asunción y de la identificación. Con frecuencia, el *observador* no corresponde a ningún “personaje”, a ningún actor; es un puro *actante* semiótico; es solamente el efecto de sentido de diversas focalizaciones, selecciones y distorsiones que se le atribuyen en el texto. En torno de ese centro noológico, puede desarrollarse toda la problemática de la subjetividad semiótica: las variaciones del espacio observado, las variedades de las figuras que entran en el campo de presencia, los diversos roles pasionales y pragmáticos que asume el observador, las modalidades de su competencia y hasta las condiciones de la reapropiación de esa competencia por el enunciatario.

El “observador” es el *simulacro* desembragado mediante el cual el enunciatario manipula la competencia de observación del enunciatario. La problemática del observador se plantea de manera particular en el campo de la narratología. En primer lugar, en razón de la materia de

la expresión, un enunciatario real (empírico), de carne y hueso, considera obvia la existencia de un observador en un cuadro de pintura o en un filme puesto que la mirada (real) del enunciatario (el espectador) coincide con la mirada (ficticia y simulada) del observador. En cambio, el lector real, empírico no está acostumbrado a identificar su actividad perceptiva de lectura con la actividad cognitiva (ficticia y simulada) del observador en el texto literario. En función de esa diferencia de las materias de la expresión, se infiere alegremente una diferencia en la forma del contenido, incurriendo con ello en un craso error.

Fontanille (1989, pp. 44-50) ha derivado la categoría del *narrador* del metasemema del observador sobre la base de rasgos sucesivos de especificación muy concretos. En primer lugar, delimita las funciones generales que puede desempeñar el observador:

1. Si el rol del observador no es asumido por ninguno de los actores del discurso, si el texto no le atribuye *deixis* espacio-temporal precisa en el enunciado, se mantiene como un puro observador abstracto, mero "filtro" cognitivo de la lectura, que puede asimilarse a la "mirada" de la cámara cinematográfica (aunque en verdad la mirada de la cámara conlleva una posición espacio-temporal mínima: se coloca en una posición determinada y "mira" siempre en presente). En ese caso, se trata de un actante de discursivización, que podemos llamar *focalizador*, generado por un desembrague actancial. Se le reconoce únicamente por lo que hace: seleccionar, focalizar, ocultar elementos del campo de presencia del enunciado. Lo podemos descubrir en textos del género "ensayo" o del género filosófico, y en muchos relatos.
2. Si las competencias del focalizador reciben una determinación figurativa, de tipo espacial y temporal, el observador aparece entonces inscrito directamente en las categorías espacio-temporales del enunciado, como sucede con la perspectiva en la pintura. Se le reconoce entonces como *espectador*.
3. Cuando el focalizador es asumido por un actor del enunciado, cuya identidad es reconocida, pero que no desempeña ningún rol pragmático o pasional en los acontecimientos del enunciado, el observador es un *asistente*, y es el resultado de un desembrague actorial.

4. Finalmente, el observador que resulta de un desembrague completo (actancial + espacio-temporal + actorial + temático, es un *participante*. Al rol cognitivo del actor va asociado un rol pragmático o tímico (pasional).

A partir de las categorías clasemáticas precedentes, se generan los diversos tipos de narradores que pueden aparecer en el enunciado:

- a) Un focalizador dotado de un rol verbal en el enunciado es un *narrador* propiamente dicho; es el narrador omnisciente, omnipresente;
- b) Un espectador dotado de un rol verbal lo podemos denominar *relator*. Ése es el caso en que el focalizador se desplaza por los lugares y las épocas de la acción;
- c) Un asistente dotado de un rol verbal es un *testigo*: el narrador que asiste a los acontecimientos, los cuenta, pero no participa en ellos;
- d) Un participante dotado de un rol verbal es un narrador *participante*, que puede ser *protagonista* o simple participante.

De esa manera, el metasemema del *observador* da origen a los tipos de *narrador* siguientes:

- narrador propiamente dicho
- relator
- testigo
- participante
- protagonista

En términos de G. Genette, el *narrador*, el *relator* y el *testigo* pueden ser extra- o intradieгéticos, pero siempre heterodieгéticos; el *participante* y el *protagonista* pueden ser extra- o intradieгéticos, pero siempre homodieгéticos.

El *narrador* y el *relator* podrán utilizar únicamente la tercera persona; el desembrague en ese caso será enuncivo. El *testigo*, el *participante* y el *protagonista* podrán utilizar las tres personas: *yo-tú-él*, a partir de desembragues enuncivos [él] o enunciativos [yo-tú]. Un caso clásico de *protagonista* que usa la tercera persona [Él] para referirse

a sí mismo es Julio César al relatar sus hazañas en Las Galias. En algunos casos, el desembrague enunciativo recae en la segunda persona [tú]. Los roles actanciales “yo” y “tú” pueden ser asumidos por el mismo *actor* semiótico (por la misma persona). En esa figura, “yo” se desdobra, constituyéndose en enunciador y enunciatario al mismo tiempo, como en *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez. En la vida cotidiana ocurre ese desdoblamiento con frecuencia: cuando uno se habla a sí mismo [“No debiste decir eso”]. Pueden también ser asumidos por actores diferentes, como en los relatos con formato epistolar, por ejemplo. Pero es evidente que el enunciador es siempre “yo”; nunca “tú” puede decir tú; siempre es “yo” quien dice tú. La literatura contemporánea, a partir de *Ulises* y especialmente con la obra de Faulkner, nos ha acostumbrado a pasar del “yo” al “tú” y al “él” con toda fluidez. Un texto ejemplar a ese respecto es *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, en el cual el narrador pasa ordenadamente y en forma circular de “yo” a “tú” y a “él”. En otros casos, los intercambios de persona del narrador se mezclan incesantemente, como ocurre en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Ni “yo” ni “tú” ni “él” son el autor de carne y hueso: son siempre simulacros, entidades textuales creadas por el lenguaje.

Y para hacer justicia al autor, terminaremos repitiendo que él es el maestro constructor de la obra, para lo cual aporta sus experiencias y su talento. A él todo honor y toda gloria; pero poniéndolo siempre en su sitio. Y repetiremos una vez más con Umberto Eco que lo mejor que le podría pasar sería morir al terminar su obra, y resucitar, claro, al tercer día para construir una nueva.

La crítica literaria, si pretende ser rigurosa, tiene que decidirse a distinguir las categorías de *autor*, *enunciador*, *narrador* y limpiar de una vez la mente de las telarañas que aún la obnubilan.

Bibliografía

- Ampuero, F. (2003). “Necrofilia y fotografía”. *El Comercio*. Lima, 13 de noviembre, p. a-4.
- Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. Tomo 1. México: Siglo XXI.

- Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.
- Genette, G. (1972). *Figures III. Discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. (1974). "L'énonciation: Une posture épistémologique". *Significação* 1. São Paulo.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 2. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 1. Madrid: Gredos.
- Parret, H. (1983). "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation". *Langages* 70. *La mise en discours*. Paris: Larousse.
- Pfeiffer, J. (1959). *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios. [Edición original: 1936].
- Vargas Llosa, M. (1983). "Los miserables: el último clásico". *Cielo Abierto*, Vol. VIII, 23.

GALERÍA

José Tola: testimonio

Alfonso Cisneros Cox

Introducción

A lo largo de los años y luego de haber atravesado diversos períodos que comprenden las litografías y xilografías, el trabajo en caladas y sobre extensas superficies de madera, el papel, la tradicional tela, el indomable plástico (que formó parte de sus ensamblajes) y el vidrio —y habiendo abandonado hace mucho tiempo el discurso tradicional y el formato común y conocido de la pintura (no solo en aspecto sino también en forma y contenido)—, José Tola se nos muestra hoy como un ser de un lenguaje excepcional, de naturaleza contemplativa y de leyenda, y expresa un completo y paralelo universo de compleja traducción e interpretación: el diario y diurno subjetivo sobre objetivo; aquella eterna lucha de dominación entre las razones y las racionalidades; o, en nuestros días, un universo de sucesos impalpables polarizados por el cotidiano, que solo un verdadero observador es capaz de relatar. En su propio lenguaje, claro está.

Así, a partir de una entrevista de veinte preguntas, José Tola nos relató algo más que ello: una sincera y colmada interpretación de los

años de su vida, de sus procesos y cambios, de las relaciones y decepciones de tener todo el tiempo que se tiene en esta tierra; nos ofrece un mensaje de claridad a través de su obra, sin simbolizar ni representar realidades patéticas, mas sí emblematizando los “horrores” de nuestra propia contemporaneidad y sintiéndolos sin referirse a las causas que los propiciaron. Es así como —a nuestros ojos— José Tola llega a un nivel de polisemia absoluto; a aquello que el estudioso Juan Acha denominó una vez “espejos mágicos de horrores contemporáneos”.

De ello trata el testimonio que presentamos a continuación. Una obra completa de sinceridad, color e historia en el lenguaje personal del artista.

De lo bello, lo feo y lo desagradable

En su tiempo, la frase del filósofo Kant pudo resultar una argumentación lapidaria al confrontar los conceptos de lo feo y lo bello, desdeñando lo desagradable a un nivel despectivo. El arte moderno, que empieza con una caravana de incongruencias haciendo uso de lo desagradable, lo feo, lo bello —y todo sinónimo de cada uno de ellos— como parte de la estética del artista y de la sociedad de hoy, no es más que parte de una evolución de nuestra historia.

No hay cánones que el artista respete, como en épocas pasadas... Hoy el artista aspira a una libertad absoluta, sin consideración de tales conceptos, y las antinomias de Kant son ya una mera concepción de lo inútil. Nadie en el mundo de hoy pretende ya crear belleza en ese sentido estricto de la palabra.

El concepto tradicional de belleza es caduco; lo mismo ocurre con lo feo y lo desagradable... Son, todos, conceptos de la farándula de lo que ha empezado a ser el arte. De este modo, hasta la imbecilidad tiene una mueca de lo más aceptable...

Reivindiquemos pues a Kant, para ser imperdonables. Veamos como ejemplo al “radicalista” Joseph Beuys, quien llegó a vociferar que “todo hombre era un artista”, y recordemos también aquello que llamó recital, que podemos describir como a Beuys, de pie, inmóvil y solo en un escenario, llorando.

Eso era todo... Beuys en un llanto sin motivación, sin poder uno entender el porqué de ese lloriqueo, de esa sola secuencia de lágrimas incongruentes en un rostro como el de Buster Keaton en la época del cine mudo...

Beuys denomina su creación "Celtic". Y qué es Celtic si no quizá una demostración de absoluta libertad, equiparable, entre otras, a un Arcimboldo —de fines del 1500— con su delirante *art mortis* de rostros compuestos de elementos vegetales y animales.

Coetáneo —y sin ir más lejos— encontramos a Ives Klein y su IKB (Internacional Klein Blue) en su recurrente fórmula de uso de monótonos azules sintéticos, llevados también hasta sus *performances*, en las que se podía apreciar a mujeres pintadas todas de ese mismo azul aglutinado con Rhodopas M 60 A.

Y hay tantas más modalidades expresivas en este pasado siglo y hasta nuestros días... Warhol, por ejemplo, con la "súper producción de plano fijo" rodada durante ocho horas continuas en el verano de 1964, titulada *The Empire State Building*.

Y qué decir de Tzara, Pollock, Stella, Niké de Saint-Phalle..., o John Cage con su gran *Paisaje imaginario número cuatro*, donde la música era ejecutada con doce o trece receptores de radio a los cuales "los músicos" subían y bajaban el volumen continuamente cambiando única y permanentemente la frecuencia del sonido.

Ahora podemos entender por qué Francis Bacon decía que en nuestro tiempo el arte solo podía ser un juego... Un juego como el de Mathieu, quien pintó un cuadro de quince metros de largo en una hora en Tokio, sosteniendo como teoría que la velocidad abolía todo canon artístico.

Igualmente, Mondrian —en ese mismo siglo— era un pintor con una versatilidad extraordinaria. Transitó desde aquel paisajismo tonal de la tradicional Escuela de La Haya hasta el Cubismo, pasando por el Impresionismo, el Fauvismo y una versión tardía del Divisionismo. Fue apreciado por mantener una actitud tan estoica con esa simplicidad de los colores primarios y líneas verticales y horizontales, hasta llegar a *Broadway Boogie Woogie*, y eso fue todo.

La pintura

Ahora, es posible que aquella antigua definición de lo que es la pintura no sea válida, como sucede con todas las demás ramas del arte, donde no existe una fórmula absoluta de $x + 2...$

No puedo dejar de pensar en manifestaciones paralelas de esos tiempos, y me viene a la mente, por ejemplo, Laing y su poema "Nudos", Berton Becket y su "Cómo es" o Lewis Carroll con los diálogos de *Alicia en el País de las Maravillas*, donde la razón es ya una realidad desvinculada de todo lo establecido. Pero más extremosa es aun la fórmula que Tristán Tzara utilizó para estructurar lo que vendría a ser un poema.

Estas incesantes y diversas manifestaciones artísticas del último siglo no deben ser otra cosa que el producto mismo y precipitado de la naturaleza vigilante, propia del hombre, que asimila, para asegurar su sobrevivencia, los estímulos del medio.

Se puede divagar sobre muchos artistas de cualesquiera de las Bellas Artes y llegar a la misma incapacidad que tiene la arquitectura de ser una de ellas.

Casi olvidado en mi mente estaba el caso del "gran" *Le Corbusier* (el cuervo) con su escala de "modulor" o con las proporciones de Vitrubio... o, como los matemáticos la llaman, "La serie de Fibonacci", con la que se acerca bastante a la proporción áurea (así la razón de 86:140 da lugar a la serie: 33, 53, 86, 140, 226, 366...). Todas prolongadas hasta el infinito en ambas direcciones, pero la continuidad de *Le Corbusier* que escogió la razón 183: 86 no garantiza ninguna continuidad: solo la sugiere.

Este tipo de demostraciones dan pesadas explicaciones; todas basadas en proporciones "ideales". Yo, por mi parte, no creo que haya diferencia entre un arte basado en proporciones matemáticas y otro de naturaleza intuitiva...

Confesiones y reflejos

Hasta llegué el otro día a pensar que todo es algo un tanto impersonal, y esa es casi mi realidad-relación con el resto del mundo. Yo

no sé qué les interesa a ellos ni lo poco que me interesa ya a mí la realidad. Lo único que sé después de todo el tiempo transcurrido en mi vida es que de lo que he amado, he sentido, tenido o perdido... lo único que me ha quedado es mi pintura y todo aquello que está en relación conmigo mismo. Volteo y veo que vivo en una casa vacía (y llegarás a una casa vacía... eso es lo cierto).

Estoy despoblado. Nada me rodea; ni una presencia, ni un abrazo a cualquier hora del día. Lo que me acontece es siempre dentro de mi taller. Mi casa y mi taller, que no son lo mismo. La primera es un teatrín armado como si viviese una familia (cosa que no es cierta), y mi taller es el cerebro de esta casa-realidad. Allí es donde ocurre todo, hasta los más insignificantes sucesos. Decisiones de toda índole: el almuerzo del día, si se pasa cera o se limpian los vidrios, las deudas con el banco, los inventarios, el ver las estrellas, escribir, rabiarse, las alarmas, pintar, crear. Podría seguir la secuencia, pero esto es solo la muestra de un botón de miles de ojales de mi realidad.

Una vez quise un piano y el piano llegó; también deseé amar a una mujer. Amo, pero ya no creo mucho en ello. Los amores pasan, las mujeres habidas ya no están; y me digo que esto es como una "sala de espera en una estación de tren". Todo el mundo que pasa por aquí está de tránsito, y lo único que nunca se fue en casi toda mi vida es mi pintura. Así, ella y yo tenemos una prioridad secreta: amarnos y saber que solo somos ella para mí y yo para ella.

El mundo que trato de reflejar es mi interioridad. Una introspección de todo lo vivido; una búsqueda de todas las partes que hay en mí; luego descifrarlas, entenderlas y que sirvan de "jeroglífico paciente" para cualquier espectador. Solo vivo para eso... y amo, amo mi pintura tanto como ella a mí.

Salgo a la calle y ya tengo un terrible apremio por volver a este "gran vientre materno" en el que me espera ella. Siempre me levanto a pintar, pero hay días que no hago otra cosa más que leer, pensar, escribir y sentir que uno siempre es más cruel con lo que ama que con las personas que nos aman.

La crueldad con que nos tratamos (la pintura y yo) es traducida solo en el esfuerzo de intentar ser lo más unidos posible. Se puede pensar que aquello es solo una visión idealista y melancólica entre

nosotros. Pero, en fin, es así y nada va a cambiar. Este es un pequeño discurso de lo que puede ser mi vida. Un día dejé el cuadro a la mitad y al regresar, al día siguiente, el cuadro ya se había cerrado, cual virgen persistente; sin nada que hacer hasta que la impertinencia se transformase en un chiste de ese momento.

Este escrito da fe y representa la lucha y la unión que queda al resolver un cuadro o nuestros propios dilemas.

Negación inicial a la creación

Esto es parte del proceso de un cuadro que se resistía a ser creado. Desde las 8 de la noche que lo reempecé, el cuadro estaba dispuesto a “no abrirse”, y con el tiempo he llegado a conocer que esta es la única forma de poder hacerlo. A las 10 a.m. el cuadro ya estaba sin terminar pero resuelto. Es solo un testimonio de una batalla entre ella y yo.

Quizá este ritual solo sirva en la mente de uno para deshacer aquel “autismo” en que se cierra una pintura a la mitad o un poco antes de realizarla y no hay forma de retomar el trabajo.

Si se aplica el bermellón, no es.

Si se hace una curva, no es.

Si se dibuja un ojo, debió ser la boca.

Si el fondo debe ser azul, no es.

Si se pinta amarillo, cerúleo, prusia, viridian... no es y no son.

Si uno creía que el cuadro era vertical, no es... entonces se coloca horizontal y tampoco es.

Lo quieres borrar y te das cuenta de que el cuadro está bien. Lo único que sucede es que “se cerró” antes de tiempo, como una puerta trancada con candado, chapa en cruz, o de cuatro golpes, Cantol o cualquier sistema de seguridad... simplemente el cuadro SE CERRÓ, es impenetrable por todas sus partes... Lo que viene a continuación, por soez, vulgar, colérico, grosero y lo que pueda parecer que sea, es la única forma de entrar otra vez en la pintura.

La pintura es la “gran amante”. Se cerró porque dejaste pasar un tiempo más allá del limitado y te separaste de ella, la sacaste de tu

cabeza por otras razones que la convierten en la peor amante, llena de celos de mierda. No quedan argumentos válidos.

Es una dama ofendida, y este es el único sortilegio con el cual puede el cerebro ponerse en una misma frecuencia, la de ella... Aquí vamos.

Con la indiferencia que me ves caer al suelo en pedazos...

Mierda. Hija de puta. Maldita seas... No tengo más que cólera y odio por ti en este momento... No he visto amante más puta o triste que tú, desgraciada. Ni sabes quién es tu padre o tu madre, bastarda de todo. Si te dijera que te he parido tendrías que decir que es cierto...

Así te vi desde el año 51... Desde entonces me jodiste la médula espinal y medio cerebro de mierda que tengo ahora casi todo a tu servicio, a tus ambiciones interminables y desmesuradas... Por ahora, por antes y por todos los años que vendrán... fuck you, fuck you, fuck your dirty ass... you, darling, you honey woman... Do you understand? I hope you leave and die inside a water closer... Bastard. I don't need your love, and I never needed it... Siempre has sido así de posesiva, acaparadora...

Amante llena de celos, de posturitas idiotas; llena de gracias complicadísimas e indescifrables; llena de cansancios, de mis insultos y euforias... Eres la mujer que no encontraría jamás sin haberla buscado así... De complaciente no tienes ni un pelo. Estás hecha de mis sudores, de mis sueños, mis angustias, de mi tiempo (casi todo mi tiempo), de mi vida, de dudas, debilidades, inseguridades, temores y atrevimientos, y de esas ganas de romperte en pedazos. Nunca me había entregado así a nadie, hasta que te conocí... No te dejaría por nada, porque hoy —esta noche de mierda— te has volteado celosa y quieres ponerte fea como siempre lo has hecho... Te esperaré y sé que llegarás a este puerto de eternidades que se nos acaban a ambos. Un beso o dos, o 548 besos... Tú y yo aquí, desgraciada... Amante cruel, monógama de celos, convicciones y rebeliones.

Doy todo de mí para terminar esta pintura, este cuadro, esta superficie llena de color... mala mujer, mujer mía, amante atroz, despiadada y mía... siempre mía.

Al final del amanecer, ella “se abrió” y pude concluir el cuadro. Sin este ritual, que puede parecer quizá grotesco, vulgar y soez, no podría retomarlo y terminarlo.

Popularidad

Hay pintores que transmiten un hallazgo que tuvieron repetidamente a través de toda su obra. Unos se hacen propios de un estilo determinado y allí perduran. Otros se sienten gnósticos como almas absolutas del universo; otros están con la moda del momento allí bailando. Los hay de credo o de rebelión contra lo establecido, como una “vanguardia fugaz”, pero en verdad lo que no encontramos ya son artistas que tengan la fuerza y la multiplicidad para crear un universo propio; una casi “locación” entre la cordura y la locura. Un estado especial de conciencia que la razón desconoce. De ahí vienen las concepciones que resultan de un hombre que es casi un mismo ser con lo que piensa, decide, hace y se fortifica en él como un cimiento para sus continuos “despertares”.

Ensamblajes

*Ítaca te dio la travesía.
Sin ella, no hubieras emprendido
la jornada; y no puede darte más.*

*Y si la encuentras pobre, no hay engaño.
Te hiciste sabio y experimentado:
ya entiendes el sentido de las Ítacas.*

C. P. Cavafis

Hubo una época de mi vida en que sentí el suave roce con la muerte. Estaba seguro de que me moriría en cualquier momento y como cualquier mortal. La muerte me buscaba desnuda y sin zapatos. Entonces empecé a idear un soporte donde pudiese dejar todo; una serie de objetos que tenían una fuerte significación para mí. Así, me vino a la mente crear estas estructuras, estos ensamblajes.

Son piezas grandes, extensas, donde podía trabajar con una mayor libertad. La forma a veces estaba en función de aquellos “recuerdos”. Así se fue llenando de máscaras mortuorias, relojes de arena, clavos, metales, ábacos, mapamundis, fotos, insectos, telas, estrellas, constelaciones, vitrales, frases y una serie de símbolos

alusivos a mi lenguaje... fue como un mundo aparte. Era un trabajo rudo, laborioso, por el cambio continuo de materiales.

Cada proyecto era dibujado en la pared o el suelo. Mover cada fracción de la obra la hacía quebrarse o quedarse sin brazos. Durante esos meses, mi vida a su alrededor se empezó a despoblar y los trabajos eran parte de lo que no me llevaría a un más allá jamás. Me quedé casi sin nada. Realicé seis. Se expusieron y ahora los tengo almacenados, como si estuviesen en mi memoria. La muerte me encontró pobre y enriquecido por otro misterio incomprensible para ella. Se siguió de frente y desde entonces no nos hemos vuelto a hablar.

Límites

Desde hace cinco siglos por lo menos, el arte o los artistas han “gozado” de muchas enfermedades mentales y graves problemas de esquizofrenia, maniaco-depresión y/o grave depresión, además de alcoholismo, drogadicción...

Este texto puede dar una idea más clara sobre lo que quiero decir:

Abraham Lincoln / Virginia Woolf / William Blake / Eugene O’Neil / Ludwig van Beethoven / León Trotsky / Vaslov Nijinsky / Tennessee Williams / John Keats / Vincent van Gogh / Isaac Newton / Ernest Hemingway / Sylvia Plath / Miguel Ángel / Winston Churchill / Vivian Leigh / Johan Wolfgang von Goethe / Charles Dickens / Francisco de Goya / Ezra Pound / Antonin Artaud / Arthur Rimbaud / Jean Paul August / Strindberg / Gustav Klimt / James Ensor / Joel Peter Witkin / Patty Duke.

Estas son personas con trastornos mentales que han enriquecido nuestras vidas.

Camino

Hay personas bien “intencionadas” que me reclaman recalcitrantemente que por qué no pinto seres más “monstruosos”, tétricos, grotescos o deformemente angustiados. No me gusta aquella exigencia que demanda la permanencia en el pasado, en una época

que fue así o asá, o respondía a otra realidad. Lo que hago ahora no lo comparo, ni me veo en la obligación o compromiso de tener que perseverar en ello.

Mi idea es trabajar dentro de la mayor honestidad posible sobre lo que quiero expresar. Si estoy en una época más calmada, menos angustiada, más introversal, poco me importa tener que recurrir a “monstruos” por querer complacer a uno o a todos. Simplemente intento ser lo más libre posible en mi modo de trabajar o en la elección de un tema.

Nadie puede darme órdenes ni servirme de guía. Después podré ser criticado, pero ya es tarde. La obra se ha consumado. Ha gustado de la libertad. La tarea ha sido ardua, pero ha valido la pena. Creo que ella reproduce muy bien lo que torpemente trato de decir. Hay artistas que tienen una capacidad extraordinaria para decir lo que no hacen o creo yo que no hacen. La mayoría de las grandes frases que se dicen son falsas, y la misma mayoría de grandes frases que se dicen son ciertas. A esta última idea se le podría aplicar el Principio del Tercio Excluido.

Obras maestras

Creo que la *Mona Lisa* y la *Virgen de las rocas* son quizá las dos obras más logradas de Leonardo da Vinci. Son las de primera categoría; las otras vienen después, lejos de ellas... Lo creo.

Es muy difícil encontrar en un pintor una, dos o a lo mejor tres obras importantes. El resto es secundario o terciario, y su obra ya es de segunda. Van Gogh tendrá tres grandes cuadros (los girasoles, la noche estrellada y otro más). Picasso, ninguna. *Las damas de Avignon* digamos que es la representativa del Cubismo y *Guernica* viene a ser para mí un dibujo a un solo color. Creo que Picasso como pintor vale menos que como escultor, y quizá sea el mejor escultor del siglo XX (esto ya vienen a ser opiniones).

En resumen, a veces es difícil encontrar una sola obra maestra en muchos pintores o en la mayoría. Es difícil asimilar esta idea, pero la creo más cierta que errónea.

Tilsa

Creo que fue en el año 1974 cuando estaba yendo a la Católica para hacer una carpeta de grabados. Llegaba una mañana cuando me crucé con una mujer pequeña, delgada, con un traje pseudo campesino, de una tela floreada y un bordado en el pecho. Antes de morir me regaló aquel vestido, y en vez de tenerlo guardado y por no saber cuál sería su fin, lo fui poniendo en los ensamblajes y en los vitrales. Nos saludamos y luego estábamos trabajando en el mismo salón.

Desde entonces —y durante casi diez años— nos volvimos amigos, pintores, creadores cada uno por su lado, y más, y más diría yo. Ojalá en alguna época de mi carrera hubiese tenido influencia de ella. Fue —a mi parecer—, sin dudas, la mejor artista peruana. Vivía en un pasaje cerca del Campo de Marte... y allí empezamos...

En una cama gigantesca que habíamos hecho en su sala; cubierta con una tela del Señor de los Milagros que me habían dado de algún balcón municipal para esa fecha. Allí comíamos, conversábamos y oíamos a su hijo (Gilles Mercier) tocar el piano durante horas. Después que enfermó se mudó a otro barrio. Allí empezó su agonía.

Pintábamos. Ella muy poco cada día. Yo la llevaba del taller a su cama. A veces sentía que ya no pesaba nada. Para crear ilusiones, empezamos a diseñar un taller en Shangai-la donde viviríamos y trabajaríamos. Ella fue una sola vez, yo trataba de demorar la casa-taller para crear más ilusiones vagas... En fin, allí terminó la cosa.

Una vez muerta, al llegar su cajón a la iglesia donde se velaría el cuerpo, abrí el féretro y la acomodé. Tenía el rostro y las manos blancas-azulinas (al igual que todos los muertos que he visto). La miré. Le di un beso y cerré el ataúd. Siento que es difícil perder a un amigo o amiga como ella. Era una pluma liviana que se elevaba al viento, creando un ambiente lleno de amor y madre selvas.

A veces en las noches la recuerdo, y triste me duermo. Fue una gran mujer y una gran pintora. Sin embargo, creo que poco a poco a Tilsa se le va olvidando como se olvidan todos de los muertos. Espero sinceramente que esta vez no sea así.

Colofón

Termino de pintar y guardo aquel cuadro. Ya no tengo interés en él. Poco a poco se va el apego de realización que le tenía. Ahora es solo un lienzo pintado y colocado contra una pared. Pienso que uno no debe enamorarse nunca de los cuadros. Si un pintor lo hace, luego se vuelve un pedante y un presumido ante él mismo y para los demás.

A cuento de qué venía esto... Ya no lo sé. Estoy cansado de esta entrevista. Creo que ha sido mucho tiempo el invertido. En lugar de esto debí haber estado pintando o leyendo. Los pintores no deberían hablar mucho, o poco. Me callo. Fin.

OBRA PICTÓRICA DE JOSÉ TOLA



Las tentaciones de Jesús en el monte de Getsemaní
2006

Óleo sobre tela
140 x 300 cm



Non omnis moriar
2003

Ensamblaje
Entre 240 y 310 cm



La realidad sobre la realidad da un efecto de sorpresa
2003

Ensamblaje
Entre 240 y 310 cm



Dios, la muerte, el tiempo y yo
2003

Ensamblaje
Entre 240 y 310 cm



*Viaje del chamán desde el ojo dentado de
Dios hasta el mundo interior definitivo*
2003

Ensamblaje
Entre 240 y 310 cm



El mundo dominado por huracanes y ciclones
2005

Óleo sobre tela
150 x 180 cm



Sistema astrológico
2005

Óleo sobre tela
150 x 180 cm



Yo en tu mar me ahogo
2006

Óleo sobre tela
140 x 170 cm



El cazador de estrellas
2006

Óleo sobre tela
140 x 160 cm



Los amantes
2005

Óleo sobre tela
140 x 180 cm



Mañana muero
2004

Óleo sobre tela
140 x 100 cm



Adivinador
2005

Óleo sobre tela
120 x 100 cm



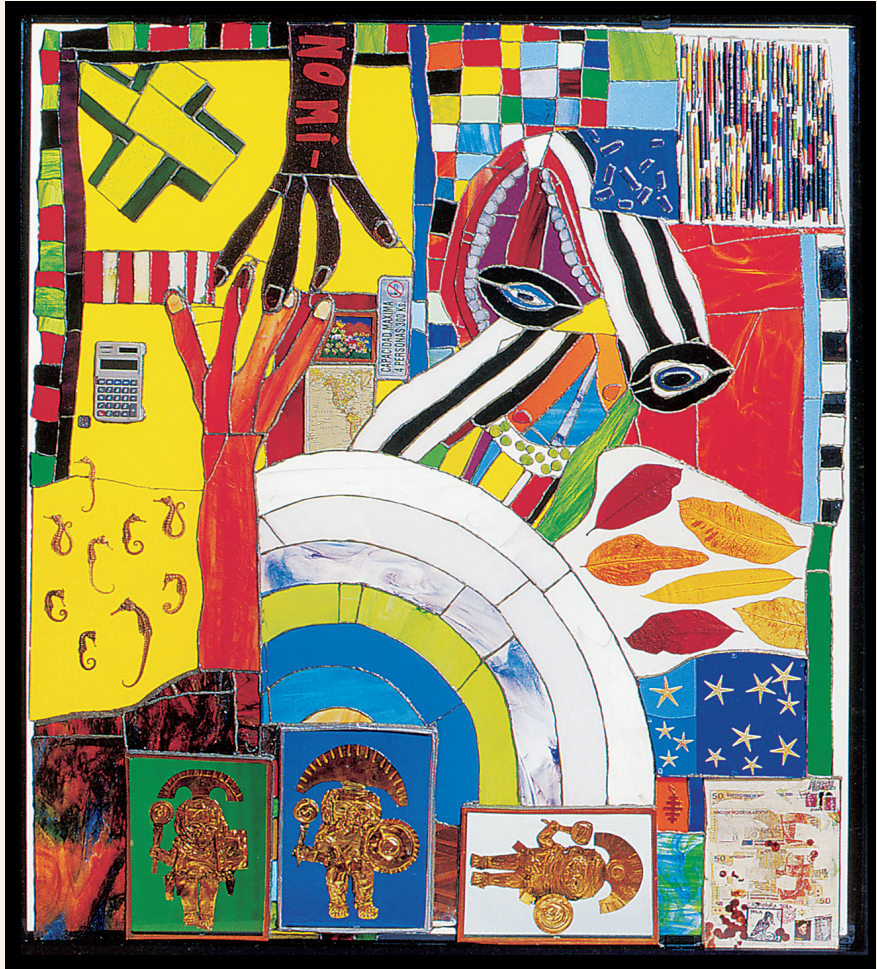
Yo hablo con mis manos tú escuchas con tus ojos
2004

Vitral
141 x 120 cm



La felicidad tiene sus días tristes
2004

Vitral
137 x 117,5 cm



No mires atrás
2004

Vitral
137 x 124 cm



Tú no escuchas lo que digo sólo oyes el viento
2004

Vitral
130 x 118 cm



Shiva. El bien por el mal dado
2004

Vitral
150 x 126 cm

Derecho de rectificación

En el número 37 de nuestra revista, correspondiente al año 2016, en esta misma sección se publicaron una entrevista y una muestra de las pinturas de Américo Tísoc Monteagudo. Fueron treinta y tres páginas que pretendían homenajear al mencionado artista plástico. La introducción a la entrevista empezaba en estos términos: “Américo Tísoc Monteagudo es un pintor a tiempo completo. Vive encerrado a cal y canto en una casona de trece habitaciones, con paredes enlucidas y jardín compuesto de cactus sagrados y piedras incas. Queda frente a la plaza de Ollantaytambo, preciosa ciudad serpenteada por callejas empedradas y bullicio turístico. Dentro impera una calma de convento, apenas distraída por zumbidos de picaflores y notas clásicas de piano. Desde que habita esta casona, hace décadas, Américo empieza a trabajar todos los días con los primeros fulgores del sol...”.

No obstante, contrario a nuestro propósito, el artista se ha sentido agraviado por el resultado y nos ha solicitado una rectificación por “las afirmaciones inexactas vertidas” en dicha entrevista. Como director y autor de la entrevista lamento mucho su percepción y ofrezco mis disculpas públicas. Pasé algunos días en su casa, al amparo de su aprecio, conversando y observando su quehacer cotidiano, en procura de una semblanza que presentara con respeto y admiración una vida dedicada al arte. También lamento que este episodio, registrado como un ejercicio literario, haya resquebrajado una larga amistad.

Jorge Eslava

CARTA NOTARIAL

NOTARIA LOAYZA

JR. HUASCAR 1543 - JESUS MARIA
TELFOS 266-0590 - 266-0591
266-0592 - 266-0593

E-mail: administración@notarialoayza.com
info@notarialoayza.com / www.notarialoayza.com

CARTA NOTARIAL 31911 - 2018

Lima, 10 ABR. 2018

Lima, 9 de abril del 2018

SEÑOR:

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE LIMA

Oscar Quezada Machiavello.

Av. Javier Prado Este N° 4600 - Urb. Fundo Monterrico Chico.

Santiago de Surco – Lima.

Haciendo uso del derecho contenido en el Art. 2 Inc. 7 de la Constitución Política del estado, recurro a su judicatura con profunda indignación, por la publicación que se ha realizado en la Revista Lienzo edición N° 37, con relación a mi persona donde mi calidad profesional ha sido denostada, por el Señor Jorge Eslava de la cual es Director y Reportero.

Confiado por el prestigio de su Universidad y subyugado por encontrar en el tiempo, un amigo de juventud, que intentaba ser buen poeta y escritor, quien me propone dar a conocer mi trabajo, en dicha revista, en mayo 2016, lo acogí en mi casa taller por dos semanas, en diciembre de 2015 (sin cobro alguno) realizamos el trabajo y también se llevo hasta las alturas de Cachiccata para percibir el antiguo diseño del lugar, la naturaleza que nos rodeaba y en Calca a 4000 metros en Ancashmarca contemplamos la geometría que sintetiza el señorío de sus creadores, para que tenga en cuenta la relación del entorno con mi trabajo, luego espere pacientemente todo el año 2016 que me enviara el texto de la entrevista para aprobarla o no, como era el trato, no cumplió, en mayo del 2017 recién sale la revista, ahora motivado por reconocimientos a su obra ha asumido poses de gurú, con el suficiente poder de editar, tergiversar y maltratar a sus amigos, con el propósito de justificar un trabajo ajeno a la realidad, las respuestas que di a sus entrevistas durante dos semanas, han sido mutiladas burdamente (vulgarmente) por el cuchillo de un carnicero decadente y poco perspicaz, deliberadamente suprimidas las respuestas esenciales, cambios y supresiones concordadas en su supuesta entrevista con la finalidad de desacreditarme, difamarme, en vez de abocarse al arte apela a lo más fácil, la vida privada, inventando un personaje en el que no me reconozco, mucho menos pateando a cualquiera, a turistas o que mi madre era más consentidora que las demás, que no tenía ropa formal para recibir un premio, una anécdota sucedida en hospital francés la traslada al Perú, inventa un granzo

ESTE DOCUMENTO NO HA SIDO REDACTADO EN LA NOTARIA

EL CARGO DEBERÁ RECORRER ANTES DE LOS 30 DIAS HÁBILES, CASO CONTRARIO SERÁ ELIMINADO O DESTRUIDO.

17 ABR. 2018

ENTREGADO

donde nunca lo hubo o las calles del trazo inca ortogonales, para él son serpenteantes, jamás he usado overol, menos considerar un cactus como sagrado, solo la vida es sagrada.

En la Revista "Somos" del Diario El Comercio pág. 70 del 03/06/2017, se le pregunta cuál es la cualidad que admira más en una persona? Responde la integridad y que persona viva te parece despreciable? Las que abusan del poder, como Director y reportero de esta revista cultural, en dos semanas de trabajo, se ve está confundido en la búsqueda de la verdad, que implica en su libre ejercicio la honestidad e integridad, de la cual depende la justa apreciación de los hechos, no ha podido traducir mi experiencia personal, con el ánimo de apreciar mi trabajo en la pintura, como en la defensa del patrimonio arqueológico de la Nación, motivo por el que tuve conflictos siempre gracias a la incompetencia y corrupción de algunos burócratas, sobre todo del Ministerio de Cultura.

En la pregunta N° 35 mi respuesta fue, que la fascinación que sentía por el estudio de la física y química del color y la luz, coincidía (años antes había estudiado el curso de teología) con mi entusiasmo por la fenomenología y energética de Theilard de Chardin, su pasión por lo absoluto, cuya famosa frase "en la escala de lo cósmico, solo lo fantástico tiene probabilidades de ser verdadero" con esta intensa motivación me esforzaba por crear plásticamente, atmosferas tridimensionales por la temperatura del color y 10 años después fui conmovido por unos cuadros del Maestro Winternitz, realizados en homenaje a Theilard, era una serie de cuadros denominada "Himno del Universo" (tema que coincidía con un pequeño ensayo que había realizado para dicho curso de Teología) y su título es "Aproximaciones: el hombre, la psicología, la religión" cuya bibliografía incluía Theilard de Chardin, Ortega y Gasset, Gustavo Jung, Herbert Read y otros; hecho que conoce bien el reportero, dueño de un ejemplar, recordando que todo eso es parte del desarrollo de mi pintura; razón por la cual el Profe como le decíamos, burlándose un poco me decía teólogo. Le conté la correspondencia que manteníamos antes de retomar mis estudios en la escuela, por cartas o teléfono, incluí una anécdota risible, porque en una de sus cartas me decía, que quiere saber de mis pinturas recientes, pero que leyendo mi carta se pregunta si mi verdadera vocación artística no está en la literatura, lo sentí casi como un golpe bajo y regrese inmediatamente a la escuela, donde al finalizar los estudios recibí el premio "para la mejor obra pictórica de la promoción" y no de honor como dice el reportero y jamás llamaría cachivaches al trabajo de esa época gracias a ellos me concedieron ese premio.

No encuentro aún la razón que haya inspirado a su reportero este atentado, venganza? envidia? Para inventar un personaje sin principios, en el que no me reconozco y me obliga a defenderme, pero a través de un acto casi repugnante y tedioso para mí que es hablar de uno mismo. La falsa información que se ha descrito, la impresionante insensibilidad con que ha sido ejecutada dicha entrevista, habiéndome visto trabajar todos los días durante dos semanas, siempre con música clásica occidental y en vez de tratar lo que me concierne, ha optado por mi vida privada, esta notoria insensibilidad es porque no tiene relación directa con la obra de pintura o lugar paisajístico como tal, es un intelectual sin capacidad de reacción sensual ante los valores estéticos, dónde hay un buen cuadro y que hace de él un buen cuadro es lo que interesa saber, recurrir con tanta facilidad a la vida privada, detalles intrascendentes y falsos, insistiendo chabacantemente varias veces en la misma tontería, es resultado de una ignorancia preocupante en un profesor de jóvenes, que no se interesa por su trabajo y menos por la institución que representa.

Destruída la confianza, nada espiritual ni trascendente se puede esperar de un inventor mentiroso, sino sus propias lacras, sin ética ni inteligencia, no se negocia con la honra. Jamás fui egocéntrico o vanidoso, menos entre compañeros de estudio y nunca dije sentirme superior a nadie, como resalta el entrevistador.

En el programa televisivo “La función de la palabra” de Marco Aurelio Denegri, Jorge Eslava le dice “que una búsqueda trascendental es lo que busca, en cada entrevista, que sea eterna, recordada” sin embargo con esta agresión a las buenas costumbres, especie de terrorismo cultural más parece emulo del Rector Acuña.

La pregunta 55 – 56 donde tratamos sobre los objetos, le explique que en mi pintura quisiera liberar el arte de la carga del mundo de los objetos, reivindicar el gozo del puro acto creador, etc, etc., parece que no entendió pero invento una pregunta y respuesta, que si me la hubiera hecho a mí, le habría respondido que en mi casa hay tantos cuadros porque es un taller de pintura.

En la intervención del escritor cusqueño Sr. Edgar Elorrieta, un escrito cuyo título original es “Retrato” y corresponde a la personalidad y obra del pintor, pero el entrevistador lo mutila casi totalmente, le cambia el nombre a “Bajo los astros” cambia relojes de arena por relojes de piedra, etc, motivo por el cual exijo la publicación del trabajo original y en su integridad.

Ha cambiado hasta el nombre de Enrique Samanez, gran amigo desde el colegio y la escuela por Roberto Samanez, en la pregunta N° 28, ha trastocado fechas en varios sucesos de mi biografía, tales como la fecha en que dejo la escuela, cuando la retomé y termino los estudios diez años después en 1988, confundiendo al lector; dado que las entrevistas fueron grabadas, exijo se me entregue una copia de las mismas como evidencia de esta grave difamación.

Finalizando quiero recordar enseñanzas de Herbert Read (Eminente estudioso del arte) sobre estas entrevistas dice: "Estos prefacios debían ser apreciativos, antes que críticos, cuando presentamos a un amigo ante un grupo de extraños, no llamamos la atención sobre la verruga de su nariz y tampoco mencionamos sus dificultades domésticas".

Adjunto documentos probatorios, que a insistencia del entrevistador se los confié en fotocopias, los mismos que adjunto:

1. Ensayo titulado "Aproximaciones: el hombre, la psicología, la religión".
Septiembre de 1978.
2. Carta de Adolfo Winternitz del 05/08/1985.
3. "Retrato" escrito original del Sr. Edgar Elorrieta.
4. Recortes del Diario El Comercio de Lima.
Nobleza Inca en el Siglo XXI, 09 de septiembre del 2012.



Américo J. Tísoc Monteagudo
DNI N° 23847727

ENSAYOS

Juego de luces y otros motivos en “La danza clara” de José María Eguren

Sonia Luz Carrillo

LA DANZA CLARA

Es noche de azul oscuro
en la quinta iluminada
se ve multicolora
la danza clara.

Las parejas amantes
juveniles
con música de los sueños
ríen

Hay besos, armonías
lentas escalas
y vuelan los danzarines
como fantasmas.

La núbil de la belleza
brilla

como la rosa blanca
de la India;
ríe danzando
con el niño la Muerte
cano.

Publicado en 1929, en la edición de la Biblioteca Amauta, en la que además de *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, aparece *Sombra* y el conjunto agrupado bajo el nombre de *Rondinelas*¹, este poema –que integra la última sección– es probable que haya sido escrito pocos años antes. En él encontramos el rasgo señalado por Ricardo Silva-Santisteban como “austeridad estricta” capaz de “desmaterializar el paisaje”² a fin de entregarnos una poesía en la que luces y sombras esquivas construyen un mundo de puras esencias. “La danza clara” pone de manifiesto una vez más la total autonomía de la construcción estética. Poema en el que la intensificación del significante nos coloca ante un mensaje “indeterminado, sugerido, abstracto”³. Un poema de plena madurez humana y estética.

El título: la danza clara

El título anuncia movimiento suave y armonioso connotado en danza; también musicalidad, puesto que ésta se asocia rápidamente a sonos. Con el aporte del adjetivo clara, se remarca el carácter de un mensaje que nos presenta un ambiente amable y distendido.

-
- 1 Al respecto cabe mencionar lo expuesto por Estuardo Núñez: “La edición AM-1929, además de las secciones *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, incorporó dos nuevos libros antes no publicados, esto es, *Sombra* (con 26 poemas) y *Rondinelas* con 15 poemas”. Núñez, Estuardo. *José María Eguren. Poesías completas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Patronato del Libro Universitario, 1961, Introducción, p. 29.
 - 2 Silva-Santisteban, Ricardo. “Favila: Un poema hermético de Eguren”, en *J.M.E. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p. 198.
 - 3 Abril, Xavier. “José María Eguren, un poeta hermético”, en *Fanal* 53. Lima, 1957, p. 24.

Primera estrofa: los grados de luz

Desde los primeros versos Eguren, en uso de uno de sus recursos más constantes, nos hace transitar del azul oscuro de la noche a la quinta que emerge de la oscuridad, iluminada y de múltiples colores.

Como en una secuencia cinematográfica, pasamos de un plano general de oscuridad inquietante –luego de un movimiento de acercamiento o de mejor definición de lo que observamos– a un ambiente ameno y claro. Danza y claridad –que se producen en un tipo de edificación que connota casa amplia o de varios habitantes– se oponen a noche y oscuridad. Hay que señalar aquí que noche es uno de los motivos reiterados en *Rondinelas*⁴, y recordar que en uno de sus Motivos estéticos habla de ella como el momento en el que “Altas visiones se agigantan” y “van a las altas mansiones sugestivas y a las almenas fantasmales”. También mencionará “su mundo de azules” de esta “farolera de la fantasía”⁵. Nos preparamos entonces a ingresar a una escena fantástica.

En torno a esta constante egureniana, dice Augusto Tamayo Vargas: “las ‘Noches’ están también llenas de lúgubres temores, de sombras de espíritus, de letales melancolías... bañadas de una luz romántica, con notas que hieren”⁶.

Y a propósito de la noche en la quinta, que nos trae limeñísimas reminiscencias, recordemos lo que opina Javier Sologuren acerca de la poesía de Eguren: “arte que descubre una de las fuentes de inspiración en el buido y sutil ámbito limeño. La ciudad cierne su clima –polvo y humedad deletéreos– y tradición –antañera conseja

4 “La utilización del motivo nocturno en la poesía de Eguren es progresiva, ningún título de *Simbólicas* menciona la noche y pocos poemas muestran el ambiente nocturno, mientras que en *La canción de las figuras* y en *Sombra* un 50% de los poemas tienen tema o título nocturno, que en *Rondinelas* llega a ser un 75%”. Gema Areta Marigó citando a Estuardo Núñez, en *La poética de José María Eguren*. Sevilla: Alfar, 1993, p. 115.

5 *Obras completas*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1997. Prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, pp. 239-240.

6 Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Tomo III. Lima: Peisa, 1992, p. 678.

de aparecidos y penas– en el verso de Eguren: cierto lacio ademán, cierta tristeza, cierto calofrío”⁷.

De otro lado, el azul, en sus variados tonos es uno de los colores identificados con la poesía lírica, y mencionado con insistencia por los modernistas desde el libro de Rubén Darío. Con la palabra “multicolora” estamos frente a uno de los recursos egurenianos señalado por Debarbieri: el recurso de la síntesis morfológica “palabra creada en función de significar con una sola el concepto de dos”⁸. Diferencia sutil con “multicolor”, adjetivo que, insertado en el verso, cobra fuerza de verbo. Podría decirse de aquello que tiene capacidad de proyectar múltiples colores.

Segunda estrofa: los personajes

Una vez presentado el escenario, claridad rodeada de azul oscuro, el poeta sugiere los primeros personajes de esta escena encantada: juveniles amantes. Y aporta dos datos sonoros. Si en la primera estrofa sólo mirábamos –primero desde cierta distancia, y luego más cerca– ahora escuchamos la música de los sueños y las risas. La alegría serena, el ambiente leve se hace más intenso. Confidencias, susurros, dulzuras a media voz.

Los amantes innominados y alegóricos –símbolo de vida, juventud y belleza– también de cierta fragilidad, se nos presentan como personajes del mundo onírico.

Tercera estrofa: la danza y el sueño

Las alusiones en este apartado insisten en la sonoridad. Las lentas escalas y las armonías son los sonidos del sueño a la par que sus lentos movimientos. Luego emergen dos elementos visuales que parecieran

7 Sologuren, Javier. “Comento de Eguren”, en *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Selección de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad del Pacífico, 1997, p. 123.

8 Debarbieri, César. *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Universidad del Pacífico, 1990, p. 12.

contradictorios. Los besos y el vuelo de los danzarines como fantasmas. La elección de este lexema aparece misterioso y presagiando peligro. La alegría es breve, frágil, está amenazada. Fantasma sugiere muerte, aunque también mundo extrasensorial. La exposición que venía apelando a fenómenos más o menos observables, aquí se torna nebulosa.

Eguren nos hace aceptar las reglas del juego. Estamos instalados en el misterioso mundo de los sueños y ahí es posible la danza con características de vuelo. Sin embargo, aquí encontramos lo señalado por Xavier Abril en el artículo antes citado, en torno al permanente antagonismo entre realidad y sueño.

Cuarta estrofa: el peligro, el acabamiento

La frescura adolescente, núbil, brilla como la rosa de la India –tributo a la corriente modernista y su preferencia por realidades exóticas– remarcando la atmósfera despreocupada e inocente. Sin embargo algo acecha. Dos nuevos personajes hacen su aparición: La Muerte –así con mayúsculas– y el niño cano. ¿La brevedad de la edad de las danzas despreocupadas y dulces? ¿Noción de lo perecible presente desde la más tierna edad? ¿El yo poético cumple su función vidente?

Lo cierto es que el ambiente ameno y claro se ha visto trastornado. El horror de la Muerte se hace intenso con la imagen de ésta riendo mientras danza con el niño cano. Notable oposición la que se establece: niño, vida nueva, al lado de cano, símbolo de lo vetusto. El círculo se cierra, otra vez la oquedad, la oscuridad del miedo.

Respecto de la muerte, y citando especialmente esta estrofa de “La danza clara”, observa Javier Sologuren:

(hay una céltica familiaridad con ella) sopla y extiende su helor aun sobre la más temprana y amable vida, en esta breve estancia que trae a la memoria algún punzante y sarcástico grabado de Durero⁹.

9 Sologuren, Javier. Op. cit., p. 123.

Las interpretaciones

En una sumaria interpretación de Debarbieri, leemos:

Danza clara es un poema alegórico que se desarrolla entre las brumas del sueño y en danza de fantasmas.

La intención del poeta se centra en la pareja de la núbil de belleza y el niño de la Muerte, la cual encierra la alegoría de la vida y la muerte, ya que la primera “brilla/ como la rosa blanca”, en tanto que el segundo es “cano”¹⁰.

A propósito de esta interpretación me parece oportuno mencionar los conceptos de Julio Ortega respecto de los riesgos de una interpretación que intente “racionalizar” los poemas de José María Eguren. El autor propone por ello lo que llama una “crítica interior”, que parta de la idea de que un poema no significa sino sugiere, observación bastante obvia.

Para Julio Ortega, la capacidad sugerente se halla, en gran medida, basada en las oposiciones de dos grandes grupos léxicos: “...celeste, rubio, blonda, blanco, azul, alegre, risueña, leve, etc., se oponen a pena, difunto, oscuro, sombra, etc.”. Líneas después señala que:

como cubriendo estos dos extremos hay otro grupo: ángeles, niñas, silfos, hada, vespertino, sueño, alba, opalino, brillan, antigua, galana, etc. Términos que parecieran resolver el conflicto que anuncian las oposiciones, pero que más bien las absorben en un mundo imaginario, fantástico¹¹.

Constantes de la poesía de Eguren presentes en “La danza clara”

La lectura de “La danza clara” nos coloca frente a un conjunto de motivos recurrentes en la poesía de José María Eguren. Es decir, aquellas constantes que Debarbieri menciona, como: “El miedo, la noche, la muerte y el misterio”¹².

Habría que agregar, sin duda, las constantes de sueño y juego de luces que hacen resaltar la oscuridad. En Rondinelas, por ejemplo,

10 Debarbieri, César. Op. cit., p. 120.

11 Ortega, Julio. Eguren. *Antología*. Prólogo, selección y notas de Julio Ortega. Lima: Editorial Universitaria, s/f, p. 8.

12 Debarbieri, César. Op. cit., p. 19.

encontramos como título de un poema: “La viñeta obscura”; luego, en el poema “Vespertina” nos habla de la “crepuscular mariposa”, la “animita bella de la selva oscura” y “las penumbras arcanas”; en “Patética” un “insondable amor/ llora en la penumbra” y veremos “un campo tenue de oscura luz” y en “la glacial penumbra un amor de antaño”; en “El romance de la noche florida” el “alma ríe en la marina oscura” y en otro verso se “aparta como a funestas brumas”. En “Preludio” escuchamos “al fino sople oscurecido / las campanas de la luna”; en “Antañera”, “De un patio oscurecido / salen murciélagos”; en “Favila”, “En la arena/ se ha bañado la sombra”, “Aves de humo van a la penumbra” y “En la sombra ríen los triángulos”. En “Véspera”, “aletean las oscuras Causas”. En “Los altares del camino”, “la tierra oscura tiene un listón rosado”; y en “La canción del regreso”, como vestigios de la noche, encontramos “Mariposas obscuras,/ muertas junto a los faroles”.

En “La danza clara” nos hallamos una vez más frente a la poesía intensa de José María Eguren, capaz de ser, a la vez, leve y honda, construida sobre la base de las oposiciones vida-muerte, luz-sombra, vitalidad-acabamiento. Objeto estético plenamente autónomo, en el que el misterio al igual que la belleza “es tenue, impalpable, la azul neblina que tamiza los molinos de viento y los castillos almenados”. Poesía hecha de sueño y sombra, donde habita la Belleza y eso “Lo sabrá el Poder que encarnan las fantasías y dramatiza la sombra ... cuando los sueños se vuelven perfumes y las almas sueños”.

Para Eguren, poeta singular que inicia la renovación de la poesía peruana¹³, y rompe suavemente con los moldes establecidos, “Cada luz es nueva sombra”, sin embargo, “Cuando se han oscurecido los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida aparece la niña de la cera simbólica ... con la luz de un sueño: la Esperanza”¹⁴.

13 José Carlos Mariátegui, en el capítulo dedicado a Eguren en su “Proceso a la literatura” había señalado: “Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica”, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 1.ª edición, 1928. Lima: Editora Amauta, undécima edición, p. 254.

14 Citas tomadas de los *Motivos estéticos*. “Metafísica de la belleza” y “La Esperanza”. Reproducidos en *Obras completas*, pp. 214 y 234-235.

Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa

Luis Fernando Chueca

Cero

Hablar de poesía de los noventa supone considerar una secuencia (cincuenta, sesenta, setenta, ochenta, noventa, como estancos separables) cuya validez responde fundamentalmente a la visión e intereses de los propios implicados en la producción de los discursos poéticos. Pocas veces se ha planteado una revisión de la poesía peruana del siglo XX que atienda, no tanto las necesidades de protagonismo “generacional”, sino el proceso como conjunto. Una revisión, digamos, pensada como una lectura de conjunto desde el siglo XXI hacia el siglo que se acaba de cerrar. Desde esta perspectiva resultaría inconveniente mantener las divisiones decenales, pues la poesía, creo que es ya una verdad, aunque amarga para muchos, no cambia radicalmente cada diez años, y el proceso debe verse como tal, con sus cambios y rupturas, es cierto, pero también con sus continuidades, que suelen ser más.

No es esto, sin embargo, lo que pretendo con el presente trabajo. La nueva revisión –en la línea de lo que Alberto Escobar, en su célebre

Antología de la poesía peruana, quizás el intento más serio de comprender la tradición poética contemporánea de nuestro país, adelantaba en 1973¹— queda anotada como tarea. Lo que busco (aunque el título puede provocar varias lecturas), es una aproximación a la hornada de poetas jóvenes aparecidos alrededor de 1990² en el Perú; aunque decir “Perú” encierra una pretensión que no estoy en condiciones de cumplir. Otro problema de nuestra crítica literaria, de nuestra industria (digo, es un decir, parafraseando a Vallejo) editorial, de nuestro periodismo cultural, de nuestras comunicaciones: el panorama que plantearé corresponde fundamentalmente a lo que ocurre en Lima o, en todo caso, a lo que pasa o ha pasado por Lima³.

¿Qué es, luego de esta introducción, lo que caracteriza a los poetas peruanos de los noventa? ¿Qué podemos decir que tenga validez para, por citar algunos poetas entre los más jóvenes, los casos de la densa poesía del conocimiento, la revelación y el cuerpo de Alberto Valdivia, la etérea voz de Bili Sánchez o el malditismo autoirónico de Lizardo Cruzado? ¿O, si miramos entre los mayores de la década, para los sonetos de Lorenzo Helguero, la dicción conversacional de los primeros libros de Alonso Rabí, el nihilismo de Montserrat Álvarez, la reivindicación

1 *Antología de la poesía peruana*. Dos tomos. 2.^a edición. Lima: Peisa, 1973. La primera edición, en un solo tomo, la publicó en 1965 la editorial Nuevo Mundo.

2 De hecho, varios de los mencionados en este texto publicaron sus primeros poemas —en revistas, por lo general— desde 1986 o 1987, pero comienzan a ser reconocidos en el espacio literario joven recién a partir de 1990.

3 Es un punto contra el que, justificadamente, arremete el manifiesto “A los poetas que vendrán”, firmado por los jóvenes Antonio Sarmiento y Ricardo Ayllón (2000). Lamentablemente no es posible para mí (e imagino que no estoy solo en esta imposibilidad) abarcar, como debería, un espectro geográfico más completo. Tampoco, es obvio, he logrado conocer todos los poemarios publicados por los poetas de los noventa (sin contar lo aparecido en revistas, que también debería ser considerado, pues forma parte del corpus de esta década; pero que dejo de lado en el presente trabajo). El poeta Alberto Valdivia me alcanzó, cuando revisaba este artículo para su publicación, un listado elaborado por él con más de ochenta poetas que comenzaron a publicar en los noventa. Varios de ellos, por cierto, me resultaban absolutamente desconocidos, y sus libros, inhallables. Creo, sin embargo, que —a pesar de las graves omisiones en que pueda estar incurriendo— lo leído (que se anota en la bibliografía que acompaña al texto) me permite hacer planteamientos con cierta seguridad.

del espacio familiar de Gastón Agurto o la fragmentación de la voz de *Las quebradas experiencias* de Xavier Echarri?

Uno

La variedad de las menciones anteriores basta para iniciar la revisión con una pregunta: ¿se puede, como se ha pretendido, hablar de una “generación de los noventa” en la poesía peruana? Los años iniciales de la década fueron testigos de los primeros fuegos (artificiales) que anunciaban el nacimiento de una nueva generación. Se estaba, así, inventando, como es ya costumbre en nuestra tradición reciente, un nuevo colectivo, algunos de cuyos integrantes lucían orgullosos el rótulo, sin tomar en cuenta que, apenas iniciada la década y casi sin libros en su haber, era bastante prematuro plantear la incipiente obra de los poetas que por esos años comenzaban a hacer públicos sus textos como una “propuesta generacional”.

Además, esta práctica periodificadora, que, como sabemos, se ha aplicado entre nosotros religiosamente (mas no rigurosamente) desde los años cincuenta, ha representado un abuso del paradigma generacional propuesto por José Ortega y Gasset y no contribuye en nada a una mayor comprensión del fenómeno literario peruano⁴; invita, sí, a una identificación simplificada (casi caricaturizante) de los procesos y actores de nuestra literatura. Una aplicación del método generacional debería realizarse con todo rigor o no realizarse. Y quizá, extremando el argumento, sea necesario descartar definitivamente el método generacional pues, a pesar de lo que observa el propio Ortega en cuanto a que “dentro de ese marco de identidad [generacional] pueden ser los individuos del más diverso temple”⁵, a través del término, tal como

4 Un detalle, como muestra: se soslaya, en nuestro uso del modelo organizador, la idea de que las generaciones no pueden ser sólo literarias –y menos exclusivamente poéticas–: la generación “es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada”. Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial de la Revista de Occidente, 1958, p. 7.

5 Y añade: “hasta el punto de que, habiendo de vivir los unos junto a los otros, a fuer de contemporáneos, se sienten a veces como antagonistas”. *Ibidem*.

se usa en reseñas, artículos periodísticos, conversaciones e incluso estudios, “se imagina la historia como un proceso unilineal, desestratificado, homogéneo. Como si un conjunto de coincidencias cronológicas [...] pudiera borrar las diferencias sustanciales que existen en un mismo momento entre diversos grupos sociales, las diversas clases que existen en un determinado país...”, como escribió Antonio Cornejo Polar⁶, o, ampliando, diversas posturas ante la vida y el arte y, por ende, propuestas estéticas incluso enfrentadas.

El rótulo generacional, sin embargo, sirvió como mecanismo de identificación y publicidad a los sectores más “activos”⁷ en los años iniciales de la década para intentar ocupar el espacio literario y marcar la importancia de su presencia dentro de la escena poética local⁸, concitando, con sus recitales, grupos, revistas y libros iniciales, cierto interés de algunos críticos, periodistas y lectores en general, que pronto adoptaron el ligero uso del membrete. Pero la supuesta “generación del noventa” no cumplía (no podía cumplir, como hemos visto) ni con la configuración de un lenguaje generacional ni con posturas homogéneas por parte de sus supuestos miembros. Quizás como nunca, los poetas de los noventa se encuentran en las antípodas de un espíritu generacional. La heterogeneidad de poéticas, posturas creativas y discursos ideológicos (una dispersión monumental) impiden, a pesar de que incluso se haya publicado un libro con tal nombre⁹, el uso del cartel de “generación del noventa”.

6 Cornejo Polar, Antonio. “Testimonio de Antonio Cornejo Polar”, en Varios autores. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación (UNE), 1989, p. 149.

7 “Activos” en cuanto a actividad pública con vistas a la difusión de la poesía y de la existencia de los poetas.

8 Así lo señala Paolo de Lima, integrante de Neón, uno de los grupos de mayor actividad en los años iniciales de la década: “... para copar ese espacio, para que la gente supiera que existíamos, había que irrumpir con algo. Nosotros habíamos nacido alrededor de 1970. Así, utilizamos un cliché que llamó la atención: nos llamamos la generación del 90”. En “No somos escépticos ante la vida”, entrevista con el grupo Neón. *Revista Arco Crítico* 2, junio 1993, p. 23.

9 Santiago Riso, con el sello de la Biblioteca Nacional, publicó *La generación del 90* en 1996.

Lo anterior, sin embargo, no impide considerar la existencia de “promociones” o grupos de poetas (no necesariamente institucionalizados) cuyo vínculo estructurante está dado por cierta cercanía de experiencias, alguna amistad, la coincidencia de su aparición en el espacio literario, la proximidad de edades y algo de afinidad de sus propuestas. Rasgos éstos que, como para el caso de los cincuenta ha señalado el narrador Carlos Eduardo Zavaleta¹⁰, rigen parcialmente a lo más los años formativos de los escritores y, a medida que avanza el tiempo, se disuelven en otro tipo de afinidades y ligamentos. Se puede observar, por ejemplo, cierta artificialidad innecesaria en los panoramas de la poesía peruana última –que, sin duda, el tiempo se encargará de corregir– en la inclusión, para citar algunos nombres, de Rodrigo Quijano o Jorge Frisancho en un territorio epocal distinto (los ochenta) a, digamos, César Gutiérrez o Xavier Echarri (los noventa). Es cierto, sin duda, que la presencia de Quijano y Frisancho en una antología como *La última cena. Poesía peruana actual* (Asaltoalcielo/editores, 1987) está de sobra justificada, pues, además de cierta comunidad de experiencias (publicación de sus primeros libros en los sellos Kloaka y Asaltoalcielo, respectivamente; experiencias laborales en común, amistad) con los antologadores y buena parte de los antologados, es obvia su inclusión en un panorama de los ochenta, cuando habían dado ya muestras del valor de su poesía y aún no había terminado la década. La crítica, más bien, quiere cuestionar un modo de organización (que en este trabajo se asume a partir de las observaciones planteadas) que establece una distancia temporal entre autores que publicaron, si bien no sus libros, sí sus primeros poemas en revistas, prácticamente en los mismos años. Y es que, vuelvo sobre ello, filiaciones y proximidades no bastan para construir generaciones.

Dos

A inicios de la década, grupos, como Neón, Estación 32, Geranio Marginal, Vananguardia o Noble Katerba¹¹ –casi una avalancha–,

10 Véase “Delgado, Zavaleta y Ribeyro y la Generación del 50”. *La Casa de Cartón* de Oxy 5, Segunda época. Lima, primavera-verano, 1994, p. 4.

11 Véase el artículo “Con-versación de – vida. Nuevos grupos de poesía en Lima”. *Imaginario del arte* 4, diciembre 1992, pp. 4-6.

trataron de reeditar algunas de las estrategias de apropiación del espacio literario (recitales, revistas, presentaciones conjuntas, declaraciones) emprendidas en décadas anteriores por Estación Reunida, Hora Zero, La Sagrada Familia, Kloaka u Ómnibus. Esta actitud, sin embargo, desde la ruidosa disolución de Kloaka en los ochenta, enfrentaba una inocultable sensación de agotamiento: para la mayoría, incluso para varios de los que los formaron, los colectivos, “sólo traen desventajas para la creación individual”¹². Aun algunos representantes de Neón, el grupo de mayor notoriedad y convocatoria, reivindicaron “la libertad de hacer la poesía que yo quiero”¹³. Es decir que a los grupos, más allá de las posibilidades publicitarias y la institucionalización de la camaradería¹⁴, poco significado se les reconoce¹⁵. A propósito –y aunque no es lo determinante, sí tiene un peso

12 Respuesta de Víctor Coral (de Geranio Marginal) para el cuestionario de la revista *Imaginario* citado en la nota anterior. Añade Coral: “es evidente que la preocupación por la imagen del grupo y el querer siempre dar una impresión de solidez y coherencia, en los posibles planteamientos, mediatizan inevitablemente las opciones individuales que, de hecho, se generan al interior de todo grupo” (p. 6).

13 *Ibidem*, respuesta de Paolo de Lima, p. 5.

14 Y la posibilidad de generar un espacio, en un medio percibido como cerrado, para la expresión de los jóvenes creadores, como plantean los integrantes de Neón a propósito del surgimiento de su grupo. Véase la entrevista “No somos escépticos ante la vida”, mencionada en la nota 8.

15 Mención aparte merecen las palabras de Leo Zelada (seudónimo de Rubén Grajeda, líder de Neón), a propósito de la experiencia de su grupo: “Durante el período 1990-1999, se ha convertido en la agrupación contracultural de los noventa, no sólo en Perú sino a nivel latinoamericano, y que ha pasado a ser de un grupo poético a todo un movimiento cultural y en un fenómeno social, ya que ha movilizó en sus nueve años de existencia a miles de jóvenes en conciertos de música, recitales de poesía, conferencias, etc., en este fenómeno de conjunción de ‘postmodernidad y política’”, en Juan Antonio Bazán (comp.). *La política ya no es lo que fue. Opina una generación entre dos siglos* (“Las ‘luces’ de Neón. De la generación X/Y a la nueva civilización planetaria”, sexta parte del artículo “Más allá de la generación X/Y. Nueva cultura política en el siglo XXI”). Lima: Editorial San Marcos, 1999, pp. 143-144. Sería interesante conocer la opinión de sus compañeros de aventura de los años 1990-1993 que, sin duda, marcan una “primera etapa” del grupo, ajena en gran medida a la posterior reaparición liderada casi exclusivamente por Zelada.

inocultable– también hay que mencionar que al llegar a los noventa, los colectivos de todo cuño se encontraban en retirada o, cuando menos, probaban ya el sabor del desprestigio. Todo esto explica la corta, en algunos casos cortísima, duración de los grupos poéticos surgidos, y da luces para entender que la aparición de Inmanencia, –hecho que de por sí resulta paradójico–, a fines de la década, haya tenido signo opuesto: poética espiritualista y no “urbana”, rituales y no actos, y poco afán de convocatoria (aunque sí de notoriedad, como sus pares inversos) permiten su caracterización más como un anti-grupo: el reverso de una experiencia agotada.

La cancelación del espíritu gregario va de la mano con la consolidación de otra tendencia: la ausencia de todo sentido parricida¹⁶. Más allá de las admiraciones o discrepancias, y con buen ojo crítico en algunos casos, los poetas de los noventa, en su mayoría ajenos a la militancia grupal, no han pretendido ser refundadores de ninguna tradición. Lejos de todo adanismo, aceptan su múltiple paternidad, peruana y extranjera. Se han alejado, también, del malditismo que, aunque tuvo una gran presencia en los años 1990 a 1992, ha hecho evidente, en sus últimos estertores, aislados y casi siempre fallidos, el signo de un ya escuchado espíritu adolescente.

Otro rasgo de la poesía de estos años, nítido a poco de iniciada la década, mostró que los jóvenes autores no serían prontamente consagrados: la poca crítica que se ejerce mira por otros lados¹⁷. El escenario así planteado contribuye al debilitamiento del paradigma del “poeta joven”. A lo largo del siglo XX, poetas como Oquendo de Amat, Martín Adán, Westphalen, Eielson, Sologuren, Heraud, Hernández, Cisneros, Lauer y Verástegui o, más recientemente, Chirinos, Mazzotti

16 Ya en 1987, y refiriéndose a la poesía de los ochenta, los autores del prólogo de *La última cena* señalan: “A partir de entonces [se refieren a los inicios de la década y, específicamente, a la aparición de los primeros libros de Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti] ser poeta joven ya no significaba necesariamente ser parricida”. *La última cena. Poesía peruana actual*, pp. 11-12.

17 Quizás en el interés de la crítica se puede mencionar las relativas excepciones de Monserrat Álvarez y Xavier Echarri, cuyos *Zona dark* y *Las quebradas experiencias y otros poemas*, respectivamente, llamaron favorablemente la atención en los años iniciales de la década.

y Frisancho, entregaron sus primeros libros alrededor de los 20 años (algunos de ellos apenas con 18), logrando invariablemente el reconocimiento de su “extraordinaria precocidad en el manejo de su propio lenguaje”. Es cierto que al lado de ellos están Eguren, Vallejo, Blanca Varela, Delgado, Guevara, Pimentel y otro largo etcétera, que publicaron después de los 25; y que los primeros libros –si bien pueden llamar la atención–, salvo excepciones, nunca son los más apreciados de un poeta. Pero nuestra tradición ha valorado, de manera sobredimensionada muchas veces, la idea de la precocidad poética, lo que, tomando las palabras de Marco Martos, podríamos llamar el “síndrome Rimbaud”¹⁸. Los poetas de los noventa, cuya demora en publicar (la mayoría esperó por lo menos llegar al cuarto de siglo) se puede explicar por desconfianza de la suficiencia de su palabra, por cautela o por dificultades materiales para llegar a la edición, han contribuido a recortar el impacto de la imagen del joven poeta¹⁹. No se trata, por supuesto, de negarle valor a los tempranos logros de algunos poetas, sino de señalar que –es la hipótesis– la consideración de si el poeta tiene veinte, veintiuno o veintisiete años comienza a parecer menos importante: debería quedar claro, en general, que la carrera es mucho más larga de lo que evidencian los primeros libros.

Tres

Cabe señalar, siguiendo la advertencia de mi introducción, que no considero que los rasgos enunciados sean producto de un conjunto de poetas especialmente dotados para la cancelación de discursos o la consolidación de perspectivas; no se trata, por tanto, de la fundación en los noventa de una nueva tradición. Lo mencionado es resultado, además de la particularidad de las voces en cuestión, del diálogo con

18 Martos hace referencia específicamente a la atención que se presta a un poeta por sus trabajos iniciales. En “Algunos poetas del Perú”, texto introductorio de “La generación del 50. Antología poética de la promoción 45/50”, en *Documentos de Literatura* 1. Lima, abril-junio, 1993, p. 12.

19 Aunque alguna crítica ya ha llamado la atención sobre la precocidad inusual de Lizardo Cruzado, José Carlos Yrigoyen o Alberto Valdivia. Véase por ejemplo los comentarios de Ricardo González Vigil a los poetas mencionados en su *Poesía peruana. Siglo XX*. Tomo II. Lima: Editorial Copé, 1999.

los procesos sociales del país y el mundo y del desarrollo previo de los procesos literarios en nuestro país: varios rasgos que se observan en los noventa se pueden notar ya, con mayor o menor nitidez, en poetas de las promociones anteriores.

Esto es válido también para lo que sigue: el final, en los noventa, de la hegemonía de la dicción conversacional²⁰. “La poesía conversacional ha muerto”, declaraba como acta de defunción la poeta y crítica Rocío Silva Santisteban en 1998²¹ al iniciar el prólogo del primer libro del novísimo grupo Inmanencia²². Aunque algunos meses después –y luego de comentarios-respuesta de otros críticos a propósito de la aparición de libros de jóvenes poetas identificables dentro de la clave coloquial– señaló que no debían tomarse tan en serio las palabras citadas, lo cierto es que la aparición de los libros de Inmanencia²³ y la frase en cuestión daban cuenta de un hecho central que se sellaba a fines de la década: no la muerte de la poesía conversacional, no su agotamiento como registro válido para la poesía (que lo sigue siendo, incluso entre los jóvenes), sino el cuestionamiento de su posición como centro del canon poético peruano poscincuenta.

Recordemos que la poesía conversacional en la Hispanoamérica de los sesenta (que continúa, como sabemos, las exploraciones que en los años veinte realizó el grupo de poetas –muy interesados en la poesía inglesa y angloamericana– llamado por José Emilio Pacheco

20 Uso “conversacional” en el sentido que la tradición crítica ha dado al término: de modo amplio, la poesía narrativo-coloquial hispanoamericana que se consolida en los sesenta y que recoge las enseñanzas fundamentales de la tradición anglosajona del siglo XX; el “británico modo”, como lo llamaron los autores del prólogo de *La última cena. Poesía peruana actual*.

21 Aunque Rocío Silva Santisteban se refiriere, al parecer, a la línea más “clásica” del conversacionalismo, su afirmación –tomada más globalmente, de modo que involucraría incluso buena parte de su propio trabajo poético– es útil para revisar el tema que planteo.

22 *Inmanencia* (textos de Enrique Bernales, Christian Zegarra, Florentino Díaz y Carlos Villacorta). Presentación de Rocío Silva Santisteban. Lima: Edición de los autores, 1998.

23 El mencionado y el segundo, *Regreso a Ourobórea*. Lima: Edición de los autores, 1999 (incluye textos de, además de los citados –salvo Florentino Díaz–, Arturo González).

“la otra vanguardia”²⁴ y la antipoesía de Parra) se caracteriza centralmente, como ha apuntado Antonio Cornejo Polar, por “la ruptura del enclaustramiento del lenguaje intrínsecamente poético”, que trae como correlato que

... el sujeto lírico pierde, con este hecho, su identificación social. En otros términos, no puede seguir afirmando su identidad como agente especializado de ciertos códigos de uso restringido, consensualmente adscritos al universo de la alta cultura, y su competencia lingüística, antes diferenciadora y jerarquizante, parece sumergirse en la común aptitud de los hablantes de una lengua determinada²⁵.

Recordemos, además, que este “acercamiento a la oralidad, a los rasgos de la coloquialidad del lenguaje”, como ha apuntado Rodrigo Quijano, se consolida, también, como un intento de vinculación por parte de la progresista ciudad letrada de los sesenta “con lo real social emergente”²⁶. Aunque no se debe dejar de lado la existencia de casos como los de González Prada o César Vallejo, por citar dos ejemplos peruanos, que resultan iniciadores de un camino semejante.

En el Perú, luego de la canonización de lo conversacional con el eje que representan Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer y Luis Hernández, entre los más importantes, asistimos a su radicalización (y no ruptura, salvo en el discurso metapoético) con el vitalismo del poema integral de Hora Zero en los setenta. En los ochenta, en que el panorama es definitivamente más diversificado, la dicción conversacional siguió siendo hegemónica y constituyendo la “línea maestra” dentro de la joven poesía, tanto en los poetas que

24 Pacheco, José Emilio. “Notas sobre la otra vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 106-107. Pittsburg, enero-junio, 1979, pp. 327-334.

25 Cornejo Polar, Antonio. “La problematización del sujeto en la poesía coloquial”, en Mc Duffie, Keith y Rose Minc (eds.). *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980, p. 202.

26 Véase Quijano, Rodrigo. “El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes”. *Hueso Húmero* 35, p. 35. Véanse también los comentarios de Peter Elmore a este artículo en el siguiente número de la misma revista: “El poeta como desplazado: las palabras a la intemperie”. *Hueso Húmero* 36, pp. 147-155.

optaron por una narratividad “culturalista”, como en la irrupción del sujeto poético femenino, o en la línea que apostó por la oralidad fragmentada y caotizante, que podríamos señalar como una exploración en los márgenes últimos del coloquialismo.

Si hablo de hegemonía y no de exclusividad de lo conversacional, es porque hubo, en las décadas que van de los sesenta a los ochenta, poetas (y no pocos) que representan caminos alternativos, pero, ya sea por la falta de maduración de sus poéticas, por su poco afán de ruptura o, principalmente, por las dificultades de la crítica para mirar más allá del canon establecido para la consagración del joven poeta²⁷, no fueron lo suficientemente atendidos, o en todo caso, sus propuestas, aunque valoradas, fueron relegadas al casillero –prestigioso, es cierto, pero menor– de lo “insular”²⁸. En los noventa se consolida el proceso en marcha (la llamada “dispersión”) y la poesía discute la primacía de su línea hegemónica: entre los jóvenes creadores un rasgo que destaca es la pérdida (¿el abandono voluntario?²⁹) del centro estructurador de lo conversacional (“culturalista” o “callejero”) y, como consecuencia de esto, el aumento en progresión geométrica de los registros por los que se transita.

Si bien esta consolidación se corona simbólicamente a fines de la década con la aparición de Inmanencia –que proclama el retorno a un

27 Es contra lo que reclama Mario Montalbetti en “La retórica de la ‘retórica del 60’”. *Hueso Húmero* 15-16, octubre-marzo, 1983, pp. 228-229.

28 El artículo “Antes del fin. Un acercamiento a la poesía peruana 1975-1994” de Carlos López Degregori (en *Humanitas* 31, diciembre 94; pp. 15-51) y el libro *Generación poética del 60. Estudio y muestra*, preparado por él, junto con Edgar O’Hara (Universidad de Lima, 1998), llaman la atención sobre este crucial hecho.

29 Esto es, por ejemplo, lo que comenta César Ángeles sobre la poesía de los noventa a partir de la lectura de *Cansancio*, de Paolo de Lima: “Existe un manifiesto repliegue hacia las zonas más íntimas del individuo, que quiere echar lejos toda huella o resonancia del lenguaje referencial. Tendencia al abstracto, otra vez. Cansancio. ¿Cansancio de qué? Quizá de esa preeminencia en nuestra tradición poética, rápidamente reseñada al comienzo de este artículo, correspondiente a la segunda mitad del siglo”. Ángeles, César. “Los años noventa y la poesía peruana”. *Ciberayllu* (http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/calnoventa/cal_noventa2.html).

lenguaje misterioso y hasta sagrado—, desde inicios de los noventa, se puede observar que los jóvenes poetas publican sin mala conciencia textos que parcial o totalmente escapan de la línea central anterior: es el caso de *Eroscopio* de Luis Fernando Jara en 1990; de mi libro *Rincones (Anatomía del tormento)* en 1991; *De las causas y los principios (venenos/ embelesos)* de Grecia Cáceres en 1992; *Escritos en odres* de Gabriel Prado y *Sapiente lengua* de Lorenzo Helguero en 1993; *Ritual del silencio* de Camilo Fernández Cozman en 1995; *Beissan o el abismo* de Helguero y *Con una mano en la garganta* de Jara en 1996; *Sahari* de Bili Sánchez en 1997, por citar algunos títulos.

La presencia de los mencionados en el panorama de la poesía reciente y la variedad de sus registros dan cuenta de que no se trata ya de voces marginales o insulares, sino de propuestas escriturales tan válidas como las ubicadas en el eje antes hegemónico. Es más, la insularidad, a estas alturas, resulta una categoría de poco probable uso. Lo que en años anteriores pudo tomarse como anacronismo y síntoma de evasión, resulta en los noventa fundamental para el proceso poético y su comprensión³⁰. Éste tan notorio cambio en la sensibilidad de los poetas y, parcialmente, en nuestra reducida crítica, ha permitido, además —es una hipótesis—, que poetas de la promoción anterior como Juan Carlos de la Fuente (*Declaración de ausencia*) o Luis Chávez (*La caza del colibrí*)³¹ se animen a entregar a las prensas libros que quizás años antes hubieran debido resignarse a la postergación. Ha obligado, también, a repensar los patrones que dirigieron los criterios valorativos hasta 1980, cuando menos.

Lo anterior no debe ser tomado, de ninguna manera, como la propuesta de un movimiento pendular en que se pasa de la narratividad

30 Quizás el caso más característico es el de *Sapiente lengua*, el primer libro de Lorenzo Helguero, que no sólo desafía la univocidad de la dicción conversacional (que, sin embargo, vive en algunos de los textos con palpitos de antipoesía), sino que, totalmente a contracorriente, se compone de veinticuatro sonetos que dialogan con Martín Adán, Darío o los clásicos españoles. Si el primer libro de este joven hubiera sido publicado diez años antes, posiblemente habría sido descalificado de inmediato o relegado a la condición de “curiosidad”; en 1993 fue celebrado y, pronto, antologado.

31 Ambos publicados por Asaltoalcielo editores en 1999.

coloquial a la sacralidad del verbo o a un clasicismo literaturizante. Es cierto que algo de sístole y diástole –o de momentos de aventura y de vuelta al orden, para usar los términos de Guillermo de Torre– tienen los procesos literarios. Pero estamos aquí, aparentemente, en un momento que puede leerse como de síntesis o, desde otro ángulo, de plena convivencia. De hecho, al lado de los libros mencionados dos párrafos arriba, están también textos (como *Zona dark*, de Montserrat Álvarez; *Las quebradas experiencias y otros poemas*, de Xavier Echarri; *(Nadie se mueva)*, de Gastón Agurto; *Concierto en el subterráneo*, de Alonso Rabí; *Pista de baile*, de Martín Rodríguez-Gaona, *Lima o el largo camino de la desesperación*, de Carlos Oliva; *El libro de las señales*, de José Carlos Yrigoyen; *La gruta del cangrejo*, de Luis Aguirre; *Abajo, sobre el cielo*, de Roxana Crisólogo, o *Éste es mi cuerpo*, de Lizardo Cruzado, por sólo citar algunos), que desarrollan eficazmente algunas de las posibilidades de la amplia gama conversacional. Lo que ocurre es que, en un escenario que podríamos llamar posmoderno³², las fuentes francesas y españolas (predominantes en los cincuenta) y las fuentes anglosajonas (esenciales en la dicción narrativa-conversacional 1960-1980), junto con las clásicas, las orientales, parcialmente las andinas y el siglo XX peruano en pleno conviven sin rivalidades ni acusaciones en la biblioteca de los noventa, al lado, además, de las referencias *massmediáticas*, el rock, la cultura popular...

Es innegable que este camino de dispersión tiene, como ya quedó señalado, raíces en la poesía peruana de la década anterior y –si hay el ánimo de mirar con más profundidad– quizás antes. La heterogeneidad es ya patente en los ochenta, sin embargo,

... fue vista con desconfianza, desdén y mal disimulado temor: al ser irreductible a las definiciones se le tildó de “retro”, de evasiva, de peligrosa y hasta hubo quienes se dedicaron, con morbosos deleites,

32 Posmodernidad literaria enmarcada en una posmodernidad social/cultural entendida “no como una nueva *episteme* que sucede a la modernidad sino como la comprensión de que la modernidad consiste en “múltiples respuestas/propuestas”, es decir, que hay múltiples modernidades, múltiples formaciones sociales y culturales que constituyen la modernidad” (Yúdice, George. “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29. Primer semestre de 1989, p. 108).

a evaluarla con los mismos criterios empleados para evaluar a las promociones anteriores³³.

Este gradual proceso de pérdida del centro (saludable aunque desconcertante para quien se lanza a la creación con pocas seguridades y muchas puertas abiertas, lo que equivale a decir que sin un plano que indique la mejor ruta, pues ésta no existe más, por ahora) exige, entonces, repensar la productividad o la insuficiencia del eje dicotómico conversacional/no conversacional, pues son múltiples los otros componentes que deben ser tomados en cuenta para la ubicación de las poéticas en curso. La poesía de la última hora es, más que las de las promociones anteriores, el campanazo que obliga a dejar de lado las etiquetas o, en todo caso, utilizar muchas más de las acostumbradas. Los esquemas, más que nunca, se enfrentan con sus limitaciones.

Esta exigencia crítica, paradójicamente, coincide con un tiempo en que, aparentemente, menos atención se le brinda a la poesía. Sea porque por fin, con lucidez propia de estos desengañados tiempos, se evidencia que el poeta que, de uno u otro modo forma parte del *establishment* literario –de sus puertas de ingreso o de sus ventanas marginales– no participa, como tal, del devenir de los procesos sociales (ni de los reivindicativos de los sectores marginados³⁴ ni de los más “sofisticados” del mercado³⁵); sea porque, como señalaba Luis Aguirre, en 1998, “no hay grandes nombres en la década del noventa”³⁶, o sea, nuevamente, por el desconcierto de un panorama complejo y la relativa

33 Chirinos, Eduardo. “Veinte años de poesía peruana”. *Cuadernos Hispano-americanos* 588, junio 1999, p. 33.

34 En 1983 advertía Óscar Malca, frente a las propuestas de las décadas anteriores: “Me parece ridículo seguir repitiendo que la poesía sirve a la revolución y las masas populares; la poesía no sirve, es una cosa que circula, que se impregna de lo que está en los círculos sociales, las contradicciones políticas, pero no interviene, no tiene ningún papel”. (Malca, Montalbetti, Santiváñez y Verástegui. “Sobre la poesía peruana última. Una conversación”. *Hueso Húmero* 17, abril-junio 1983, p. 34). La opinión, claro, resulta válida en el marco de la literatura “oficial” o “cult”. Más allá de estos linderos, donde hay un amplio territorio lamentablemente poco estudiado, otro es el cantar.

35 Espacios en los que la narrativa ha entrado con pie más seguro.

36 La cita completa es: “En resumen, no hay grandes nombres en la década del noventa, pero, eso sí, más de uno que promete. Y si la constancia, el trabajo

poca bulla de sus protagonistas, los años noventa vieron reducirse los espacios dedicados a la joven poesía en la prensa y las revistas especializadas. Ya en 1993, Carlos Garayar señalaba:

No es que haya dejado de publicarse, sino que, a despecho de la multiplicación de recitales y de la aparición de numerosos “primeros libros”, la poesía recibe menos atención que antes. Tal vez sea una apreciación muy subjetiva, pero el interés por los poetas más jóvenes no se parece ni de lejos al que en su momento suscitaron los del 70 y, no digamos ya, los del 60. Lo mismo puede afirmarse de las revistas poéticas, que ahora son mucho más fáciles de editar, pero que carecen del peso y la capacidad de convocatoria que tuvieron en las décadas pasadas³⁷.

Cuatro

De modo tentativo se pueden señalar algunas líneas que los poetas de los noventa recorrieron y, hoy, ya terminada la década, siguen recorriendo. Cabe notar que no se trata de compartimentos estancos ni de escenarios que exigen fidelidad exclusiva, sino de “espacios” por los que se está “de paso”, en los que se habita durante algún tiempo o, en algunos casos, en los que un poeta ha fijado su voz, quizá definitivamente.

Son dos las variables en conjunción las que sostienen la organización de estos “espacios”: la configuración del sujeto poético y la construcción del lenguaje. Con relación a la pertinencia de lo primero vale la pena recordar que “es a través del discurso que el sujeto construye el mundo y se construye a sí mismo”³⁸, y que

poético individual y las musas ayudan, tendremos algún poeta de verdadera importancia”. Fascículo “Echarri: Quebradas experiencias”, sobre los años noventa, de la colección Literatura peruana, del diario *Expreso*, p. 300.

37 Garayar, Carlos. “Invierno lírico” (Nota que acompaña la selección “Gente trabajando. Breve y provisional antología de los nuevos poetas peruanos”, preparada por el propio Garayar). Suplemento *Artes y Letras de El Mundo*, 18-19 de marzo de 1995, pp. 4-5D.

38 Scarano, Laura. “Hacia una teoría del sujeto en la poesía española”. Introducción del libro colectivo *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Editorial Biblos y Universidad Nacional de Mar del Plata, 1994, p. 13.

... el sujeto es una función y precisamente por ello en él se inscribe la huella de una práctica social. [...] Por eso, hablar de la función impersonal inherente a la escritura como práctica significativa no es lo mismo que hacerlo de un supuesto e hipotético sujeto impersonal inexistente, como productor de esa escritura [...] y entenderlo como ajeno a cualquier sobredeterminación³⁹.

Sobre lo segundo, cualquier justificación de su importancia para el diseño de líneas poéticas resultaría redundante.

Una revisión atenta de las posibilidades por las que los jóvenes han transitado, da muestra de la permanente dialéctica continuidad-ruptura que suponen los procesos poéticos. De hecho, como se podrá observar, varios de estos “espacios” han establecido claros puentes de continuidad con lo hecho por las promociones anteriores; otros, sin embargo, suponen caminos en cierta medida inéditos. Algunas de las líneas que se mencionarán a continuación están más vinculadas entre sí que otras; esto, que posibilitaría que además de ellas pudiéramos hablar de ejes o polos en los que confluyen varios “espacios”, nos llevaría de regreso, sin embargo, a un grueso esquema bipolar conversacional/no conversacional (u otro alternativo) que –es la propuesta– no llegaría a reflejar de modo cabal no sólo lo ocurrido en estos últimos años.

Es fundamental que la crítica no se deje ganar por los afanes de simplificación, máxime cuando se trata de un panorama aún muy poco explorado. Por ello, y puesto que toda propuesta de un esquema de comprensión supone eso: una esquematización, es decir una simplificación de la realidad, hay que anotar que no será extraño que encontremos a un mismo poeta en más de una línea. También hay que decir que postular estos “espacios”, como haré a continuación, no implica una pretensión homogeneizadora: los poetas reunidos en uno no son –no tienen por qué serlo– iguales entre sí; sin embargo presentan rasgos en su poesía que los acerca, permitiendo así establecer un mapa que refleje, al menos aproximadamente, qué está pasando con las propuestas de escritura de los poetas de los noventa.

39 Jenaro Talens en “Práctica artística y producción significativa”, citado por Scarano; op. cit., pp. 14-15.

Es innecesario advertir que ningún esfuerzo organizador puede suplantar la aproximación directa a los textos. Tampoco, lo sabemos, un esquema de conjunto reemplaza la revisión detallada de la obra de cada poeta. Tareas que quedan anotadas para revisiones más exhaustivas y para el deleite del lector.

a) Un primer “espacio” corresponde a la revitalización—de acuerdo con modalidades distintas que coinciden, sin embargo, en la irreverencia, en el uso de un lenguaje directo y la recusación de los tópicos y formas del “buen decir” poético— de la tradición del *poeta maldito*.

El malditismo urbano “noventero”, que como quedó señalado tuvo su apogeo en los inicios de la década, continuó en buena medida el eje Hora Zero-Kloaka y estuvo en diálogo con la “movida subte” rockera que, coincidentemente, tuvo también en esos años su último gran momento. Quizá una de las más cabales muestras de este espacio es *Lima o el largo camino de la desesperación* (1995), libro póstumo del tempranamente fallecido Carlos Oliva⁴⁰. En él, el poeta, personaje de los poemas, se autoidentifica como vidente: es el profeta del apocalipsis citadino, el elegido para dar el testimonio de la destrucción de la cual él es voluntariamente parte, y que nutre su poesía. El compromiso con la poesía —expresada en una exaltada voz, irreverente y coloquial— lo obliga a sumergirse vitalmente en el “largo camino de la desesperación”. De ahí que sus textos —que evidencian un manejo cabal de retórica y un discurso nada novedoso por cierto (nutrido de los poetas malditos franceses, la vanguardia, Ginsberg y los *beatniks*, Hora Zero y Kloaka, el rock subterráneo)— tengan la fuerza de la honestidad. A diferencia de Oliva, varios otros poetas (quizá el conjunto más amplio en los noventa), hicieron del malditismo urbano, una retórica con excesivo sabor a impostura. La representación de la ciudad, en estos textos, más le debe a un modelo ya prefigurado y repetido que un real esfuerzo creativo⁴¹.

40 Carlos Oliva (1960-1994), por edad, podría pensarse más cercano a los poetas de los ochenta; sin embargo, su actividad literaria comenzó a ser pública recién en la década de los noventa y vinculado con los jóvenes poetas de ese entonces, como queda claro en su participación como fundador del grupo Neón.

41 A pesar de no ser el suyo un texto plenamente urbano, un caso que merece comentarse es el del “fundador y líder”, según su autopresentación, de Neón:

En el mismo “espacio”, aunque con una modulación distinta, se puede ubicar *Zona dark* (1991), de Montserrat Álvarez. Con justa razón su propuesta concitó gran interés⁴², pues se trata de un libro sólido y muy versátil tanto en el manejo del lenguaje, como en la construcción de sujetos poéticos y en el uso de fuentes poéticas y filosóficas. No se trata de un malditismo meramente urbano, pues a lo largo de las quince secciones del libro se construyen varios escenarios, en los que si bien lo urbano es fundamental, no es, de ningún modo, único. La sensación de caos y clima apocalíptico, además, no están necesariamente unidos a una escenografía callejera del deterioro, sino a personajes que ponen en escena una dinámica de relaciones en la que se evidencia el eje fundamental del libro, éste sí de raigambre maldita: la mediocridad burguesa es puesta bajo el severo ojo (de diversos modos y a través de hablantes y personajes diferentes) del autor implícito⁴³ del libro, cuya posibilidad de juicio, y por ende su posición superior, están basadas en el conocimiento de la “verdad”; es decir, en la lucidez que le permite descubrir la miseria humana realmente existente bajo la apariencia de normalidad. Otros rasgos que nos permiten ubicar este libro dentro de la corriente de revitalización del malditismo son, además de las notorias marcas

el poeta Leo Zelada. Su libro, *Delirium tremens*, lo propone, a través de diversos materiales paratextuales, como el “último de los poetas malditos”. Su malditismo, sin embargo, se sostiene en un texto superficialmente transcultural y posmoderno, consecuencia de adquirir, impostadamente, vestiduras de maldito. En una línea semejante a la de Oliva, también destacan sobre el resto los trabajos de Rodolfo Ybarra, sobre todo en su *Sinfonía del caos*, y de Julio Durán.

42 Y hasta ahora se le puede seguir reconociendo como uno de los libros más importantes entre los poetas de los noventa, aunque el tiempo haya hecho su trabajo de desgaste sobre algunos cuantos poemas, que parecen ser, sobre todo, el resultado de un formulismo inteligente.

43 Utilizo la propuesta que, para la narrativa, recoge Mieke Bal: “El término lo introdujo Booth (1961) para comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico. En el uso que hace Booth del término, éste denota la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto, y no la *fuentes* de dicho significado. Sólo tras interpretar el texto sobre la base de una descripción textual, se podrá inferir y comentar al autor implícito. Además, la noción de autor implícito no se limita, en este sentido, a los textos narrativos, sino que es aplicable a cualquier texto”. Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Editorial Cátedra, 1995, p. 125.

paratextuales⁴⁴, la deseada autoexclusión del autor implícito (definido por la superioridad mencionada y el consecuente desprecio a/de los *otros*, los tranquilamente instalados en el seno de la sociedad), el nihilismo, el repudio por toda forma de colectivización, la actitud contracultural y el demonismo (la devoción al dios del mal). También el lenguaje, irónico, directo y agresivo, que incorpora sin tropiezos rasgos de la oralidad de la jerga citadina que alimenta una voluntad antilírica y urbana o se desenvuelve en un registro que homenaja la dicción de las *Flores del mal*⁴⁵.

A Lizardo Cruzado, que representa una tercera modalidad dentro del malditismo de los noventa, se le puede ubicar en esta línea sobre todo si se atiende al conjunto (incluidos carátula, prólogo y autopresentación en la contratapa) del excesivo libro que es *Éste es mi cuerpo* (1996). La imagen de *enfant terrible* posmoderno brota de sus páginas a través del tratamiento irreverente y desfachatadamente irónico, con que busca desmitificar una serie de convenciones y creencias, ligadas sobre todo al ámbito de la intimidad y al entorno inmediato del individuo clasemediero. El adolescente que habla en los poemas –construyendo, de paso, una imagen con frecuencia auto-denigratoria de sí mismo– utiliza, como es esperable, un lenguaje directo, claramente antipoético, cargado de un evidente ludismo de cuño vanguardista, que privilegia constantemente las referencias a lo escatológico y lo sexual en su ánimo de irritar a los lectores. Sin embargo, si tomáramos aisladamente los mejores poemas –los que quedarán con todo derecho en una antología de la poesía peruana reciente, gracias al privilegiado manejo de recursos y emociones con que cuenta el poeta– es probable que la imagen de maldito –no así la ácida ironía y el desenfado que son algunos de sus puntos a favor– se diluyera, y apareciera en su lugar otra, más honesta y más interesante.

44 Como el título –que alude a la oscuridad y al discurso de los rockeros subterráneos–, la sombría foto de la autora y el texto de autopresentación de la contracarátula: “En el año de 1991, fecha de tantas muertes y nacimientos, yo, la bien o mal llamada Montserrat, por todos conocida y deplorada, decidí escribir, para las humanidades venideras, unas líneas que no significasen nada en absoluto”.

45 En los alejandrinos rimados y organizados en cuartetos de la sección que da nombre al libro: “Zona dark”.

b) Cerca del espacio anterior, pero evitando las posturas malditas que lo caracterizan, éste también tuvo su auge en los años iniciales de la década, aunque sus logros más notorios se hayan dado al final de ésta o incluso después. Se trata de una línea que busca la *representación del espacio suburbano y popular, a través de la configuración de un sujeto que se propone como testigo o protagonista*. Lima pobre, por lo general, con sus personajes desgarrados, sus voces fragmentadas, sus carencias materiales y afectivas; con sus arenales, sus burdeles, sus microbuses; con su rock, su chicha y los resabios cantineros de música criolla; Lima pluricultural, híbrida; humana y miserable...

Definitivamente los referentes más inmediatos de esta línea, una de cuyas más interesantes muestras es *Abajo, sobre el cielo* (1999) de Roxana Crisólogo, ex integrante de Noble Katerba, son Hora Zero, Kloaka y, más cercanamente, Rodrigo Quijano. La representación poética de esta Lima popular e informal estuvo marcada, a inicios de la década⁴⁶, por la reiteración de imágenes, personajes y lenguajes que ofrecían un limitado reciclaje de los referentes mencionados. El libro de Crisólogo –educada, sin duda, entre esos jóvenes en cuyas voces ese discurso poético lucía ya cansado e improductivo–, se distingue, sin embargo, por evitar la retórica fácil de esos años. Abajo, sobre el cielo articula, desde sus poemas –que, como retazos recorren estancias, héroes anónimos y personajes conocidos– la intensa imagen de una urbe caótica, quebrada, dolorosa; pero viva y múltiple, y utiliza para ello un tono altamente lírico (quizás, lo que a sus contemporáneos les hacía falta para combatir el inmediatez y la repetición), incrustado en el meollo de las sucias y solitarias calles ciudadanas⁴⁷. En su segundo libro, *Animal del camino* (2001), Crisólogo ensaya una propuesta más ambiciosa: la representación no sólo ya de Lima, sino también de la contracara de las ciudades europeas del cambio de milenio. Así,

46 Sobre todo en revistas o recitales.

47 Cercana a la del primer libro de Crisólogo, es la propuesta de *Una vela en el desierto* (2000) de Carolina Fernández, que, aunque con menores logros como conjunto, añade el interés por la introspección del yo (múltiple) y las indagaciones en los recovecos del amor y el deseo. En el plano del lenguaje, también directo, coloquial y fragmentado, se suma el uso de recursos (visuales, sonoros, gramaticales) que remiten a las exploraciones vanguardistas.

aparecen gitanos, negros, rusos, inmigrantes, subempleados, etc., que se hermanan, en el libro, a los habitantes de la Lima suburbana. La propuesta, sin embargo, excede los resultados reales y la voz cae en varios momentos en un descriptivismo que no levanta suficiente vuelo.

En una propuesta cercana, Miguel Ildefonso –quien en la primera sección de su libro *Vestigios* (1999) construía sus sujetos como testigos de una Lima nocturna y marginal, con un hábil manejo de la tradición, pero todavía con muchas deudas con una retórica que evidenciaba su desgaste– entrega, en la primera sección de su nuevo *Canciones de un bar en la frontera* (2001), “Cuaderno del desierto de El Paso”, un extraordinario retablo que da muestras de una madurez dentro de esta perspectiva: se trata de un conjunto que, combinando una intensa lírica, elementos narrativos, estructuras dramáticas, fragmentarismo, hibridismo lingüístico, va construyendo una imagen del mundo de la frontera del desierto tejano (donde vive desde hace algún tiempo). Un fragmento de “Épica de las tribus”, el que sea quizá el mejor poema de la sección, permite dar más luces sobre lo que señalo:

el desierto era el insomnio de las tribus-era pues el sol atrapado
en esa malla
eléctrica era el coyote que se tiró del puente-no me dejes ahogar
en el río gritaba
no pues no seas gacho reía antes de ser-comido por las turbias
aguas del Grande
porque el desierto es maldito-y no te juntes
llévate agua y júrate que lo cruzarás-y esta noche estarás a mi diestra
por dios las tribus creían en la bondad-del desierto de Guadalupe
mijo –decía– esta vela te llevará-y te limpiará no te pierdas ahora
los países
abajo hacían fila para cruzar-dejando casa dejando lenguas leguas
atrás

se bautizaban en el río

y pocos vivían para contarlo luego-luego no importa que se le olvide
mira este desierto –te digo– antes de quererlo escúpelo

para que así veas que ni así te responde-él compró una falsa
identificación
pero sólo alcanzó a cruzar un falso río-cayó en una boca grande
definitivamente la boca del Ogro-desiertos de amor todos iguales
desiertos de Nueva York de Lorca-Oh pirámides sin misterio
entonces el desierto era chicano-el desierto era un melodrama

que las tribus veían por televisión

dime si el desierto abarcará nuestro silencio
decidme, Dante, ¿por qué me haces esto?
_ ella recapitulaba mientras él nacía de entre las aguas de sus ojos
desde antes de llegar al desierto
desde antes de cruzar los puentes
para pisar la Vita Nuova
romper las páginas en que Beatrice moría
en que Florencia no florecía
antes de amar ya te amaba

_ decía el vaquero a la muchacha que a la mala
había subido su alma

adonde mires Dante
verás el desierto pero no te sientas mal
que el desierto te dará de mí **nuestro lenguaje**
todo desierto, recuerda,
es un lenguaje entre dos cuerpos desnudos
todo desierto así no es soledad jamás
jamás entonces me olvides
porque adonde mires estará el desierto

(ellos hablan mientras afuera llueve
mientras afuera se incendian las tribus
mas el desierto es una exacta dimensión en una frontera mojada)

-yo era un eco que naufragó en tu cuerpo
los vestigios de mi biografía se remontan a Apolo:
Mi corazón es ilegal
Mi alma es mojado
Mi tristeza no tiene Visa

antes de la mitad del camino // de mis sueños
me desterré // 500 años adelante & ella cruzó
el Arno Grande // ella encima del desierto de mi alma
la Madre Patria // la lengua en Rojo
-no me mires así chiquillo que me da vergüenza (decía)
entonces escucha (respondió):
la noche es clarísima
en cada punto de tu cuerpo se descifra el universo
el desierto no miente
es duro atravesarlo pero no te miente

c) Los poetas de los noventa exploraron algunas dimensiones del coloquialismo y el discurso de la cotidianidad que, quizás, encuentran sus antecedentes en algunos textos (los menos celebrados) de Manuel Morales y del emblemático y siempre múltiple Luis Hernández. Lo coloquial, además de la exención de ornamentos reconocidamente “literarios” (léase “lengua poética”), no se asocia a un proyecto de representación de los sectores subalternos de la sociedad (claro en el “espacio” anterior), sino que apela a una comunicación aparentemente directa de experiencias cotidianas por parte de sujetos claramente identificables con la clase media. Alguien podría acusar a este “espacio” de autobiográfico y simplista; pero es claro que en sus más interesantes representantes lo que hay es un proyecto literario (y por ello una retórica, en el mejor sentido de la palabra), no la transcripción directa de vivencias y emociones de los autores. No se piense, entonces, que se trata de una poesía ligera o light. El adelgazamiento del mundo que existe en los textos responde sin duda a otros objetivos.

Libros como el segundo de Victoria Guerrero, *Cisnes estrangulados* (1996), –que construye (con buena mano para la síntesis) el espacio de una voz adolescente enfrentada al drama de crecer⁴⁸–, o Cansancio (1995) de Paolo de Lima –que combinando lirismo y medida norma juvenil, propone una visión melancólica e intimista del entorno: la ciudad vista desde la ventana del cuarto, la mujer, la poesía–, son

48 Que, a su vez, es un refugio con el cual la autora busca alejarse del seguro conversacionalismo de su primer y bien comentado libro, *De este reino* (1993).

muestras de una poesía que opta –a través de un coloquialismo no excesivo– por la intimidad y el espacio inmediato como refugio frente al mundo de afuera, amenazante y al acecho (explícitamente en Cansancio)⁴⁹. También *Entre la panza y el corazón* (1999) de Martín Sánchez Ríos, ofrece un mundo construido desde la mirada a lo inmediato (la mujer, los amigos, el perro), pero que se proyecta más allá (el barrio, la ciudad). A diferencia de los anteriores, aquí la norma lingüística es decididamente desenfadada, irreverente, antipoética; pero como ellos, la aparente trivialidad encierra su lado más interesante: el desconcierto, el miedo, la soledad; signos nada inocentes de la juventud desconcertada de fin de siglo.

En una dirección semejante, pero con una contundencia que lo convierte quizá en el mejor representante de esta corriente, Martín Rodríguez-Gaona ofreció *Pista de baile* (1997) luego de una primera concreción de su búsqueda en *Efectos personales* (1993). La opción de Rodríguez-Gaona no es un coloquialismo medido ni un desenfado callejero; él desarrolla una propuesta que puede llamarse hipercoloquial: la ilusión de la oralidad llevada a sus extremos: bullente, desatada, fragmentada (reforzada por el manejo constante de la segunda persona), aunque matizada por momentos de lirismo o frases cuya contundencia evidencia lo coherente de la propuesta. Ajustada a una poética de lo cotidiano (de lo ultracotidiano), la voz de Rodríguez-Gaona inauguró un espacio propio, quizá la más interesante renovación de la dicción conversacional en los noventa. El libro es un retablo hecho de imágenes de ceremoniales y ritos de la posmodernidad provinciana de nuestra capital en el que se va develando –con una mirada implacablemente lúcida y áspera– la triste rutina de sudorosos y excitados danzantes barranquinos o, en suma, de desesperados seres que quieren asir la engañosa sensación de seguir vivos a como dé lugar en un mundo como éste, que incluye al propio Yo de los poemas, partícipe del vertiginoso letargo:

49 *21 pepas de amor y una canción desentonada* (1992) de Verónica Álvarez, *Chico de mi barrio* (1998) de Doris Bayly o *El perfume del camaleón* (1997) y *Cajón desastre (primera prueba)* (2000) de Fernando Olea se pueden añadir a la lista, aunque sin un matiz marcado de refugio frente a lo exterior.

¿Cuántas instituciones lanzan a sus críos
a la programática diversión de un fin de semana?
“Un viejo sifilítico con súbitos ímpetus lésbicos”
No lo sé, Papito, cuenta todos esos autos
y los colectivos,
tendrás un motivo para no ir a casa.

Antes debes resolver una imagen, aquella mujer
que aparenta ser Alice Liddell y conversa
amigablemente con desconocidos, recostándose
allí, junto a la fuente.

Pero si tú nunca has captado nada,
en este barrio corren muchas aguas
y eso no asegura un flujo perenne.
Puedes pasear, emborracharte y vomitar
mas a 9,000 Km
tu abuelo morirá sin haber visto
el rostro con el que despertarás mañana.

Eso y no otra cosa
es lo que las Dalinas llaman
“LA ALEGRÍA DE VIVIR” . Los olvidos
nunca son gratuitos. En este mismo parque
unos cuantos ancianos te hacen recordar
las monedas que te sobran
para ser feliz.

Y todo simplemente por cuidarte
el carro—

“Ya, no grites que nos lleva el Serenazgo”.

Lo único que queda ahora
es perseguir la emoción
y dibujar
luces, sonidos y olores
que hagan creer que esta noche
valdrá la pena.

Se puede ir a Quilca, el trago es
más barato
y te ahorrarías un pasaje (¡Qué pena!)

Porque Barranco tiene su encanto:

Podrías levantarte a una ruca
y arrinconarla detrás de los jardines,
pegarle, penetrarla, eyacular
deliberadamente dentro
para ser por una sola vez
inmortal⁵⁰.

Frente a la soledad, el vacío y la velocidad de las multitudes, está la contraparte: el espacio de la casa y el amor, duradero y de baja intensidad, pero que acaso puede ser sostén de la existencia. En el centro, entre el furor y lo apacible, sin embargo, se juegan las decisiones, que cada uno debe tomar, como plantea “La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo”, poema que rompe con el tono del libro, proponiendo un ritmo letánico memorable.

También *La gruta del cangrejo* (1999) de Luis Aguirre se puede inscribir en esta línea. En este libro, a través de un lenguaje coloquial que no rehúye de metáforas ni símbolos (pero sin alarde ornamental), el hablante poético rememora espacios cotidianos (la casa familiar, sobre todo) para plantear oblicuamente una serie de preguntas sin respuestas suficientes: una poesía reflexiva (sin pretensiones filosóficas, pero con sabiduría humana) desde los datos del diario vivir. Es en la segunda parte (“Cangrejo en el hoyo celeste”), en que una muerte accidental aparece también como dato cotidiano, que *La gruta del cangrejo* alcanza su mayor vuelo.

50 Fragmento del poema “Nada es nada en un lugar en el que está a punto de suceder todo”.

Así como sucedió con el malditismo urbano, cuya cáscara retórica fue profusamente imitada por jóvenes poetas, también en esta línea se observa la tentación del facilismo, que lleva a la ilusión de hacer poesía con sólo consignar las experiencias propias en una lengua lo más sencilla posible. Lamentablemente esta posibilidad ha sido estimulada por propuestas⁵¹, en su origen interesantes; pero que no han planteado con claridad que la poesía demanda no sólo talento o sensibilidad, sino también (y quizás en mayor medida) trabajo. Plantear una comunicación plena con un público lector que se desea creciente no debe llevar a descuidar el oficio y el aprendizaje del poeta, indispensables para que la comunicación soñada no descienda al nivel promedio de los productos *massmediáticos*.

d) Definir la *veta culturalista* no es novedoso, pues en los noventa ésta asume las herencias de las promociones anteriores: lenguaje conversacional; explícitas referencias a fuentes librescas, musicales, sagradas o cinéfilas, planteadas como homenajes o parodias; configuración de una poética de las máscaras; reciclaje de mitos y tópicos literarios, armonía sonora; gusto por lo lúdico y lo moderadamente irónico y cuidado formal son algunas de sus coordenadas. Los referentes centrales en la tradición peruana están dados fundamentalmente por los poetas del eje sesenta-ochenta (saltando el horazerismo setentista), aunque no se omiten las aprovechadas lecturas de otras voces (y un amplio espectro entre los poetas extranjeros). No se debe caer en el error –a partir de la descripción hecha– de pensar que se trata de una línea en la que lo fundamental es el correcto manejo de una retórica canonizada de modo que, al usarla, el poeta asegure su prestigio. Es cierto que se trata de una buena escuela para el manejo del verso, el diseño de la música y el control de la emoción en los poemas; pero es mucho más que eso y son varios los libros que, en la década, presentan poemas memorables y voces personales. Citemos, por ejemplo, los dos primeros libros de Alonso Rabí, *Concierto en el subterráneo* (1992) y *Quieto vaho sobre el espejo* (1994), los conjuntos de *Las quebradas experiencias y otros poemas* (1993) de Xavier Echarri, previos a la parte que le da el nombre al libro, buena parte de *Callado cielo* (1994) de Julio del Valle; además de *De este reino* (1993) de Victoria

51 Como las de Eduardo Rada y sus proyectos de “Poesía masiva”.

Guerrero, *Intolerancia* (1995) de Eduardo González Cueva y el primer libro de José Carlos Yrigoyen, *El libro de las moscas* (1997).

Sin embargo, es por lo menos interesante reconocer que varios de los poetas que han inscrito sus libros iniciales en esta línea, en entregas posteriores no han permanecido en el centro de la dicción conversacional, sino que han modulado su voz en diversas direcciones, que permiten hablar de una revitalización de esta línea o de su proyección hacia otras. Así, Alonso Rabí entregó *En un purísimo ramaje de vacíos* (2000), en el que gana terreno el acento lírico que se observaba en la sección final de *Quieto vaho sobre el espejo*, sin que ello signifique el abandono de la lectura aprovechada de la tradición, en este caso la del amor, que se remonta hasta la tradición medieval del dulce stil nuovo. En sus páginas, además, en las que se extrema la concisión y la presencia del silencio, la perfección formal no está reñida en absoluto con la capacidad de conmover de sus versos.

Xavier Echarri, por su parte, en el conjunto “Las quebradas experiencias” abandona la seguridad de su palabra canónica (sobre todo la de “La hermandad del alacrán”) y se sumerge en el discurso fragmentado y caótico (el quiebre de la confianza en el Yo), de subversión erótica (el amor en un mundo al revés) y lingüística (diversas voces en diálogos entrecortados de múltiples registros), que logra –con sus resultados extrañamente innovadores en el panorama de esta década– dialogar con estos tiempos, tan fragmentados y polimorfos como sus poemas:

La distancia estética no busca sino abolir toda distancia,
el nuevo sueño que parte de estos labios y los parte.
Nace de ti y se expande, ondas de sangre,
pero marea plateada, o sal, gimiente.
La poesía cae como un ancla flotante, la piedra del molino
rodando toca los
cuatro puntos cardinales:
por ella bogas, lastre de diez galeotes,
y uno de ellos se pierde en la pared del llanto.
“Hicimos la vivisección, pero no había nada, palabra, salvo
tal vez un pataleo, un escozor repentino, pero más hondo”.
Canta el deseo temblando en las barbas del gallo, ríen los monos
descolgados del techo, los frutales

del camión se derraman, y provocan una colisión colectiva, un choque múltiple.

“Entonces cuando sacudí el árbol llovieron los mangos
y uno casi me mata sobre el pasto”.

Cuarto creciente hacia todos los flancos. Todo es piel: quiero
la negación de la piel, que también es piel, como la ropa.
Son voces, voces, veces de rayar con zigzags un corazón callado.
Verás angelicales demonios royendo su médula, impregnando silencio
en tu silencio.

Verás un torreón desbaratado de cabellos, y no sabrás que no
saber es humano.

“Admitido, extranjera, dices bien, pero siendo así ¿qué utilidad
tiene el amor para los hombres?”

No sucede, pero es sucedido, (no ocurre, pero es transfigurado).

El predicador ha olvidado el rosario en el colchón del monaguillo.

La catedral está rota y se mantiene en pie.

El altar está hendido, los oficiantes sudan, se contorsionan,
la tormenta de fuego que no cesa, y gira y gira sin jamás detenerse,
y los cuerpos desnudos chocan, gimen, vociferan,
se atenazan con uñas y dientes hasta que nueva furia en el viento
los parta,

y allí al recordar sollozan,

y después sollozan sin recordar la causa.

Alguien ha envejecido de pronto de lado.

Alguien sabe que vivir es mejor que un dolor que ya no se soporta.

Pero el otro se ríe, y hace muecas: eh mono, dime

un mamey resbalando por un lomo celeste, ¿qué es?, ¿es
posible tus dientes en su carne aromosa, o tu lengua sorbiendo
sus lágrimas de aceite?

Todas las pieles

suaves bajo mis dedos-árboles.

¿Y el chibolo? ¿dónde anda el chibolo?

-Anda perdido en los desagües (a la caza de bobos)⁵².

También Yrigoyen emprende una búsqueda más ambiciosa –que ya se podía prefigurar en los poemas menos clásicamente conversacionales de *El libro de las moscas*. En *El libro de las señales* (1999) –un solo y extenso poema dividido en ocho partes– asistimos a un complejo recorrido (que sitúa muchos de sus hitos en una supuesta Europa Oriental de posguerra) que –a través de temas (el poder, la autoridad paterna, la homosexualidad y la libertad del amor, el racismo) y símbolos– engarza sentimiento lírico con continuidad narrativa, alcanzando como resultado un texto de profunda intensidad que no esconde su voluntad interpelativa:

No soy de los que buscan temas
complicados o difíciles
 más bien les temo
y me emboscan en el lugar menos
 pensado, hace un tiempo
 bajaba un camino de noche
 junto a una chica hebrea
 estaba perdida, era medio sorda
yo era corresponsal de guerra
 íbamos los dos hacia un pueblo
medio polaco medio ruso
yo buscaba reposo, ella se dirigía
 a su casa
 son épocas sombrías, dijo la chica
Orestes estaba perdido en el desierto
negociando la paz con los lagartos y las ratas
 las nubes nos niegan su perfil
y crecen los cardos sobre el sueño
 de los obispos
pensé ¿es acaso papel de las nubes
 o de los cardos

52 Fragmento del poema “Historia de un amor al revés (voltéate, por favor, dame la espalda)”.

decidir la caída
de un estado corrupto?
no es tampoco, en todo caso
papel de los hebreos
que tanto temen a nuestra buena policía
y tienen tan mala literatura
cuando llegamos al pueblo
vi entre las torres y las alambradas
una columna de humo que subía
desde el medio de una feria
la chica se despidió
y antes de entrar a su casa me dijo
ahora la Historia vaga por la tierra
con la boca llena de carne
No soy de los que buscan temas
complicados o difíciles
el tiempo que utilizo para pensar
lo desperdicio
buscando chicos en los urinarios
y en las plazas
concertando citas con ellos
en los jardines
y en las discotecas
sin embargo hay ocasiones
en las que me detengo a reflexionar un poco
la guerra había terminado
yo era corresponsal, mi trabajo
intuir si la ligereza
era la que había marcado con lápiz rojo
las puertas de las casas de los
muertos⁵³.

53 Fragmento de la parte 4 de *El libro de las señales*.

Otros poetas han dado sus primeros libros en el marco de una poética conversacional ya replantada. Así, Diego Otero, en su *Cinema Fulgor* (1998), combina el dialogismo y el cuidado formal con el vuelo de una ensoñación sobresaltada, construyendo una ciudad de la magia y la memoria, y en ello mismo, del desgarrar y del dolor. Víctor Coral, por su parte, en *Luz de limbo* (2001), une algunos de los rasgos más frecuentes de lo conversacional (narratividad, homenajes, norma coloquial, etc.) con un alto lirismo, reforzado por la construcción de su hablante bajo la figura del poeta, lo que permite que cada poema sea, a la vez, una sutil reflexión sobre la poesía. También Fernando Velásquez en su inteligente y lúdico *Pequeñas alegrías gramaticales* (1997) y Humberto Polar, en los distintos conjuntos de su lamentablemente poco atendido *Poesía 1982-1995* (1998), ensayan posibilidades diversas, varias de ellas en los márgenes del amplio espectro conversacional.

e) Entre la dicción coloquialista engarzada a lo cotidiano y la culturalista, se sitúan las coordenadas centrales de esta otra línea, cuyos acentos propios, sin embargo, justifican su diferencia: en ella se *construye un sujeto autobiográfico* que tiene encargada la tarea de *recuperar la memoria familiar*. Decir sujeto autobiográfico no implica proponer una traslación automática del autor del libro al centro del poema; el hablante, aunque en algunos casos coincida con el nombre del autor o se identifique con su historia (que es de hecho parte de su basamento), es un personaje construido, mediación literaria y posee un estatuto distinto al de los seres reales⁵⁴. El lenguaje de fácil acceso y fuerte narratividad, reconstruye –desde una sensibilidad que incluye la nostalgia, pero que ha sabido sortear cualquier riesgo de descalabro sentimental–, en términos generales, un espacio familiar (limeño o provinciano) que se plantea como columna vertebral para el proceso de aprendizaje de la vida del hablante poético.

54 Señala Laura Scarano que esta “inmersión del autor en el discurso por un lado le otorga un estatuto ficticio convirtiéndolo en función textual y por el otro apela a una convención de lectura no ficcional que atribuye veracidad a los enunciados del hablante (discurso autobiográfico). El lector opera otorgando credibilidad a dichos enunciados, aunque sigue consciente de funcionar dentro de la convención de ficcionalidad que rige los textos literarios; sabe que está frente a un poema (no a un acto de habla del autor real)”. En “Hacia una teoría del sujeto en la poesía española”. Op. cit., p. 20.

Casa de familia (1995) de Selenco Vega es uno de los libros de mayor interés que se inscriben en esta línea. En su libro, colocados como en un panteón familiar, van apareciendo madre, padre, abuelos, tíos, en diversas escenas que corresponden a los recuerdos de la infancia ancashina del sujeto poético o a las narraciones oídas de sus mayores; en uno u otro caso, la voz, ahora adulta, conversa con los personajes que su memoria reconstruye y permite el ingreso de una dimensión mítica⁵⁵; se contribuye, así, a la complejidad del libro, pues los varios niveles narrativos suponen, al mismo tiempo, configuraciones culturales en diálogo. La dicción, narrativa como se señaló, recoge, sobre todo, la herencia de la tradición coloquial (en el Perú son Cisneros y Watanabe sus fuentes más cercanas), pero no omite cierto tono oralizante, probablemente bebido en la propia infancia del autor, que opta, sin embargo, por no incorporar una norma diferenciada en el juego de voces que se escenifica.

Cerca de *Casa de familia* en cuanto a la recuperación de la memoria familiar provinciana, se encuentra el *Libro de Daniel* (1995) de Javier Gálvez, aunque su tono es menos coloquial y narrativo (se aproxima, por esto, en alguna medida, a la ritualización del espacio poético que caracteriza una línea posterior) y bebe directamente, además, de fuentes más universales, como la griega o Saint-John Perse; o de Eielson o el primer Hinoastroza, entre los peruanos. El personaje poético –situado en la infancia– de mano de sus abuelos podrá descubrir –a partir de la recuperación de la memoria familiar– los significados del ser y del existir y el sentido del mundo que contempla: para ello, sus abuelos, de tierna estatura mítica, lo enfrentarán a esa especie de rito de pasaje que es la segunda parte, “Imágenes para fijar la mar”.

Gastón Agurto construye un universo cercano en (*Nadie se mueva*) (1999), pero ubicado fundamentalmente en la ciudad de Lima. No es por ello un libro urbano; sigue siendo, como los que se hallan en esta línea, el espejo de la memoria recuperada por un hablante poético que, como en el caso de Vega, utiliza nombres propios que refuerzan

55 La legendaria historia de los hermanos que se separan, la cruz que “muere” con la muerte del abuelo, el tío muerto que se aparece en los sueños de su hermana, por ejemplo.

la lectura autobiográfica. A diferencia de los anteriores, en los que el alejamiento del espacio familiar recuperado implica la distancia y la necesidad de remontarse a un pasado remoto y casi mítico, en el caso de este libro la continuidad es mayor: infancia, adolescencia, juventud. El quiebre más bien es anunciado por el final del conjunto: la adultez, la cancelación de una etapa cuya memoria es imprescindible para continuar el camino de la vida. Es por ello, quizás, que (*Nadie se mueva*) se inscribe en un universo más cotidiano, sin por ello ser trivial: la voz que habla en el libro, en un tono narrativo y no pocas veces reflexivo, sabe calibrar bien la emoción; sin excesos ni fáciles recursos, con sencillez y profundidad.

Dos libros que completan las menciones son *El secreto de los sachapuyos* (1994) de Sonaly Tuesta, en que se reconstruye la historia familiar en un tránsito que va del Chachapoyas natal⁵⁶ (anticipada por viñetas que se remontan algunos cientos de años: a los sachapuyos) hasta Lima, destino de la migración de la hablante y su familia⁵⁷, y *Ritual de los prójimos* (1999) de Renato Cisneros (libro que transita entre la línea culturalista y este “espacio”), en que la reconstrucción de la infancia de barrio (los amigos) y el espacio familiar (sobre todo las imágenes del padre muerto) le devuelven al sujeto poético su propia imagen: en ellos se mira y se descubre.

f) Una línea que cuenta con varios representantes en los noventa es la que propone el poema como *espacio de ritualización*. En líneas generales, el texto es el lugar en el que se construye y se celebra el mito ahí creado. La palabra apunta a recuperar su dimensión sagrada, personal o colectiva, y busca ser rito u oración. No porque se establezca necesariamente una conjunción poesía-vida que le dé a los textos un carácter místico que excede el texto del poema, sino porque así se organiza el proyecto literario. En general, además, los libros que

56 La Amazonia ya había sido, en 1991, motivo de un trabajo que podría inscribirse también en esta línea, de no ser porque la autora, Ana Varela Tafur, escapa de los márgenes que definen al grupo de poetas de los noventa: *Lo que no veo en visiones*. Lima: Editorial Copé, 1991.

57 La vida del migrante en una ciudad que resulta cruelmente nueva fue abordada (luego de los poetas del setenta) por Pedro Escribano en su importante *Manuscrito del viento*. (Lima: Lluvia Editores, 1982).

caen en esta línea se proponen como organizaciones cerradas y no como conjuntos de poemas alrededor de un eje. Lo planteado podría hacer pensar en un lenguaje que rehúye de los hallazgos de la modernización poética de Hispanoamérica de los sesenta y mira hacia atrás; es cierto que no se trata de una apuesta coloquialista o conversacional (más bien se apuesta por un verso oscuro, cargado de símbolos, que evita sumergirse en lo cotidiano), pero no se desconocen los aportes de cierto tono eliotiano o Hinostriza, por citar un par de nombres afines al proceso mencionado; ni se niega el uso, eventualmente, de coloquialismos. Además de las fuentes clásicas, los textos sagrados, las referencias orientales, Saint-John Perse, Blake, Eielson, entre los más reconocibles. Los ámbitos temáticos pueden ser diversos: el amor y la celebración erótica de los cuerpos, la devoción a las divinidades de la oscuridad, los tránsitos hacia el espacio de la muerte, la celebración del sacrificio de los cuerpos o el descubrimiento en ellos del ser más esencial, el ritual de las palabras...; pero –y a pesar de las características que distinguen cada voz– une a estos libros su voluntad de devolver a los espacios poéticos la sensación de trascendencia o permitirles tocar las fibras de lo misterioso. Esto es lo que se puede observar en textos como *De las causas y los principios. Venenos/embelesos* (1992) de Grecia Cáceres Figueroa (1998), *Acto primero* de Carlos Arámbulo, *En los sótanos del crepúsculo* de Héctor Ñaupari, *Inmanencia* (1998) y *Regreso a Ourobórea* (1999) del grupo Inmanencia, *Beissán o el abismo* (1996) de Lorenzo Helguero, *Bajo el cielo de Satán* (2000) de Enrique Hulerig, *Ojo madre* (2000) de Antonio Sarmiento, *Bestia escrita* (2000) de Ricardo Ayllón, *El grito* (2001) de Carlos Villacorta o mi *Ritos funerarios* (1998). También en alguna medida *Ritual del silencio* (1995) de Camilo Fernández Cozman, *Ello* (1996) de Gabriel Espinoza, *Por la identidad de las imágenes* (1996) de Leoncio Luque, *Almacén de invierno* (1996) de Ayllón, *Diotima de Mantinea* (1997) de Andrés Piñeiro, *Final aún* (2000) de Edgar Saavedra o mi *Rincones (Anatomía del tormento)* (1991).

Un libro que parcialmente se acomoda a esta línea y que por sus particularidades en la poesía reciente vale la pena mencionar en este aparte es *Libro del Sol* (2000) de Josemári Recalde. La voluntad de celebración ritual de los poemas es clara; pero ésta no se ubica en el ámbito de la oscuridad, como la mayor parte de los anteriores, sino más bien de la plenitud de la luz que supone el descubrimiento de la iluminación de Dios a través de ritos que remiten a la fe cristiana

y la tradición de chamanismo (en una convicción mística que en su caso trasciende los poemas), y está en diálogo pleno con los espacios cotidianos (ciertos barrios y calles, la naturaleza de los parques, la casa familiar). Todo esto con un lenguaje que combina cultismos con expresiones coloquiales, y que revela un consciente y coherente manejo de fuentes en función de una voz propia e intransferible:

Correo intercelestial

¿Dónde estás?, padre mío

¿En el recodo de qué tristeza recogeré tu mirada?

¿Hace cuánto que tú y yo estamos solos?

Tú en tu mundo de allá, sinigual.

Yo, en el permeado de acá.

Hoy que T. se casa y yo no fui a su boda

porque no lo veo desde los 10 u 11 años, ¿sabes?

¿Por qué me has dejado?

Hoy tengo 25 años.

Y estoy solo.

–¿Por qué andas así pregonando? –me respondiste, alma.

¿Sabes que conocí la anteiglesia de donde es originario mi abuelo,
allá en Vizcaya?

Hablé unos minutos con la tía Cándida,
y fui luego al Ateneo de Valmaseda.

Allí escuché a txistularis

y a “Izekariak” tocar el txalaparta,

participé en el ritual de despedida

y nos hicimos amigos con un vasco.

Hoy estoy de nuevo en “Elia”,

la antigua bodega de Magdalena del Mar,

mi ciudad natal,

esperando, otra vez, una postal.

Cerca de la propuesta de Recalde, José Pancorvo –que, aunque por edad podría asociarse a la promoción surgida en los setenta, apareció en la escena literaria en los noventa y vinculado a los poetas jóvenes de esta hornada–, presenta, en sus libros *Profeta el Cielo* (1997) y *Tratados omnipresentes/Perfect windows* (2000), una poesía que podemos

llamar mística e incluso mesiánica. Ricardo González Vigil hace una buena presentación de su propuesta:

Subrayemos la densidad simbólica y la riqueza de referentes culturales: el legado bíblico, cimas de la mística y la teología (los Padres y Doctores de la Iglesia), surtidores milenarios que Pancorvo enlaza con el mundo contemporáneo y el contexto nacional, asumiendo el sincretismo religioso, el milenarismo del mito del Incarrey, los danzantes de tijeras, el culto de santa Rosa de Lima y la ‘travesía de extramares’ de Martín Adán. Dicho enlace entre lo antiguo y lo moderno, lo ‘occidental’ y lo ‘andino’ se hace patente, también en la convivencia de composiciones con metro y rima (privilegiando el soneto) junto a textos en verso libre y exploraciones de la ‘poesía visual’. De otro lado, el discurso en español admite versos, cuando no poemas enteros, en otros idiomas: latín, portugués, quechua y aimara⁵⁸.

Un tercer ámbito dentro de este “espacio” supone la ritualización de la propia palabra poética. Aquí, los poetas, más allá de plantear la eventual escritura de artes poéticas, han planteado como eje organizador de sus trabajos la celebración del verbo y el develamiento de sus misterios. El lenguaje utilizado es parco, meditado; todo exceso –parece plantearse en esta concepción de la poesía– puede arruinar el poema. Lo narrativo se deja de lado: no interesa contar, sino aprehender, contemplar; el silencio, entonces, se propone imprescindible. *Con una mano en la garganta* (1996), segundo libro de Luis Fernando Jara da cuenta de estas reflexiones. Para Jara, de algún modo continuando lo que se observaba en su primer libro, *Eroscopio* (1990), la pasión por la palabra es indesligable de la pasión del amor: en *Con una mano en la garganta* se sostiene que si falta la mujer, la palabra deja de existir o hace más difícil su presencia. Es así como uno de los sentidos del título se hace patente: la angustia de lo inefable. El otro, que remite a la sensación que hacen las palabras al salir, es decir, acercarse al misterio de la voz, es el que más presente está en el libro⁵⁹.

En *El libro de los lugares vacíos* (1999), de José Gabriel Cabrera Alva, la palabra es celebrada oblicuamente. Casi sin darnos cuenta leemos que iniciarse en la poesía es aprender a contemplar los espacios

58 Ricardo González Vigil. Op. cit., p. 545.

59 Es posible ubicar *Lo torpe* (2001) de Roberto Zariquiey cerca de esta propuesta.

vacíos, aquéllos en donde están las esencias de las cosas. De ahí surge la posibilidad de leer el libro como el testimonio del aprendizaje (y la invitación a los lectores) de la actitud que se propone necesaria para el poeta bajo esta concepción de poesía: la callada observación, la disposición a ser sorprendido por una repentina iluminación que, como corresponde a la lección oriental que habita en el poemario, la hallaremos en la naturaleza, en lo cotidiano, en uno mismo: en el silencio que es de donde emergen las palabras.

Miguel Idefonso, en las secciones “Envíos/Extravíos” y “La palabra volada de la sien”, segunda y tercera de *Vestigios* (1999), su primer libro, plasma la intensa búsqueda de la palabra que ha dejado sólo sus vestigios; el poeta es el llamado –conforme sugiere la intensa metatextualidad de los poemas– a reunirlos y a reconstruir el verbo perdido.

g) Aunque no se trata aún de una línea suficientemente consolidada, hay algunos poetas que, situándose diametralmente al frente del impulso coloquialista y antipoético que cuajó en las décadas anteriores, apuestan por un *lirismo extremo*, cuya palabra procura alejarse de la experiencia concreta, *desrealizándola*, para fundar un espacio casi etéreo, hecho de puras sensaciones. *Sahari* (1997), primer libro de Bili Sánchez, apuntaba ya en esa dirección: la voz de un hombre a su hijo o a su infancia, a quien muestra un pasaje por recorrer (o recorrido): paisajes hechos de viento, sombras, cielo, agua, sueños, que actuaban como eco del ánimo del hablante, en donde hay que hurgar. El segundo libro, *Isa* (2000), desde el discurso de un hombre enamorado que describe a su mujer, retoma los mismos principios y profundiza en la desrealización: el cuerpo de la amada, cierto que carne y tierra, es fundamentalmente presentido: su contemplación deviene en devoción que alimenta el mundo sensitivo de esa voz, ya de por sí desrealizada⁶⁰.

Distinto es el registro de *Campo traviesa* (2000) de Francisco Jurado, aunque también dentro de la línea mencionada. En su caso se puede percibir una historia (la muerte de un individuo) en la que circulan personajes, que son más bien sólo voces que se encuentran. El hermetismo de las imágenes (en un lenguaje que combina extrañas

60 Muy cerca de ese universo de sensaciones está *Estrella doble* (2000), de Alejandra del Valle.

adjetivaciones, coloquialismos, fragmentación del habla, erratas voluntarias, vuelos líricos) no permite asir la trama que se construye; pero deja, sí, una sensación en el lector de que algo veloz y casi irreal se desenvuelve ante nuestros ojos.

h) Un nuevo “espacio” –no con demasiados representantes, pero sí con una solidez que obliga a prestar una detenida atención– está marcado por una escritura que expresa una voluntad de *construcción arquitectónica que diseña un recorrido* (extensos conjuntos en que cada uno de los textos es en realidad un paso o una estancia en el trayecto que es el libro: un único poema), y *un lenguaje que tiende al barroquismo por su recargamiento y los diversos registros que articula* (culto, coloquial, técnico, lírico, antipoético, etc.). Los trabajos que se ubican en esta línea bordean, por lo anterior, el hermetismo y postulan un tipo de lector que esté decidido no tanto a una lectura placentera, sino, más bien, a una ardua aventura de indagación existencial.

Alberto Valdivia publicó en el 2000 *Patología* y *La región humana*; a pesar de su estructura diferente (el primero es una especie de diario de una voz que representa un cuerpo enfermo que se hurga y que se duele, y el segundo un extenso poema en partes que procura indagar en la esencia de la condición humana, también a partir del cuerpo) comparten un lenguaje marcado por neologismos y riguroso vocabulario técnico (médico, filosófico...). Si el primer libro se lee con mayor facilidad, gracias al relato que lo organiza; el segundo, cuyo abigarramiento y densidad resultan perturbadores –tanto por el manejo de referencias religiosas y filosóficas, como por la profundidad de su inmersión en el ser de la existencia (que nos enfrenta con un juego de multiplicaciones asfixiantes sobre los fragmentos de un espejo del hombre)– asume definitivamente el riesgo de la incomunicación: leer el libro puede ser –así lo ha querido el autor– una aventura trunca o abortada:

HEMOS pernoctado. En plural
(Padre y Pequeño / Icono de Carne y Hueso ante el Antropomorfo
Encarnado Óseo
Tumba y Mortaja Lumbrera / Trayecto indeleble sobre la Huella Última)
en consecuencia de la nueva disciplina
promulgado el desvarío ejercicio-negación de fe
abierta está la espera a (no) concluir en tu recurrencia

en el ligamento prometido / pacto incólume / tu rúbrica
analizable a destajo por terapias falibles a mis patologías
Alucinación y Delirio encima catatónico
esos dioses decantados para ser sustituibles en este límite me desplazan
el dictaminador Fármaco / agnostizándome laico de su iglesia / me
desplaza

Testigo de la Asolación como fe.

Debo negarme a esa creencia carente
ejercer con prudencia la ceremonia sensorial / sin curtir pieles
inflamables
separar la paja de la ceniza
consagrar la Zarza Verdad no revelada / tú Verdad por revelar
en cada manchón de mis dedos chamuscados no brasa / no cuerpo
incinerado

dios en cada combustión atómica ese humo fatuo.

El mito zodiaco de la noche testificable
el astro venido a menos sobre mi línea de limitación o su rompimiento
no ha sido proyección mortal de ambivalencias morales
ni qué decir necrofilia en autobúsqueda truncada. Este acto se
inmola notificación
pasar la noche juntos certifica siempre una relación prometedora
todo rito conjunto / además si cotidiano / evidencia un grado
mayor de mestizaje

Acto legalizable y premonición de estadía
(imposible aún determinar tiempo / alcance y condición)
como ente ubicuo tus aproximaciones suelen ser truculentas
o trucadas
pero casi siempre comprobables⁶¹.

También los libros de Rafael Espinosa –*Reclamo a la poesía* (1996),
Fin (1997) y *Geometría* (1998)– expresan la voluntad de una construc-
ción rigurosamente compacta, sobre todo *Fin* –que traza una “marcha
de Javier Heraud 118 a la Huaca Juliana” (como reza el subtítulo),

61 Tomado de la sección 4, “Territorio de regencias”.

en que la búsqueda de la utopía (representada por el viaje hacia el recinto sagrado y por qué no, por la dirección planteada como punto de partida) permite un recorrido por diversos espacios de una ciudad plural (marcados en su diferencia por las varias modulaciones de la voz del “peregrino”) que son al mismo tiempo estancias del ser– y *Geometría*, en donde el discurso continuo y aparentemente frío (tercer hito en una ruta de hermetismo ascendente) indaga en los tópicos de la poesía, la muerte y el amor, desde una voz reflexiva casi monotonal, aunque híbrida.

Gonzalo Portals, finalmente, aunque con un hermetismo menor que sus compañeros de “espacio”, es el que más expresamente ha trabajado el concepto de viaje o recorrido en sus poemarios (*Piedecuesta* (1993), *Confirmaciones de un descreído* (1995), *Casa de tablas* (1997), *Itinerario del cuerpo* (1998) e *Histología* (2000), otorgando con ello un componente narrativo a sus conjuntos. De este modo, los diversos temas tocados (el amor, lo trascendente, el cuerpo, la existencia humana, la ciudad) se abordan desde estados anímicos o emocionales, así como de posturas ante la vida, distintos.

i) Un último “espacio” para la comprensión de la poesía de los noventa está caracterizado por la vocación de *libertad total de la palabra*. Cierta ánimo vanguardista y experimental nutre la escritura de los libros que se ubican en esta línea, en los que la palabra parece desbordarse gracias a una corriente de fuerza arrolladora. Se observa también un hermetismo, en este caso de las imágenes que limitan sus posibilidades referenciales: aquí al lector –a diferencia del “espacio” anterior, que planteaba una gran participación de la razón– se le exige dejarse llevar por la sensorialidad y el flujo de las imágenes.

En el caso de Johnny Barbieri (fundador de Noble Katerva), se nota, además, una fuerte marca *beatnik*, modulada a través del magisterio de Enrique Verástegui, notorio en *Branda y la mesón de los pandos* (1993) y sobre todo en *El libro azul* (1996). En ellos, erotismo, deseo, sueños, libertad, proyección hacia lo trascendente, indagación en lo subconsciente, aparecen en un desbordado recorrido que se acerca a los impulsos de la escritura automática. *Maka* (1999), su tercer libro, mantiene temas, personajes e imagería surrealista; pero introduce una mirada que desconfía de las posibilidades del encendido verbo creador de mundos (“En vano la vida ha transcurrido como la habíamos

imaginado”), que ahora se revela sólo como escritura, “papeles / que perfectamente voy guardando / en mis cajones para siempre”).

También se inscriben en esta línea (a pesar de lo distinto de sus propuestas) Roberto Sánchez Piérola, con *Alleinlandlied* (desde el escenario) y *Ego puto* (ambos de 1999), Rubén Quiroz, autor de *Imago mundi* (2000) y *Niño vudú* (2001), Alfredo Román Loayza con *El valle* (2000) y Antonio de Saavedra, mentor del grupo neosurrealista, con *Laguna de electricidad* (1998)⁶².

Las anteriores son las líneas más evidentes de la poesía de los noventa. Varias de ellas podrían aproximarse entre sí para formar ejes mayores, que se reconocerían, en términos amplios, como un registro coloquial o narrativo conversacional, frente a un espacio de mayor desarrollo de lo lírico o a una vocación más experimental. Organizar así el universo de los noventa, sin embargo, como anoté, impediría apreciar en su real magnitud la dinámica rica y compleja de la poesía joven de estos años. La revisión hecha, por el contrario (aunque pueda corregirse en algunos de sus términos, como es obvio), resulta más útil, creo, para vislumbrar un panorama más completo de lo que está ocurriendo. No obstante, las líneas planteadas hasta aquí no agotan todas las posibilidades en las que se mueve la poesía peruana de los años noventa.

No he mencionado, por ejemplo, lo que concierne al *sujeto poético femenino* que, luego de su efervescencia en los ochenta, pareciera haberse retraído, y disminuido los discursos que reivindican su diferencia. Sin embargo, con relación a la escritura de las mujeres, el panorama es, de hecho, bastante más complejo y, nuevamente, se evidencia una realidad que en los años ochenta no se alcanzó a clarificar: en dicha década se usó hasta la saciedad el cliché de la “poesía erótica femenina”, con el que se colocaban en un mismo cajón voces, que si bien irrumpieron con fuerza colectiva en un mismo instante (nunca como en ese momento tantas poetisas habían hecho sentir su

62 Aunque en este último caso, contra lo que caracteriza a este “espacio” y quizás por la ortodoxia asumida, los poemas se perciben poco intensos: la parafernalia surrealista está allí, pero no la libertad y la fuerza pasional que se podría esperar.

presencia simultánea en el parnaso criollo), suponían claramente propuestas individuales. Es cierto que hubo un afán reivindicativo de la particularidad de la voz de la mujer en la poesía y una recurrencia temática del cuerpo y la sexualidad; pero desde registros más diversos de lo que se suele señalar y que, además, no fue general. En los años noventa ha quedado claro que el hecho de ser mujer y escribir desde esa posición, si bien puede suponer marcas textuales particulares⁶³ (una discusión pendiente y que, al parecer, todavía no puede darse sin que entren en juego prejuicios y descalificaciones), ello no construye de por sí una línea poética. Así, varias de las poetisas más interesantes (Montserrat Álvarez, Roxana Crisólogo, Victoria Guerrero, Sonaly Tuesta, por ejemplo) han inscrito sus trabajos en algunas de las líneas mencionadas en las páginas anteriores, ya sea desde un sujeto femenino o, en el otro extremo, ocultando las huellas gramaticales de la voz de mujer. Entre las que mantienen el interés por la voz de mujer (Violeta Barrientos, Grecia Cáceres, Ericka Gherzi, Themis Castellanos, Jeamel Flores, Josefina Barrón, Jessica Morales) el tema de la mujer en la sociedad, la familia, la pareja o la historia no es único (no lo fue antes tampoco) y las modalidades de escritura oscilan entre lo coloquial, lo lírico, lo celebratorio, etc. Es decir, la escritura de mujer es, como la de sus pares masculinos, lo suficientemente diversa como para arriesgarse a postular una línea que las reúna.

Tampoco he anotado la aparición –aún discreta, es cierto– de un sujeto poético de opción homosexual (como aparece en *El libro de las señales* de Yrigoyen o en *El innombrable cuerpo del deseo* (1992) de Violeta Barrientos) ni la apuesta por poetizar desde el cuerpo y su visceralidad, paradójicamente más vinculada en los años noventa a los poetas hombres –como en *Patología* o *La región humana* de Alberto Valdivia, *Itinerario del cuerpo* de Portals, *El grito* de Villacorta o mi

63 Véanse, al respecto, los fundamentales aportes de Rocío Silva Santisteban (por ejemplo “Basta ser mujer para escribir como mujer”, en *El combate de los ángeles. Literatura/ género/ diferencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, libro colectivo compilado por ella) o de Susana Reisz (sobre todo *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996).

*Rincones (Anatomía del tormento)*⁶⁴– que al discurso reivindicativo de la poesía escrita por mujeres, por razones similares.

Queda para el final la mención de dos poetas que no encuentran lugar con facilidad en el recorrido planteado. Uno es César Gutiérrez en *La caída del equilibrista* (1997), donde, con títulos que remiten a la narrativa policial y escenarios de ciencia ficción poshistórica, los poemas combinan lirismo, estética del cómic y sensual tonalidad rockera, apuntando a la renovación de la poesía a través de la incorporación de los discursos de estas artes finiseculares⁶⁵, cuyo impacto en la vida cotidiana de los jóvenes (cuando menos) es innegable. El otro es Lorenzo Helguero, quien desde que con *Sapiente lengua* se propuso desafiar el canon establecido y optó, a total contracorriente, por la escritura de sonetos, no ha dejado de sorprender por sus constantes cambios de registro (incluso se ha comparado su actitud con la del portugués Pessoa⁶⁶): el humor vanguardista y desfachatado de las prosas de *Boletos* (1993), la oscuridad de *Beissán o el abismo*, el irónico y desmitificante vistazo al amor revisitado en “Shame Dean” (1999) y las lúdicas viñetas de *El amor en los tiempos del cole* (2000). Oculta, así, su verdadera voz, o demuestra, quizás, que el yo unidimensional es sólo una construcción engañosa, más aun en tiempos como éstos.

Para cerrar este acápite es pertinente plantear algunas interrogantes sobre la relación entre los “espacios” propuestos y la institucionalidad literaria. Si volvemos la mirada, por ejemplo, a la conciencia de la exclusión (y la voluntaria aceptación de ésta) que, en términos generales, se manifiesta en los sujetos poéticos del malditismo, cabe preguntarse si la voz que habla en el texto es sólo un constructo ficcional o la marginalidad que anuncian los poemas es, más bien, una toma de posición del poeta frente a la oficialidad literaria e incluso la sociedad en su conjunto. ¿O, quizá, la asunción de una postura epatante, porque epatar da réditos indiscutibles? Algo semejante quedó señalado con relación a la dicción conversacional

64 Y los *Estudios sobre un cuerpo* (Lima: Colmillo Blanco, 1991), de Jorge Frisancho, aunque a este poeta, como señalé, se le ubica en los ochenta.

65 En la línea de las exploraciones de Oswaldo Chanove, desde los ochenta.

66 Véase González Vigil, Ricardo. Op. cit., p. 743.

culturalista: asumirla en alguna medida –esto era claro en los años ochenta y aun a inicios de los noventa– era situarse en un espacio institucionalmente privilegiado y aseguraba al menos (bajo el supuesto de una cabal plasmación de los proyectos) una respetuosa mirada. ¿Esto decidió a algunos poetas? El coloquialismo, por su parte, además de plantear una lengua más próxima a la norma cotidiana, suponía todavía a inicios de la década que nos interesa un cuestionamiento del “buen escribir”. Y podríamos seguir con la vocación trascendente de la ritualización o con la negación de un lector cómodo, etc.

Las preguntas no son nuevas, sin duda; pero plantearlas (y dejarlas así, a espera de una discusión que busque llegar a respuestas) permite no dejar de atender el proceso de los años noventa (la validación de diversos “lugares” de escritura –según la noción de “lugar” que postula Jenaro Talens⁶⁷–), también desde una perspectiva política (de política interna, podríamos decir, o sea del juego de posiciones dentro de la oficialidad literaria). Terrenos delicados, por cierto, pero contribuirían a comprender mejor el funcionamiento de la literatura y los procesos poéticos.

Cinco

Se sabe que ni la literatura, en general, ni la poesía, específicamente, son reflejo automático de la realidad; que los textos literarios no son reproducción no mediada de la experiencia, sino creación de un mundo propio e inédito. Sin embargo, “la obra literaria es una entidad autónoma (que no es lo mismo que autárquica) que mantiene relaciones multidireccionales con otras instancias de la praxis”⁶⁸ que, de muy diversas maneras pueden plasmarse en ellas y en el devenir de la situación y de la concepción del escritor.

67 “La individualidad que parece asumir [la voz de la escritura] no es un *sujeto* sino un *lugar*, algo que expone la huella de un cruce de convenciones sociales y discursivas explicitadas como tales”. Citado en Laura Scarano. Op. cit., p. 15.

68 García Bedoya, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores, 1990, p. 28.

¿De qué manera lo ocurrido en la década de los noventa dialogó con los textos escritos por los jóvenes poetas, con su comprensión de la poesía y de la institución literaria o con su ubicación en ella? Un breve registro de algunos de los hechos que en esta crítica década marcaron las preocupaciones del peruano común y la producción de la cultura, y de aquello que modificó el rostro del mundo, nos puede brindar algunas pistas.

Los años noventa, como años de desencanto, de cínica lucidez, de escepticismo, estuvieron, sin duda, condicionados por la caída del muro del Berlín (que, de algún modo, dio inicio al siglo XXI). Con el muro, cuyo derrumbe significó una fiesta democrática, cayeron también, sin embargo, los restos de utopías e ideales que sobrevivían desde las generaciones anteriores; cayó también buena parte del sentido político de los individuos y se instauró (al menos en alguna medida) la lógica del fin de la historia y de la imposible superación “del horizonte material y cultural de la modernidad burguesa”⁶⁹: salvo el libre mercado todo era ilusión. La globalización y su contraparte, la exclusión –la institucionalización de los “prescindibles”– son parte de este proceso.

En países como el Perú, donde pronosticar el fin de la historia suena poco menos que a ciencia ficción, los coletazos del mundo posmuro de Berlín se hicieron escuchar, sin embargo, con gran volumen, por la bancarrota del Estado alanista y la improbable solución, al iniciar la década, de la guerra interna que enlutaba al país. Todo esto se tradujo en el quiebre del sistema partidario (las votaciones de los “independientes” Belmont –para la alcaldía de Lima en 1989– y Fujimori –en las presidenciales de 1990– son hitos indiscutibles) y en el desprestigio –real, pero además promovido– de la llamada “política tradicional”. Luego vino la imposición de una versión “chicha” del neoliberalismo y la gradual ruptura de la institucionalidad⁷⁰.

Con Fujimori llegó también el “orden”. La estabilización de la economía y la derrota del senderismo en 1992, luego de los años más duros que Lima recuerda (apagones, coches bomba, los experimentos

69 Ballón, José Carlos. “Modernidad cultural, capitalismo y socialismo. ¿Han cambiado realmente los términos del debate?”. *Márgenes* 12, p. 169.

70 “La década de la antipolítica”, ha llamado a ésta Carlos Iván Degregori, en su reciente libro: *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y*

de la sociedad senderista en Raucana, la destrucción de la comisaría de Villa El Salvador y la calle Tarata en Miraflores⁷¹), devolvieron a la ciudadanía cierta tranquilidad que, de paso, reforzó el sentido común que ofrecían los nuevos tiempos: inutilidad de las organizaciones políticas, pragmatismo y mano dura.

La “tranquilidad”, empero, tuvo un costo que pocas veces se recordaba antes de estos recientes tiempos de colapso y fin del período fujimorista: las violaciones a los derechos humanos, la destrucción de la institucionalidad democrática, los mecanismos de copamiento del poder y el aumento consecuente del autoritarismo. También la economía estabilizada, que resultó ser congelamiento económico: empobrecimiento, retracción de la producción, subempleo generalizado, caída inédita de las clases medias... y, ya innegable en los últimos meses, la corrupción más espantosa en todo el período republicano peruano. Algunos de los dolorosos símbolos del modelo “fujimontesinista” son el autogolpe de 1992, las matanzas de Barrios Altos y La Cantuta, la tortura de Leonor La Rosa, y, mucho más cerca, la explosión provocada por el propio régimen en el Banco de la Nación, el video Kouri-Montesinos, primero de una larga serie, y la renuncia de Fujimori desde el Japón. Todo lo mencionado, paradójicamente, en un escenario que promueve las ilusiones de la globalización (internet, cable, sociedad de la información) y la modernización. Probablemente se trata de una de las décadas más difíciles y traumáticas para la historia del siglo XX peruano⁷².

Vladimiro Montesinos. Lima: IEP, 2000. Es claro que la referida es, básicamente, antipolítica partidaria; el neoliberalismo preconizado tras la crítica a la “política tradicional” no deja de ser discurso y práctica política. Aunque ya no corresponde al contexto de la poesía de los noventa, se puede apuntar que el escenario reciente parece reiniciar algo semejante a un nuevo ciclo partidario.

71 Nunca como en los años 1990-1992, Lima sintió tan cerca el miedo de un posible triunfo de Abimael Guzmán y sus huestes sobre el Estado peruano.

72 Aunque esto es relativo y más de una vez se dijo en años anteriores: “En la memoria de los peruanos el año 1983 quedará como uno de los más trágicos, desde cualquier punto de vista que no sea el del ministro de Economía”, para citar una muestra tomada de un texto de crítica literaria (O’Hara, Edgar. “Sujeciones y avances en el lenguaje poético de la poesía joven peruana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20. Segundo semestre de 1984, p. 233).

¿Qué diálogo se estableció entre poesía y sociedad? Algunas evidencias de éste son patentes en los “espacios” de marcada vocación “realista” (el malditismo, la representación del espacio suburbano). También un síntoma de este diálogo es la recurrencia de lo íntimo, lo trascendente y lo desrealizado. Un ejemplo más dramático –y más interesante, por lo polémico que podría resultar– es el voluntario camino de exclusión, trazado por la poesía de los años noventa, de toda referencia directa a la violencia política del período 1980-1992⁷³ que fue, sin dudar, aunque no necesariamente contacto de primera mano, sí alimento constante del estado de ánimo y de la percepción del país de los jóvenes poetas (por lo menos los nacidos hasta 1975). Camino que fue continuado, como es previsible en ellos, por los menores, cuya aproximación fue más un recuerdo ajeno que experiencia propia. Salvo algunas excepciones, mínimas en realidad considerando el volumen del corpus de la poesía de estos años, la guerra interna es un tema inexistente⁷⁴. Quizá lo más próximo a la representación de la violencia vivida esté en el lado de la poesía que, a inicios de la década, construyó sus escenarios como testimonio de la degradación en una urbe caótica y enferma; sin embargo, estos textos son, a veces, más deudores de la retórica de la malditez urbana, que de un procesamiento efectivo de la experiencia de esos años. Con esto no se quiere apuntar a una obligación incumplida por la poesía de los años noventa, sino dejar constancia de un espacio sintomáticamente vacío (y la ausencia es, bien lo sabemos, una forma contundente de presencia) en el juego de representaciones que es la literatura.

Queda la pregunta, entonces, de cómo la guerra interna empapó los ánimos de una promoción de poetas que participó, al menos –más o menos cerca, más o menos lejos– del embrollo subjetivo producido y cómo se trasluce eso en la poesía. La desazón y el escepticismo

73 No acabó, definitivamente, en ese año; pero sí se cerró una etapa con la captura de Abimael Guzmán.

74 Se pueden mencionar: un poema de Martín Rodríguez-Gaona (“La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo” en *Pista de Baile*); algunos de Montserrat Álvarez (“Los relojes se han roto” o “Los que van a la guerra”, por ejemplo); el poema II de la sección “21 pepas de amor...” en *21 pepas de amor y una canción desentonada* de Verónica Álvarez.

reflejados en los textos, el regreso a la revisión de los conflictos de la intimidad y los quiebres internos (exilios interiores, podríamos decir, como único refugio frente a un mundo que se desmorona) o la recuperación poética de los espacios familiares, que se erigen como panteones privados que se contraponen a la percepción de lo colectivo nacional nos dan algunas pistas⁷⁵, aunque, claro, no es posible querer explicar estos caminos sólo como reacciones a lo experimentado frente al espacio público. También se puede señalar que los poetas de los años noventa, al verse desbordados por acontecimientos como los de la violencia política, que exigían una distancia crítica mayor, pues superaban las posibilidades aún en formación de sus lenguajes, prefirieron evitarlos. O decir que la costumbre de la muerte produce corazas infranqueables, incluso en la más permeable subjetividad de los poetas. Otras interpretaciones apuntan a que los acontecimientos de la guerra que desangró al país pasaron lo suficientemente lejos de los poetas, que, en tal sentido, no se sintieron empujados a procesar desde sus textos lo vivido en otros ámbitos⁷⁶, o a la postulación de un movimiento de retracción frente a la intensidad de un discurso que estuvo muy atento al espacio público y a las diversas violencias como escenario poético fundamental (y quizás aquí se encuentren, parcialmente, algunas de las explicaciones de la pérdida de la hegemonía de la poesía conversacional).

Como sea, hay un hecho que resulta simbólico de la actitud asumida: el recital del 17 de mayo de 1991, organizado por el grupo Neón en el contexto de la Semana Cultural Sanmarquina, que congregó a muchos de los jóvenes poetas que empezaban a aparecer. Mario Sifuentes, periodista de la sección juvenil de *El Comercio*, lo recuerda así:

... en el Pabellón de Letras siempre se realizó el recital con jóvenes poetas de La Cantuta, Garcilaso, San Martín, Católica, Lima y San Marcos. Performance irregular que no mejoró con la participación en música de Rafo Ráez y el grupo Virgen Sideral, así como del teatro de

75 Procesos semejantes se vivieron en la narrativa, la plástica y el rock, al menos hasta hace pocos años.

76 Esta hipótesis fue propuesta por Víctor Coral en una conversación reciente en la que participamos, además de Coral, Victoria Guerrero, Miguel Ildefonso, Diego Otero y yo. Véase revista *Flecha en el azul* 15, 2001, p. 56.

Ulkadi. Promediando el recital acusó fuerte, afuera, una explosión. *Nadie perdió el control ni hubo palabras tranquilizadoras; en el salón lleno todo siguió con normalidad.* Una segunda explosión y luego varias más. **Pocas personas fueron las que se pararon** y yo salí con ellas... De vuelta, todos los pabellones, pasajes, cables y postes estaban metódicamente abanderados⁷⁷.

Aunque son varias las lecturas posibles⁷⁸, mi recuerdo de esa tarde no deja de lado la impresión de que poetas, músicos y público (“noventeros” casi en su totalidad) casi ni se inmutaron frente a lo que estaba ocurriendo. Es decir, pareció que no se inmutaban: “todo siguió con normalidad”. Como en la poesía de los años noventa, en el recital la violencia pasó por el costado: nadie explicitó que estaba tomando nota de lo sucedido.

Y seis

La revisión hecha en las páginas anteriores permite cerrar este texto planteando una pregunta distinta a la propuesta al inicio: ¿cuál es la particularidad de la poesía de los años noventa? Sin duda, muchos de los rasgos y de los “espacios” que recorren los poetas de esta promoción no son nuevos (aunque sí hay varias ampliaciones de caminos conocidos a los que habrá que seguirles la pista); pero hay hoy la posibilidad de observar con más claridad lo que antes no era todavía nítido: ésta tal vez sea la mayor contribución de los años noventa, al margen del valor de los propios textos poéticos. Si hay alguna particularidad en el panorama global de esta poesía es que, al parecer, le ha tocado la feliz coincidencia de ser tiempo de convivencia plural (rollo posmoderno de por medio) y habitar el final del siglo y del milenio.

La poesía no cambia cada diez años; tampoco detiene su permanente movimiento. Y los nuevos poetas, los que en los años noventa irrumpieron en la escena pública, han dado ya a nuestra tradición algunas voces importantes, además de las razones suficientes para

77 “Hacia la recuperación. A los 440 años de San Marcos”. *El Comercio*. Domingo 26 de mayo de 1991, p. G-1 (subrayados míos).

78 Paolo de Lima, por ejemplo, me sugirió que explicito el propósito de decir que el recital se realizó a pesar de la presencia amenazante de Sendero.

atender su presencia en la comprensión del proceso poético peruano del siglo XX y, quizás –el tiempo lo dirá–, del que se inicia. Es por eso que trazar un mapa de lo ocurrido es, no sólo importante, sino imprescindible. Pero no para crear un nuevo gueto que defender a rajatabla (al lado del propósito de brindar un panorama de los años noventa, animó este trabajo la paradójica pretensión de contribuir a desterrar un modo de organización de nuestra poesía que no favorece la comprensión cabal de los fenómenos poéticos), sino para ensayar nuevos modos de enfrentar nuestra tradición. Son innumerables las tareas que este segundo aspecto reclama y espero, al menos, haber podido apuntar algunas. Acerca del panorama de los años noventa, la discusión apenas se está abriendo⁷⁹.

El corpus: libros revisados de los poetas de los noventa

- Aguirre, L. (1999). *La gruta del cangrejo*. Lima: Nido de Cuervos.
- Agurto, G. (1992). *Comer carne humana*. Lima: Ediciones de los Lunes.
- Agurto, G. (1999). (*Nadie se mueva*). Lima: Vaca Flaca.
- Álvarez, M. (1991). *Zona Dark*. Lima: Edición de la autora.
- Álvarez Goyzueta, V. (1992). *21 pepas de amor y una canción desentonada*. Lima: Los Sobrevivientes.
- Arámbulo, C. (1999). *Acto primero*. Lima: Pathos.
- Ayllón, R. (1996). *Almacén de invierno*. Chimbote: Lobo de Mar.
- Ayllón, R. (1998). *Des/nudos*. Chimbote: Río Santa.
- Ayllón, R. (2000). *Bestia escrita*. Lima: Fondo de Fuego.
- Barbieri, J. (1993). *Branda y la mesón de los pandos*. Lima: Noble Katerva.
- Barbieri, J. (1996). *El libro azul*. Lima: Noble Katerva.
- Barbieri, J. (1999). *Maka*. Lima: Noble Katerva.

79 Como parte de esas discusiones, quiero dejar constancia de lo valiosos que fueron para mí los comentarios y observaciones de José Antonio Mazzotti, Rodrigo Quijano, Rocío Silva Santisteban, Alberto Valdivia y, particularmente, Paolo de Lima, a la primera versión de este trabajo.

- Barrientos, V. (1991). *Elíxir*. Lima: Noevas.
- Barrientos, V. (1992). *El innombrable cuerpo del deseo*. Lima: Edición de la autora.
- Barrientos, V. (1994). *Tras la puerta falsa*. Lima: Edición de la autora.
- Barrón, J. (1994). *Poemas son heridas*. Lima: Colmillo Blanco.
- Barrón, J. (1999). *El ojo amurallado*. Lima: Carpe Diem.
- Bayly, D. (1996). *Retrete para huérfanos*. Filadelfia: Asaltoalcielo.
- Bayly, D. (1998). *Chico de mi barrio*. Lima: Jaime Campodónico.
- Beltrán Peña, J. (1995). *Evangelio de la poesía*. Lima: Gaviota Azul.
- Beltrán Peña, J. (s/f.). *Serpiente de Eva (un poema)*. Lima: Gaviota Azul.
- Cabrera Alva, J. G. (1999). *El libro de los lugares vacíos*. Lima: Dedo Crítico.
- Cáceres Figueroa, G. (1992) *De las causas y los principios. Venenos/ embelesos*. Lima: Edición de la autora.
- Carnero, C. (2000). *Las razones de los efectos*. Lima: Gonzalo Pastor.
- Castellanos, T. (1994). *Las irrealidades perdidas*. Lima: Pederal.
- Chicama Lúcar, D. (1997). *Mujer tras el espejo*. Lima: Edición del autor.
- Chueca, L F. (1991). *Rincones (Anatomía del tormento)*. Lima: Colmillo Blanco.
- Chueca, L F. (1996). *Animales de la casa*. Filadelfia: Asaltoalcielo.
- Chueca, L F. (1998). *Ritos funerarios*. Lima: Colmillo Blanco.
- Cisneros, R. (1999). *Ritual de los prójimos*. Lima: Universidad de Lima.
- Coral, V. (2001). *Luz de limbo*. Lima: Delfín Arisco.
- Crisólogo, R. (1999). *Abajo, sobre el cielo*. Lima: Nido de Cuervos.
- Crisólogo, R. (2001). *Animal del camino*. Lima: El Santo Oficio.
- Cruzado, L. (1996). *Éste es mi cuerpo*. Lima: Camión.
- De Lima, P. (1995). *Cansancio*. Filadelfia: Asaltoalcielo.
- DeLima,P.(1998).*Cansancio*.2.^aedición.Lima:HispanoLatinoamericana.

- De Saavedra, A. (1995). *Airones*. Lima: Municipalidad de Lima.
- De Saavedra, A. (1998). *Laguna de electricidad*. Lima: Caracol.
- Del Valle, A. (2000). *Estrella doble*. Lima: Edición de la autora.
- Del Valle, J. (1994) *Callado cielo*. Lima: Pedernal.
- Durán, J. (1998). *Festival de la desesperación*. Lima: Mundo Sur.
- Echarri, X. (1993). *Las quebradas experiencias y otros poemas*. Lima: Caracol.
- Espinoza, R. (1996). *Reclamo a la poesía*. Lima: Mura.
- Espinoza, R. (1997). *Fin*. Lima: Mura.
- Espinoza, R. (1998). *Geometría*. Lima: Copé.
- Espinoza Suárez, G. (1996). *Ello*. Lima: Ediciones del Coatí.
- Espinoza Suárez, G. (1998). *Ello*. 2.^a edición. Lima: Dedo Crítico.
- Fernández, C. O. (2000). *Una vela encendida en el desierto*. Lima: Derrama Magisterial.
- Fernández Cozman, C. (1995). *Ritual del silencio*. Lima: Picaflor.
- Flores, J. (1995). *Desde los oscuros rincones*. Lima: Colmillo Blanco.
- Flores, J. (2000). *Todo era lejos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Galdo, J. C. (1994). *Si hubo algún lugar debió ser ése*. Lima: Pedernal.
- Galloso, J. A. (1998). *Si huyes hacia adentro*. Lima: Colmillo Blanco.
- Gálvez, J. (1995). *Libro de Daniel*. Lima: Jaime Campodónico.
- García Godos Salazar, R. (2000). *No importa borrar*. Lima: Lluvia.
- Gherzi, E. (1994). *Zenobia y el anciano*. Lima: Arte Reda.
- González Cueva, E. (1995). *Intolerancia y otros poemas*. Lima: Lluvia.
- Guerrero, V. (1993). *De este reino*. Lima: Los Olivos.
- Guerrero, V. (1996). *Cisnes estrangulados*. Lima: Cuernoenpanza.
- Gutiérrez, C. (1997). *La caída del equilibrista*. Lima: El Santo Oficio.
- Helguero, L. (1993). *Sapiente lengua*. Lima: Pedernal.
- Helguero, L. (1993). *Boletos*. Lima: Pedernal.

- Helguero, L. (1996). *Beisánn o el abismo*. Lima: Ediciones de los Lunes.
- Helguero, L. (1999). "Shame Dean". *Vórtice* 5. Lima, junio.
- Helguero, L. (2000). *El amor en los tiempos del cole*. Lima: Colmillo Blanco.
- Hulerig, E. (2000). *Bajo el cielo de Satán*. Lima: Copé.
- Ildefonso, M. (1999). *Vestigios*. Lima: Gonzalo Pastor.
- Ildefonso, M. (2001). *Canciones de un bar en la frontera*. Lima: El Santo Oficio.
- Inmanencia (Grupo). (1998). *Inmanencia*. Lima: Edición de los autores.
- Inmanencia (Grupo). (1999). *Regreso a Ourobórea*. Lima: Edición de los autores.
- Jara, L. F. (1990). *Eroscopio*. Lima: Jaime Campodónico.
- Jara, L. F. (1996). *Con una mano en la garganta*. Lima: Arte/Reda.
- Jurado Chueca, F. (2000). *Campo traviesa*. Lima: Edición del autor.
- Luque, L. (1996). *Por la identidad de las imágenes*. Lima: Noble Katerva.
- Morales, J. (1993). *Piel de ceniza*. Lima: Edición de la autora.
- Olea, F. (1997). *El perfume del camaleón*. Lima: Colmillo Blanco.
- Olea, F. (2000). *Cajón desastre (primera prueba)*. Lima: Arlient.
- Oliva, C. (1995). *Lima o el largo camino de la desesperación*. Lima: Hispano Latinoamericana.
- Otero, D. (1998). *Cinema fulgor*. Lima: Colmillo Blanco.
- Pacheco, C. (1997). *Noche infiel*. Lima: Deboleto.
- Pancorvo, J. (1997). *Profeta el Cielo*. Lima: Alba.
- Pancorvo, J. (2000). *Tratados omnipresentes / Perfect windows*. Lima: Gonzalo Pastor.
- Piñeiro, A. (1997). *Diotima de Mantinea*. Lima: Dedo Crítico.
- Polar, H. (1998). *Poesía 1982-1998*. Bogotá: Ritual de lo Habitual.
- Portals Zubiate, G. (1993). *Piedecuesta*. Lima: Copé.

- Portals Zubiato, G. (1995). *Confirmaciones de un descreído*. Lima: Del Mar.
- Portals Zubiato, G. (1997). *Casa de tablas*. Lima: Témpera.
- Portals Zubiato, G. (1998). *Itinerario del cuerpo*. Lima: LB.
- Portals Zubiato, G. (2000). *Histología*. Lima: Osis.
- Quiroz, R. (2000). *Imago mundi*. Lima: Caparazón.
- Quiroz, R. (2001). *Niño vudú*. Lima: San Marcos.
- Rabí, A. (1992). *Concierto en el subterráneo*. Colección Homenaje al Centenario de César Vallejo. Trujillo.
- Rabí, A. (1994). *Quieto vaho sobre el espejo*. Lima: Colmillo Blanco.
- Rabí, A. (2000). *En un purísimo ramaje de vacíos*. Lima: El Caballo Rojo.
- Rada, E. (1994). *Geografía de un sueño*. Lima: Los Sobrevivientes.
- Ram del Pozo, O. (1991). *Crónica de fundación*. Lima: Sur de Lima.
- Recalde, J. (1997). "Libro de Merlín". *Leteo* 1. Lima, agosto.
- Recalde, J. (2000). *Libro del Sol*. Lima: Flecha en el Azul-Ceapaz.
- Rivas Tarazona, R. (s/f). *Milk the dance*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rivera, J. (2000). *Fallas de origen*. Lima: Tránsito.
- Rivera, M. (1993). *Hojas sueltas*. Lima: Edición de la autora.
- Rodríguez-Gaona, M. (1992). *Efectos personales*. Lima: Ediciones de los Lunes.
- Rodríguez-Gaona, M. (1997). *Pista de baile*. Lima: El Santo Oficio.
- Román Loayza, A. (2000). *El valle*. Lima: Universidad de Lima.
- Saavedra, E. (2000). *Final aún*. Lima: Ediciones del Signo Lotófago.
- Sánchez Montenegro, B. (s/f). *Sahari*. Lima: Escorpión Records.
- Sánchez Montenegro, B. (2000). *Isa*. Lima: Edición del autor.
- Sánchez Piérola, R. (1999). *Alleinlandlied (desde el escenario)/Ego puto*. Lima: Dedo Crítico.

- Sánchez Rivas, M. (1999). *Entre la panza y el corazón*. Lima: Oficina Tipographica.
- Sandoval Zapata, J. J. (1999). *Lágrimas, poemario y otros graffitis*. Lima: Jota.
- Sarmiento, A. (2000). *Ojo madre*. Lima: Fondo de Fuego.
- Segura, I. (1997). *Bosque de formas*. Lima: Nómadas.
- Tuesta, S. (1994). *El secreto de los sachapuyos*. Lima: Los Olivos.
- Valdivia Baselli, A. (2000). *Patología*. Lima: Osis.
- Valdivia Baselli, A. (2000). *La región humana*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva.
- Vega Jácome, S. (1995). *Casa de familia*. Lima: Los Olivos.
- Velásquez Pomar, F. (1997). *Pequeñas alegrías gramaticales*. Lima: Abolida Siniestra.
- Villacorta, C. (2001). *El grito*. Lima: La Cueva.
- Ybarra, R. V. (1993). *Sinfonía del kaos*. Lima: Humo Bajo el Agua.
- Ybarra, R. V. (1999). *Vómitos*. Lima: El Mantaro.
- Yrigoyen, J. C. (1997). *El libro de las moscas*. Lima: Universidad de Lima.
- Yrigoyen, J. C. (1999). *El libro de las señales*. Lima: Nido de Cuervos.
- Zariquiey, R. (2001). *Lo torpe*. Lima: Edición del autor.
- Zelada, L. (1993). *Delirium tremens*. Lima: Edigraf.
- Zelada, L. (1997). *Delirium tremens*. Edición completa. Lima: Federación Gráfica del Perú.

Un inventario de enigmas: la prosa reflexiva de Julio Ramón Ribeyro

Carlos López Degregori

El otorgamiento en 1994 del importante premio internacional “Juan Rulfo” a Julio Ramón Ribeyro, poco antes de que falleciera, significó el reconocimiento en el ámbito de nuestra lengua de la trascendencia y el valor de una de las más notables aventuras literarias en la cultura peruana de la segunda mitad de este siglo. Esta importancia se acrecienta aún más si tomamos en cuenta que, en el contexto de la denominada “Generación del Cincuenta”, Ribeyro es un autor que ha desplegado su obra en múltiples direcciones y explorando con exigencia e inusual calidad el relato de ficción breve, la novela, el teatro, la confesión autobiográfica, el ensayo, la crítica literaria y el texto de meditación existencial ética y estética.

Sin embargo, este destino polimorfo de su obra no ha sido valorado con igual interés por la crítica y los asiduos lectores de sus ficciones. En efecto, si bien existe un consenso y todos reconocen la trascendencia de su obra narrativa —sin muchas discusiones puede afirmarse que Ribeyro es el más importante cuentista peruano y una de las figuras capitales del relato corto latinoamericano— su obra crítica y reflexiva ha sido leída, en cambio, como secundaria

y tangencial. Las siguientes páginas quieren dejar de lado al autor de ficciones y revisar desde una perspectiva muy general la prosa reflexiva de Ribeyro contenida en tres de sus libros: *La caza sutil*, *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*. Reconocemos, por supuesto, que el discurso reflexivo del autor de *La palabra del mudo* no es un ejercicio riguroso de crítica literaria ni pretende tampoco configurar un sistema ético y estético que llame la atención por su originalidad; por el contrario, los breves ensayos y artículos literarios de *La caza sutil* y los textos inclasificables de *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder* operan como una mirada continua y soterrada que aspira a convertirse en testimonio y problematización de un destino escritural. De otro lado, la prosa reflexiva de Ribeyro —interesándose igualmente por los problemas estéticos y existenciales— renuncia intencionalmente a la sistematización para hallar en el microensayo, el apunte iluminador, y el fragmento marginal e inconexo su razón de ser y coherencia. No es gratuito, por ello, que el autor haya elegido el título de *Prosas apátridas* para identificar su libro reflexivo más importante; esta denominación refuerza una desconfianza radical ante los cánones y géneros que le otorgan seguridades a la literatura y, sobre todo, a la tarea conscientemente ejercida de desautorizar una voz —la suya propia— minando las certezas del escritor consagrado y dueño de su destino. Quizá estos tres libros extraños en la producción literaria de Ribeyro sean la sincera biografía de un autor que convirtió el laconismo, la duda sonriente y la modestia en su manera cabal de estar en el mundo.

I

La caza sutil reúne veintiún breves ensayos y artículos de crítica literaria de diversa temática e interés escritos entre 1953 y 1965. Casi todos ellos habían sido publicados previamente en el suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio*, la revista *Amaru* o fueron prólogos y epílogos a libros de otros autores; se incluyen, además, dos conferencias dictadas respectivamente en la Biblioteca Nacional en agosto de 1971 y en el Instituto Nacional de Cultura en 1973¹.

1 Para una noticia acerca de la primera edición de estos artículos consúltese la bibliografía que ofrecemos al final de este trabajo.

Es interesante observar que la aparición de *La caza sutil* se da en un periodo especialmente prolífico de la producción de Ribeyro. Dos años antes Milla Batres había dado a conocer la primera edición de *La palabra del mudo* y el mismo año de 1975 era publicada en Barcelona la primera edición de *Prosas apátridas*. Las explicaciones para esta fertilidad editorial son múltiples. Cabe reconocer una “oportunidad” de acceder a la letra impresa vinculada al reconocimiento nacional de un autor que había trabajado sin pausa sus ficciones desde los años cincuenta; pero también podría intervenir una necesidad de afirmación vital después de una crítica enfermedad que puso a Ribeyro al borde de la muerte en 1973.

Con relación a la aquiescencia del autor para reunir sus artículos desperdigados en diversas publicaciones periódicas —y sin desconocer las razones antes mencionadas— intervendría, también, una motivación de índole metaliteraria. Ribeyro califica —en la contrapunta del libro— a sus artículos de “impresionistas”, “circunstanciales” y “marcados por el sello de lo contingente”, y cualquier lector no puede evitar preguntarse por el valor y justificación de un libro de tan modestos propósitos. Por ello, es indispensable entender que el real acceso a estos textos supone no abordarlos como trabajos rigurosos de crítica literaria, sino como el camino paralelo que recorre un narrador para consolidar una actitud y convicciones literarias. Probablemente Ribeyro quiso recuperar a través de ese “desaprensivo paseo entre libros y autores” sus contactos con la literatura, su experiencia europea, sus relaciones con el Perú y el esclarecimiento de su proceso creativo. Si todo discurso crítico lleva las “marcas” de su productor, este rasgo se torna decisivo en el caso de los creadores en los que el texto dice más del creador que de los ocasionales autores por los que se preocupa. Ya ha señalado Benveniste, por ejemplo, que el sujeto productor del discurso es una entidad que no puede dissociarse de su práctica discursiva en tanto el “acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla”. Así el discurso se presenta no solo atravesado de subjetividad sino que es el lugar en donde el sujeto productor del texto se construye a sí mismo. Si esta aproximación es válida para cualquier utilización del lenguaje, cobra un relieve especial en el ámbito del ensayo y la crítica literaria que busca separarse de la asepsia académica y la investigación y se proclama a sí misma como parcial y subjetiva. Acercarse a los textos reflexivos de *La caza sutil* supone, pues, descubrir en ellos

una actitud empática ante el fenómeno literario y la práctica —consciente o no— en la que el productor va decantando sus convicciones, juicios y valores para hacerse y reconocerse escritor. No está de más precisar que la redacción primera de estos trabajos —el más antiguo se remonta a 1953— propone un diálogo implícito pero permanente con las sucesivas obras de ficción que nuestro autor da a conocer hasta el año 1973, y que con la publicación de sus cuentos reunidos merecían el rescate para ofrecer al fin sus relaciones ocultas y coherencia.

Este sesgo subjetivo de los artículos reunidos en este libro se condice, por último, con la especial predilección que el autor ha mostrado siempre por el diario íntimo y la escritura confesional. Anular, en lo posible, las diferencias entre el mundo ilusorio de la literatura y la propia existencia ha sido el interés constante de Ribeyro y este designio se percibe también en su obra crítica.

Pero qué es para Ribeyro la crítica literaria. En el artículo dedicado al gran crítico Ernest Robert Curtius, escrito en 1953 —es decir cuando nuestro autor daba a conocer sus primeros textos reflexivos— señala que es “la forma de literatura cuyo objeto es la literatura misma” (CZ: “Ernest Robert Curtius y la literatura francesa”, p. 33)². Quince años más tarde —en 1968— en una nota que aparecería como epílogo a un libro de Wolfgang A. Luchting reitera esta opinión añadiéndole un matiz irónico y un sesgo más personal:

La crítica literaria es un género ante el que siento cada vez más perplejidad e incluso irritación. Lo que más me sorprende en ella es su carácter parasitario, el hecho de que no pueda existir independientemente de los textos ajenos. Literatura sobre literatura se le llamó hace una treintena de años. Ahora los estructuralistas le han dado el nombre más imponente de metaliteratura. Al apelativo de parasitario habría que añadirle el de canceroso, por su tendencia a reproducirse ilimitadamente a partir de un texto original que se critica. (CZ: “Epílogo a *pasos a desnivel*”, p. 57.)

2 Para las citas optaremos por las siguientes siglas: CZ: *La caza sutil* (Lima: Editorial Milla Batres, 1976); PA: *Prosas apátridas* (existen tres ediciones y cada una de ellas incorpora nuevos textos; aquí recurriremos a la tercera edición: Lima: Cofide/Milla Batres, 1992); DL: *Dichos de Luder* (Lima: Jaime Campodónico editor, 1989).

Si bien en ambos casos se subraya el carácter secundario del discurso crítico, interesa sobre todo dilucidar qué hace de cierta crítica una propuesta valiosa alejándola de la mera proliferación de juicios y palabras que terminan empañando su propio objeto de estudio.

La respuesta la ofrece Ribeyro en el propio quehacer de Curtius que transforma esa reflexión secundaria en una tarea “creadora, interpretativa y valorativa” (CZ: “Ernest Robert Curtius y la literatura francesa”, p. 33). La crítica deja así su carácter dependiente y precario para ser un acercamiento empático a los textos que aborda, y que al nutrirse de una suerte de pasión se transforma en literatura.

No está lejos Ribeyro de una sugerente propuesta de Barthes que reconoce en el placer el verdadero estatus de la lectura. Es posible, señala Barthes, reconocer tres tipos de placer de lectura o “tres vías por las que la Imagen de lectura puede aprisionar al sujeto leyente”.

El primer tipo plantea una relación “fetichista con el texto leído”, extrayendo placer de la misma materialidad de las palabras y de las combinaciones que producen; el segundo tipo está marcado por el “orden del suspenso” y la fuerza que atrae al lector para seguir adelante y desvelar lo que el texto esconde; el último placer es el de la “Escritura”, la lectura como buena “conductora del deseo de escribir”. La lectura así planteada, concluye Barthes, se transforma en “producción: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente, de *trabajo*”, en tanto el producto consumido se convierte en producción³.

El crítico es, pues, y en esto parece coincidir Ribeyro con Barthes, quien hace suyo ese llamado a escribir, dejando de ser solo un intérprete o un mediador para entregar su propia creación. Esto no significa, por supuesto, el mero impresionismo o arbitrariedad, pues el quehacer crítico debe sustentarse en una “estética coherente” o centro de gravedad que ofrece un “conjunto de principios, convicciones y certezas sobre lo que es la literatura” (CZ: “Epílogo a pasos a desnivel”, p. 59). Los juicios del crítico, entonces, sin renunciar a su cualidad creativa y a la personalidad y pasión involucradas, serán

3 Barthes, Roland. “Sobre la lectura”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, 1987, pp. 39-49. Consúltese también: *El placer del texto*.

válidos en tanto remitan a ese centro de gravedad y encuentren en él su justificación. No es de extrañar, pues, que para la mirada de nuestro autor la verdadera crítica se aleje por igual de la aburrida erudición de los trabajos académicos y de la pasajera actividad halagadora o denostativa que suele acompañar las reseñas y comentarios de los diarios. Es, por cierto, esta crítica la que Ribeyro halla en el Perú en los años cincuenta y sesenta y su opinión al respecto es enfática:

En un país como el Perú donde la crítica —con pocas excepciones— ha sido siempre ejercida por profesores pesados o por periodistas ligeros, es saludable ver un grupo de ensayos que no son obra de un erudito ni de un gacetillero sino de un hombre de formación literaria seria, un hombre perspicaz, inteligente, independiente, que ama su oficio y que posee una punta de humor [...]. (CZ: “Epílogo a *Pasos a desnivel*”, p. 58.)

Los juicios citados, que el importante narrador peruano le regala a Luchting, no dejan de sonar como una justificación. Hay, por último, una cualidad adicional que parece cautivar a Ribeyro: la asistematización. Luchting —desconfiando de las escuelas estilística, estructuralista, genética, marxista, freudiana, etcétera— se presenta como un escéptico ante la crítica literaria y por ello mismo un ecléctico. Este carácter errante y asistemático, que contempla con igual horror las seguridades del teórico o la inconsistencia del gacetillero, es el que a fin de cuentas alimenta todos los textos críticos del autor de *La palabra del mudo* y entrega las coordenadas para su correcta lectura⁴.

Los focos de atención de estos veintidós textos son, por supuesto, diversos. “Peruanos en París” desenmascara en clave irónica un cierto modo de ser de los peruanos en el marco eu-ropeo; mientras que “Las discusiones” y “El amor a los libros” exploran una actitud intelectual.

4 En relación con la crítica literaria en el Perú es interesante observar los juicios que le dedica Ribeyro a la recepción de la novela de Luis Felipe Angell *La tierra prometida* (CZ: “Crítica literaria y novela”, pp. 63-66). Allí declara enfáticamente que la crítica literaria no existe en el Perú, “Cuando más, algún amigo o colega del autor, hace una reseña de compromiso en la cual, por un pudor muy comprensible ni se ataca ni se elogia”. Igualmente, Ribeyro se opone a juzgar “el valor de una obra literaria de acuerdo con la dicotomía verdad-error”, según pueda o no una obra —desde una perspectiva meramente sociológica— reflejar la realidad con exactitud.

Sin embargo, varias de las incursiones de esta “caza” quieren dar cuenta de autores u obras que en algún momento llamaron su atención de lector (tal es el caso de “Gustavo Flaubert y el bovarismo”, “El caso Françoise Sagan”, “Flaubert y la presunta peruana” o “Carta de París. Adamov y el teatro político”); la preocupación por la literatura peruana (“Lima ciudad sin novela”, “*Los ríos profundos*, José María Arguedas o la destrucción de la Arcadia” y “Chariarse o el vate vagante”) y, también, latinoamericana (“Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*”). Otros trabajos se interesan por la naturaleza de la ficción y las técnicas narrativas (“Problemas del novelista actual”, “Las alternativas del novelista”, “Del espejo de Stendhal al espejo de Proust”); por la crítica literaria (“Crítica literaria y novela”, “Ernest Robert Curtius y la literatura francesa” y “Epílogo a *Pasos a desnivel*”); la escritura confesional y los diarios personales (“En torno a los diarios íntimos”, “Dos diaristas peruanos”); sin excluir la visión de la propia obra (“Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles”). Es probable que si no existiera el respaldo de la obra narrativa de Ribeyro estos trabajos se limitarían a ser un índice de los problemas que obsesionaban a la reflexión literaria en el Perú en las décadas del cincuenta y sesenta. Su valor, sin embargo, es hoy diferente y ellos ofrecen un apreciable material para todos los que deseen explorar la “poética” de su autor e incluso las obsesiones de la narrativa peruana y latinoamericana en esas fechas. Las puertas quedan, pues, abiertas.

II

Si los escritos de *La caza sutil* mantienen un relativo distanciamiento del yo —a pesar de la subjetividad que ya hemos señalado— en el ámbito de la escritura reflexiva de Julio Ramón Ribeyro, las *Prosas apátridas*, en cambio, solo existen para que el yo productor (prescindiendo de las mediaciones de su ficción y de la parcial objetividad del análisis crítico que de alguna manera lo otrifican) declare sus perplejidades, ironías y temores a un oyente que, sin ignorar la participación cómplice del lector, es él mismo.

No es errado, por ello, adentrarse en estos textos como quien se sumerge en las estancias de un monólogo o espía las páginas privadas

de un diario personal⁵, del que se han salvado fragmentos “sin destino ni función precisa”. Este carácter confidencial y esta ausencia de finalidad aparente dice mucho de las prosas: su objetivo no es persuadir y menos ofrecer una visión unificadora y coherente de la realidad, la existencia y la creación artística; y estará descaminado el lector que pretenda extraer de ellas un programa de acción: “Nada me incomoda más que ser tomado alguna vez [...] como modelo de cualquier cosa” —afirma Ribeyro—, “detesto los consejos y los paradigmas” (PA 134).

Las *Prosas apátridas* son, en esta perspectiva, las confesiones de un observador —testigo (en el que la participación del autor queda casi excluida) o los subterfugios para aplacar la ansiedad que la misma existencia provoca. Los lectores debemos, entonces, aceptarlas como una vivencia ajena que nos es ofrecida, y que al contrastarla con lo que somos en un ejercicio de conciencia, bien puede no hacernos mejores pero sí contribuir a mirarnos sin concesiones y finalmente aceptarnos.

Desde un punto de vista formal, y como ya han señalado los mejores intérpretes de este libro⁶, su expresión halla en el microensayo

5 Es significativo que en un artículo de 1953 sostenga Ribeyro, refiriéndose a los diarios íntimos, que ellos se caracterizan por la “libertad de composición”, por aceptar “todos los tonos y estilos”, por su “sentido del fragmento” y por la sensación de ser “obras inconclusas” (CZ: “En torno a los diarios íntimos”, p. 11). Estos rasgos pueden trasladarse sin ninguna dificultad al libro que estamos comentando. De otro lado, la estructura abierta —como en un monólogo sin fin— es reforzada por las sucesivas incorporaciones de nuevos fragmentos en las distintas ediciones (89, 150 y 200 prosas, respectivamente). Este libro, en teoría, bien podría crecer indefinidamente. Por cierto, Vargas Llosa en su artículo “Ribeyro y las sirenas” subraya que leer este libro “es recibir una confesión impúdica” pero no en un sentido anecdótico ni chismográfico, sino intelectual y moral” (Vargas Llosa, Mario. “Ribeyro y las sirenas”. *Contra viento y marea*, 1990).

6 El lector puede revisar los trabajos de Mario Vargas Llosa “Ribeyro y las sirenas” y de Luis Jaime Cisneros “Prosas clásicas”; si bien estos textos aparecieron originalmente en distintas publicaciones, se encuentran recogidos en el volumen colectivo *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (1996). También puede consultarse “Ribeyro o el escepticismo como una de las bellas artes”, prólogo de José Miguel Oviedo a la primera edición de este libro (1975).

la confesión abierta, el apunte y el fragmento marginal e inconexo, su razón de ser que insta una “incoherente coherencia”⁷.

Vale aquí la pena atender la sugerencia de Alberto Escobar, que halla en la Prosa 149 la exacta definición de cada uno de sus fragmentos y “la descripción del libro que los ordena”⁸:

Imaginar un libro que sea desde la primera hasta la última página un manual de sabiduría, una fuente de regocijo, una caja de sorpresas, un modelo de elegancia, un tesoro de experiencias, una guía de conducta, un modelo para los estetas, un enigma para los críticos, un consuelo para los desdichados y un arma para los impacientes. ¿Por qué no escribirlo? Sí, pero ¿cómo y para qué? (PA 149.)

El libro reclamado no es otro que *Prosas apátridas*, y la ausencia de centro que el carácter heteróclito de sus textos sugiere, le permite ser simultáneamente sabiduría, regocijo, sorpresa, enigma y modelo de conducta.

Sin embargo, este designio multiforme de sus componentes encuentra su afinidad en el desencanto y el escepticismo de Julio Ramón Ribeyro, que se convierte después de una lectura sostenida en la única sabiduría que puede, con lucidez y honestidad, entregarse⁹.

7 Vargas Llosa sostiene, por ejemplo, que es un libro “compuesto sin designio preciso, al correr de los años, en momentos de entusiasmo y desesperación, al sesgo de su trabajo de narrador, tiene de diario secreto y de libro de aforismos, de ensayo filosófico y borrador de ficciones, de poesía y tratado moral”; para añadir luego que su lectura deja la “sensación de entrar a una confesión impúdica” (“Ribeyro y las sirenas”).

8 Escobar, Alberto. “La palabra indirecta de las *Prosas apátridas*”. En pocas palabras, 1996, pp. 58-76.

9 Al respecto Susana Reiz propone una lectura de Ribeyro desde las claves de la posmodernidad: “La maldición de la duda —o la falta de fe en la postmodernidad, como prefieren llamarla otros menos sentimentales que Ribeyro— es el signo de nuestro tiempo, en el que los libros sagrados no existen ya o se suceden con demasiada rapidez. Como en la tardía antigüedad la época no es muy sensible a las teogonías, ni a las grandes epopeyas, ni a los frescos monumentales de la sociedad, ni a los extremos de pasión de la tragedia. Es el momento ideal para el florecimiento de los géneros menores

El escepticismo de este libro se torna así radical, como ha subrayado Oviedo¹⁰, y “cuando parece atenuarse es para mostrar que hay flancos en la realidad que todavía tratan de seducir, por unos instantes, a los incautos”; tal es su finalidad, opacar esas seducciones; y aunque el libro pueda dejarnos inermes, su negatividad es positiva, “es inteligente, es serena, es de una nobleza que se confunde muy bien con la sabiduría”.

Si toda clasificación es arbitraria y no puede en rigor aprehender la pluralidad y los matices de lo que se observa, este afán ordenador es aún más espinoso en un libro que quiere ser al mismo tiempo tantas cosas diferentes y ninguna. No obstante, y sin ánimo de ser exhaustivos, estas prosas heteróclitas giran en torno a unas cuantas obsesiones: la condición humana con sus parcelas de amor, amistad, desesperación, tiempo y muerte; la literatura y la expresión artística; y el desenmascaramiento de nuestros ritos, pequeños vicios y comportamientos cotidianos. Su tratamiento es pasar de las abstracciones y generalidades intemporales a lo presente y concreto en un movimiento pendular, y los restos significativos que en su dinámica van surgiendo se comportan siempre como acercamientos o posibilidades, nunca como verdades incommovibles. Bien puede reparar el lector en las palabras del campesino que aparece en la Prosa 122, cuando anuncia que El Paititi o El Dorado que buscán codiciosamente todos los aventureros jamás será encontrado.

(en formato o en disposición ideológica): para el relato pequeño, las notas, las memorias, los recuerdos íntimos, las reflexiones a media voz, las explicaciones parciales y parcializadas, el humor, la ironía, la parodia y la antiparodia. Estamos en una coyuntura histórica en la que el interés de los lectores se desplaza de las voces tonantes y admonitorias de vates y maestros al creciente murmullo de los marginales. (“La hora de Ribeyro”. Texto leído en las conferencias y mesas redondas programadas en Guadalajara a raíz de la obtención del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1994; publicado posteriormente en Hueso Número 34, 1994.)

- 10 Oviedo, José Miguel. “Ribeyro o el escepticismo como una de las bellas artes”. Abelardo Oquendo califica también a Ribeyro de “escéptico radical” y añade que en ninguna de sus prosas “se pregunta por las causas: las causas explican accidentes, no esencias. El cómo, el qué, van con Ribeyro; no el por qué”. (Oquendo, Abelardo. Prólogo a *Prosas apátridas aumentadas*, 1978.)

Algo similar plantea la Prosa 124: "Todo tiene importancia, nada tiene importancia, aquí, ahora". La paradoja y la sinrazón, nos recalca Ribeyro, son la única sabiduría: vivir en forma simultánea la duda y la seguridad, pisar la tierra firme y las arenas movedizas; el resultado no funciona, por supuesto, bajo los criterios de verdad-falsedad o aceptación-rechazo, y solo le resta al lector quedarse con perplejidades, veladuras, contradicciones.

La existencia como anécdota banal, desesperanza o viaje ciego y derrotado (PA 52) entre el nacimiento y la muerte que todos emprendemos con mayor o menor conciencia, es el centro de la visión ribeyreana. Casi podríamos elegir al azar cualquier fragmento de este libro para corroborarlo, pero probablemente tenga su enunciación más transparente en la Prosa 2:

Vivimos en un mundo ambiguo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijos de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. La duda, que es el signo de mi inteligencia, es también la tara más ominosa de mi carácter. Ella me ha hecho ver y no ver, actuar y no actuar, ha impedido en mí la formación de convicciones duraderas, ha matado hasta la pasión y me ha dado finalmente del mundo la imagen de un remolino donde se ahogan los fantasmas de los días, sin dejar otra cosa que briznas de sucesos locos y gesticulaciones sin causa ni finalidad. (PA 2)

El desamparo que deja este texto en el ánimo del lector es absoluto y lo endurece para resistir las escépticas palabras que hallará en cada página. Sin embargo, el trayecto no es tan sencillo en su oscuridad: ante el escepticismo pueden contraponerse, desde luego, algunas ilusiones, pues aunque la mayor parte de nuestros actos son inútiles y aunque nuestra vida está "tejida con esa trama gris y sin relieve", siempre podemos aguardar la aparición repentina de "una flor, una figura" (PA 138). Esas flores y figuras, que tal vez otorguen alguna justificación oculta a nuestra existencia pueden manifestarse en la mujer que es vista como una "fuerza vital" ("una mujer cómo anima una casa") puliendo y embelleciendo todo lo que nos rodea (PA 16) o en el lento recorrido por el cuerpo amado (PA 5); en la amistad donde cada amigo es "dueño de una gaveta de nuestro ser" (PA 39); o en el dominio inocente de la infancia porque en ella no ha caído aún

la “maldición de la duda” (PA 19) y es, con “nuestra casa”, el mejor espacio de seguridad (PA 40). Incluso es posible fabricar, dudando de la duda misma, un deseado “esplendor” donde solo crezcan esas “flores y figuras”:

Me despierto a veces minado por la duda y me digo que todo lo que he escrito es falso. La vida es hermosa, el amor un manantial de gozo, las palabras tan ciertas como las cosas, nuestro pensamiento diáfano, el mundo inteligible, lo que hagamos útil, la gran aventura del ser. Nada en consecuencia será desperdicio: el fusilado no murió en vano, valía la pena que el tenor cantara ese bolero, el crepúsculo fugaz enriqueció a un contemplativo, no perdió su tiempo el adolescente que escribió un soneto, no importa que el pintor no vendiera su cuadro, loado sea el curso que dictó el profesor de provincia, los manifestantes a quienes dispersó la policía transformaron el mundo, el guiso que me comí en el restaurant del pueblo es tan memorable como el teorema de Pitágoras, la catedral de Chartes no podrá ser destruida ni por su destrucción. (PA 150.)

Esta letanía invertida no puede anular, a pesar de los deseos y la imaginación, nuestra naturaleza banal y siempre propensa a la derrota: “[...] somos un instrumento dotado de muchas cuerdas, pero generalmente morimos sin que hayan sido pulsadas todas [...]. Dimos siempre la misma nota” (PA 97). El abismo que existe entre nuestras ilusiones y realidades es infranqueable y esa “única nota” que repetimos es, por supuesto, la de nuestra desesperanzada condición. Sin embargo, una confianza paradójica que niega el desánimo parece alentar en unos pocos fragmentos de este libro. Veamos, por ejemplo, la Prosa 118 que plasma esa ambivalencia:

Alguna divinidad, cuando nacemos, traza sobre nuestro nombre una cruz negra y entonces no habrá cuartel en nuestra vida, no encontraremos sino escollos, chanzas y ceadas y la más pequeña alegría tendremos que arrancarla a puro pulso, pujando, luchando contra la corriente, viendo en la ribera deslizarse a los afortunados, su carta triunfal en la mano, y sin permitirnos la menor distracción, pues solo se espera eso de nosotros que cedamos un instante al desánimo, para que el arma penetre hasta la empuñadura. (PA 118.)

El reconocimiento de una fatalidad que torna inútil cualquier lucha puede prestarse a fáciles conclusiones en las que solo cabe el pesimismo. El fragmento citado, no obstante, funciona a partir de la negación de una negación: la verdadera sabiduría está en actuar de

una manera opuesta a la que se espera de nosotros evitando que el “arma” del escepticismo “penetre hasta la empuñadura”, y ese ánimo exigido —en lucha contra la corriente para arrancar una mínima felicidad o sosiego— halla su mejor formulación en el texto que cierra el libro y que admite, desde luego, una lectura reconfortante:

La única manera de continuar en vida es manteniendo templada la cuerda de nuestro espíritu, tenso el arco, apuntando hacia el futuro. (PA 200.)

Nuestro trayecto bien puede ser banal y aferrado a esas “flores y figuras” que nos proponemos como falsas esperanzas, pero eso no invalida nuestro compromiso de seguir adelante. Existir, parece decirnos Ribeyro, es nuestra gran victoria.

III

La colección de los *Dichos de Luder* (1989) constituye una prolongación del discurso reflexivo inaugurado por las *Prosas apátridas*: la discusión acerca de la naturaleza del arte y la literatura, la presencia constante de la derrota y la precariedad, el aura banal de nuestras relaciones interpersonales y experiencias, aparecen nuevamente como los focos de interés primordiales en un apretado conjunto de mínimos fragmentos que son ofrecidos como los restos de “nuestra propia tiniebla interior” (DL 11)¹¹. La novedad de estos textos radica, empero, en la estrategia discursiva que apuesta por la concisión del aforismo, el uso demolidor de la ironía y la incorporación de un plano ficticio que permite vincular la reflexión estricta —a la que nos había habituado el libro anterior— con el universo imaginario del relato.

11 Roberto Forns-Broggi, refiriéndose a la escritura fragmentaria de Ribeyro, anota que el fragmento “[...] niega la comodidad de encontrar un centro, un solo significado, una verdad dicha, tanto en las obras artísticas como en el mundo. Lo que hace es más bien devolver un sentido del potencial de cada momento, de cada palabra, de cada gesto y de cada evento, al mismo tiempo que reconocer la importancia radical del proceso de creación y expresión en la propia vida”. (“Ribeyro y la función visual del fragmento: Notas en torno a *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*”, en Márquez, I. y C. Ferreira (eds.). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, 1996.)

En efecto, la breve nota introductoria fechada en la ciudad de París, en 1984, funciona como el marco ficcional que extraña las propias palabras e ideas de Ribeyro para modularlas en una “otra voz” que exime al yo de gravedad y responsabilidades. El mismo nombre “Luder” nos evoca inmediatamente el término “ludismo” o “lúdico” y también al heterodoxo personaje “Ludo” de *Los geniecillos dominicales*, y no sería descaminado adentrarse en este libro como en una parodia que desmitifica la seriedad y tono sombrío de las Prosas apátridas a la par que la autoridad del creador formal y reconocido:

A Luder lo frecuenté mucho durante los largos años que vivió en París. Ocupaba un viejo departamento en el Barrio Latino sin más compañía que su criada y, por épocas, de una que otra amiga que podía quedarse allí sólo unos días o una larga temporada. En su espaciosa biblioteca, donde pasaba la mayor parte del tiempo leyendo, escribiendo o escuchando música —tan pronto óperas de Verdi como boleros de Agustín Lara— recibía al atardecer muy irregularmente a dos o tres amigos y a los pocos jóvenes autores o estudiantes que habían leído sus raras publicaciones. [...].

Con el tiempo estas veladas se fueron espaciando y llegó un momento en que Luder dejó de recibir y de salir [...]. Fue así que un día convocó a sus amigos más cercanos para anunciarnos que abandonaba París para instalarse en algún lugar del Perú [...]. Desde entonces, hace casi dos años, no hemos tenido noticias de él. Que se encuentre —como dicen algunos— en el valle del Urubamba, cerca del Cusco, amancebado con una campesina jovencísima y analfabeta o que haya elegido como refugio —según otros— una caleta pesquera abandonada es secundario y no viene al caso, pues no es mi propósito fomentar una pesquisa que atentaría contra su voluntad de apartamiento. Sólo quiero recalcar que la partida de Luder nos dejó una inquietud y, para ser sincero, una decepción. A pesar de la forma irónica como siempre se refirió a sus escritos y a la tarea literaria en general, sus amigos confiábamos que, llegado a la madurez, nos dejaría antes de partir algo más importante y sólido que los pocos libros que publicó en editoras marginales o a cuenta de autor. Quizás esta obra la esté escribiendo en su retiro ignorado, pero también es posible que su retiro sea una dimisión —una abdicación como él diría— de toda responsabilidad literaria. (DL, pp. 7-9.)

La presentación irónica que aquí se nos hace de Luder desmitificando el rol del creador y las aspiraciones literarias le otorgan una veracidad carnavalesca a sus palabras, y su “dimisión” es una renuncia a los cánones y grandezas de la Literatura. El discurso

menor, la conversación deshilvanada o el murmullo que ensaya Luder en estos restos “sin protocolo ni concierto” son, por supuesto, los de un Julio Ramón Ribeyro aún más radical, que ha renunciado a la perfección formal de las Prosas y, que oculto tras la libertad de una máscara, lleva su escritura escéptica a la disolución. Probablemente sea uno de los últimos dichos de este delgado libro el que de una manera más cabal recoja el aliento de estos aforismos y el sentido todo del discurso reflexivo de Ribeyro: “Es penoso irse del mundo sin haber adquirido una sola certeza —dice Luder—. Todo mi esfuerzo se ha reducido a elaborar un inventario de enigmas” (DL, p. 43).

IV

No queremos finalizar estas páginas sin explorar un aspecto central en la producción de Ribeyro: la convicción de que la literatura es depositaria de la existencia. Probablemente así podamos valorar el aliento autobiográfico que mora en estos libros (sea una confesión cultural, ética o existencial). Si se revisa la producción narrativa de Julio Ramón Ribeyro pueden detectarse con claridad dos grandes ciclos que no se presentan como una ruptura sino como el diferente interés que le confiere el autor a la exploración de la sociedad peruana o a la indagación existencial. En este sentido el año de 1964 es crucial y el libro *Tres historias sublevantes* debe leerse como la síntesis de un recorrido por los laberintos de una sociedad y una ciudad, iniciado con *Los gallinazos sin plumas* (1955), y enriquecido con *Cuentos de circunstancias* (1958) y *Las botellas y los hombres* (1964). A este ciclo se refiere Ribeyro en el “Prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles” cuando puntualiza que sus cuentos constituyen “un intento de representación de la sociedad peruana” (CZ, p. 143); y sobre todo se hace evidente esta intención en las palabras que explican el título elegido para la reunión de sus piezas breves:

¿Por qué *La palabra del mudo*? Porque en la mayoría de mis cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz. Yo les he restituido ese hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias¹².

12 *La palabra del mudo*, 1973, p. IX.

La contextualización europea de *Los cautivos* (1972) y la visión de un Perú asumido como atmósfera de desencanto espiritual —antes que sociológico— de *El próximo mes me niveló* (1972), *La juventud en la otra ribera* (1973), *Silvio en El Rosedal* (1977) o *Sólo para fumadores* (1987) son la decantación de un proceso que culmina en la recuperación de la propia memoria de los *Relatos santacrucinos* (1992).

El itinerario escritural de Ribeyro deviene, pues, de objetivo en subjetivo, de declaración colectiva y mirada urbana crítica en testimonio del yo que escribe para ofrecer su concepción de la existencia y sus recuerdos. No es casual, por ello, que en la introducción a *La palabra del mudo* de 1992 reoriente el sentido del título de su obra cuentística al de un “espejo” de la propia vida. La capacidad para captar la sociedad no queda excluida desde luego —los cuentos muestran “[...] oscuros habitantes limeños y sus ilusiones frustradas, escenas de la vida familiar, Miraflores, el mar y los arenales, combates perdidos, militares, borrachines, escritores, hacendados, matones y maleantes, locos, putas, profesores, burócratas, Tarma y Huamanga...”— pero ya no está presente el afán de proponer una visión “orgánica y coherente” de la realidad, pues esos relatos son únicamente los “fragmentos de mi vida y del mundo como lo vi”¹³. Esta declaración del privilegio de la propia mirada y de la construcción de la obra a partir de la existencia se complementa, por supuesto, con el constante interés y práctica que ha mostrado nuestro autor por el diario íntimo. Un diario, explica Ribeyro, “se funda en el principio de veracidad” (CZ: “En torno a los diarios íntimos”, p. 10), veracidad que puede contrastarse al comparar sus páginas con los verdaderos hechos vividos;

13 Introducción a *La palabra del mudo*, 1994, pp. 7-8. Ribeyro es también enfático en la nota que abre el volumen IV de la edición de Milla Batres en 1992: “Una última observación, esta vez acerca del título general de mis cuentos. He mantenido el de *La palabra del mudo*, si bien sé que ya no corresponde enteramente a mi propósito original que era darle voz a los olvidados, los excluidos, los marginales, los privados de la posibilidad de expresarse. Y si lo he mantenido es porque dicho título ha cobrado para mí un nuevo significado. Quienes me conocen saben que soy un hombre parco, de pocas palabras, que sigue creyendo, con el apoyo de ciertos autores, en las virtudes del silencio. El mudo, en consecuencia, además de los personajes marginales de mis cuentos, soy yo mismo”.

ahora bien, si aceptamos que los relatos de *La palabra del mudo* son reclamados “espejo” de una existencia, no sería errado mirarlos —al lado de muchas otras lecturas, por supuesto— como la elaboración ficcional de una vida o la cifra oculta de la misma.

Esta inquietud aflora también en su crítica literaria y no es casual, por ello, que Ribeyro destaque la impronta confesional en los autores que admira. Ya en 1956, en su artículo dedicado a Flaubert, recuerda la conocida expresión del gran novelista —“Madame Bovary, soy yo”— que desconcertó a los lectores de su tiempo, pero que demuestra la íntima correspondencia entre el creador y el personaje que inventa. La literatura de Flaubert, observa Ribeyro, “tiene un valor de confesión” (CZ: “Gustavo Flaubert y el bovarismo”, p. 29) y, paradójica verdad para un novelista arquetipo del realismo y de la impersonalidad en la ficción, “su biografía se confunde con la composición de sus obras” (CZ, p. 30). El caso de Arguedas apunta también en la misma dirección y Ribeyro se acerca con empatía a *Los ríos profundos* por el amor “con que su autor escribe y describe”; y subraya que la postura de Arguedas ante los acontecimientos narrados “no es una actitud polémica ni protestante”, pues “lo que lo ha movido a escribir no es tanto la indignación como la nostalgia”, por ello Arguedas no ha escrito en rigor una “novela social” aunque deplora muchas de sus vivencias infantiles a las que ama en general “porque ellas han sido decisivas para la formación de su sensibilidad” (CZ: “*Los ríos profundos*”, p. 69).

No es extraño, pues, que ya en los años setenta —con una concepción muy clara y decantada de la literatura— pueda Ribeyro sostener que escribir es “escrutar en nosotros mismos” (PA 55), o que la propia existencia viene al fin a convertirse en el único material literario en el que puede moverse con sinceridad un escritor:

No creo que para escribir sea necesario ir a buscar aventuras. La vida, nuestra vida, es la única, la más grande aventura. El empapelado de un muro que vimos en nuestra infancia, un árbol al atardecer, el vuelo de un pájaro, aquel rostro que nos sorprendió en el tranvía, pueden ser más importantes para nosotros que los grandes hechos del mundo. Quizás cuando hayamos olvidado una revolución, una epidemia o nuestros peores avatares, quede en nosotros el recuerdo del muro, del árbol, del pájaro, del rostro. Y si quedan, es porque algo los hacía memorables, algo había en ellos de imperecedero, y el arte sólo se alimenta de aquello que sigue vibrando en nuestra memoria. (PA 180.)

La evidencia de esta Prosa es notable. Quizá solo debamos aclarar que la cita anterior pide mucho más que la sinceridad o el tratamiento ficticio de asuntos que tengan un sustento en la propia experiencia, si así sucediera Ribeyro se limitaría a mostrar la peripetia de un individuo; su intención, en cambio, es más sutil: pretende extraer de su banalidad y desamparo singulares, la banalidad y el desamparo que enraíza en todos los hombres, y con la mediación de la escritura convertirla en testimonio, justificación y destino. El yo no solo recobra su “aventura” personal —y la de la humanidad— en lo que escribe sino que, en el tramado de su obra, le otorga su verdadero sentido y, por decirlo de algún modo, logra que ella ocurra¹⁴. En la misma perspectiva, el acto creativo es asumido en otro de los fragmentos de este volumen, como un ejercicio de percepción privilegiado y es comparado con la ebriedad en tanto medio para extraviar la estructura y consistencia del entorno y hundirse en uno mismo:

La única manera que hay de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria. Al cabo de unas copas él emerge. Y escucho su voz, una voz un poco monocorde, pero continua, por momentos imperiosa. Yo la registro y trato de retenerla, hasta que se va volviendo cada vez más borrosa, desordenada y termina por desaparecer cuando yo mismo me ahogo en un mar de náuseas, de tabaco y de bruma [...]. Hundido en mí como una semilla muerta, quizás recuerde las épocas felices en que cohabitábamos, más aún, en que éramos el mismo y no había distancia que salvar ni vino que beber para tenerlo constantemente presente. (PA 85.)

El fragmento anterior, siguiendo las coordenadas que aquí estamos proponiendo, no debe leerse como un simple llamado a la “inspiración” esquivada la mayoría de las veces o la declaración de las vicisitudes y dificultades inherentes a la tarea creativa; su reclamo se dirige, por el contrario, a la consecución de un estado libre de censura

14 La equivalencia vida-escritura es planteada igualmente con un guiño borgeiano al lector en otra de las Prosas: “Cada escritor tiene la cara de su obra” (PA 99). De otro lado, Susana Reisz destaca esa capacidad de Ribeyro para hablar en plural: “El éxito de Ribeyro —que en consonancia con las leyes de su universo narrativo, no llegó ni rápido ni fácilmente— se debe, pienso, a su excepcional empatía para registrar el sentir y la experiencia cotidiana del común de los mortales” (“La hora de Ribeyro”).

en el que puedan coincidir el yo real del autor y el yo ficticio del texto. Vida y literatura terminan entonces confundándose y las páginas dejadas, por más insignificantes que sean, contienen “enhebrado el tiempo, mi (y nuestro, podríamos añadir) tiempo, la trama de mi (y nuestra) vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra” (PA 115). Probablemente no exista mejor rúbrica para el destino cotidiano y literario de Ribeyro que estas hermosas palabras de Luder: “No hay que buscar la palabra más justa, ni la palabra más bella, ni la palabra más rara. Busca solamente tu propia palabra” (DL, p. 43). Quisiéramos pensar que de haber caído Julio Ramón Ribeyro en la banalidad de regalarse un epitafio, habría elegido estas palabras.

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). “Sobre la lectura”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, A. (1996). “La palabra indirecta en las Prosas apátridas”. En *pocas palabras*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Márquez, I. y Ferreira, C. (eds.). (1996). *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Ribeyro, J. R. (1995). *La tentación del fracaso. Diario personal*. Tomo I: 1950-1960; tomo II: 1960-1974 (1993); tomo III: 1975-1978. Lima: Jaime Campodónico Editor/Cofide.
- Ribeyro, J. R. (1992). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1992*. Vol. IV. Lima: Milla Batres. (Contiene las colecciones *Relatos santacrucinos* y *Sólo para fumadores*).
- Ribeyro, J. R. (1992). *Prosas apátridas aumentadas*. Lima: Milla Batres. (Doscientos textos).
- Ribeyro, J. R. (1989). *Dichos de Luder*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Ribeyro, J. R. (1987). *Sólo para fumadores*. Lima: El Barranco.
- Ribeyro, J. R. (1978). *Prosas apátridas aumentadas*. Lima: Milla Batres. (Ciento cincuenta textos.)
- Ribeyro, J. R. (1977). *La palabra del mudo*. Vol. III. Lima: Milla Batres. Contiene las colecciones *Silvio en El Rosedal* y *La juventud en la otra ribera*.

- Ribeyro, J. R. (1976). *Cambio de guardia*. Lima: Milla Batres, 1976.
- Ribeyro, J. R. (1976). *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- Ribeyro, J. R. (1975). *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets. (Ochenta y nueve textos.)
- Ribeyro, J. R. (1975). *Teatro*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Ribeyro, J. R. (1973). *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1972*. Vols. I y II. Lima: Milla Batres. (Reúne los libros de cuentos editados hasta la fecha y las colecciones *Los cautivos* (1972) y *El próximo mes me niveló* (1972).
- Ribeyro, J. R. (1973). *La juventud en la otra ribera*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Ribeyro, J. R. (1965). *Los geniecillos dominicales*. Lima: Populibros Peruanos.
- Ribeyro, J. R. (1964). *Las botellas y los hombres*. Lima: Populibros Peruanos.
- Ribeyro, J. R. (1964). *Tres historias sublevantes*. Lima: Mejía Baca.
- Ribeyro, J. R. (1960). *Crónica de San Gabriel*. Lima: Tawantisuyo.
- Ribeyro, J. R. (1958). *Cuentos de circunstancias*. Lima: Nuevos Rumbos.
- Ribeyro, J. R. (1955). *Los gallinazos sin plumas*. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos.
- Vargas Llosa, M. (1990). "Ribeyro y las sirenas". *Contra viento y marea*. Lima: Peisa.

Huerto cerrado, de Alfredo Bryce Echenique: una travesía afectuosa y divagante

Jorge Eslava

Bautizado originalmente con el nombre de uno de los cuentos del conjunto –“La vida es así”–, aparece publicado con el título de *Huerto cerrado*. Es el primer libro de Bryce Echenique, que luego de trazar una peripecia inusitada¹ va a destacar en el concurso Casa de las Américas de 1968 y editarse ese mismo año en La Habana. Según confesión del autor, desestimó el título inicial por jactancioso² y el definitivo se debió a la sugerencia de Julio Ramón Ribeyro.

-
- 1 Fiel a su vocación fabuladora, Bryce cuenta: “... de un coche descapotable me robaron todos los cuentos, me robaron todo lo que había hecho en Italia durante un verano maravilloso. Fue algo espantoso, al final yo no sabía si yo era el ladrón o el acusado, porque habían detenido al ladrón, pero el ladrón era otro ladrón que había pasado después y que había encontrado ya el coche vacío...”. Conferencia reproducida en *Cuadernos Hispanoamericanos* 417. Madrid, marzo de 1985, pp. 65-76.
 - 2 “Quería dar un mensaje a la humanidad, me imagino, porque todos los escritores cuando jóvenes creo que tenemos algo de carteros, por eso de dar mensajes...”. En conferencia citada.

Aunque puede parecer innecesario el párrafo anterior, pretende encausar con motivos paraliterarios la vocación discursiva/emotiva de este libro inaugural –tal vez de toda la obra de Bryce–, donde el tono coloquial predominante y las inflexiones de ternura y humor tienden a glorificar la memoria. Como es evidente en sus libros, el curso verbal rehúsa severos controles pues parece más atento a capturar el recuerdo que a explicar/se las circunstancias. Está siempre más próximo a la conjetura subjetiva o el devaneo, que a la certeza situacional del personaje.

Yo pertenezco –ha afirmado recientemente– a un tipo de escritor intuitivo, nada cerebral y que escribe con el sistema nervioso; que no busca, que encuentra...³

Huerto cerrado es el inicio de esa vocación retrospectiva. Se trata de un conjunto de doce cuentos enhebrados por un protagonista entrañable –Manolo, alter ego del autor– y cuya composición literaria no revela los rigores técnicos tan caros a los narradores de finales de los sesenta. Antes bien, la escritura exhibe dispersión de procedimientos e incluso una tesitura variada. Hay algo de juego, de tanteo que corresponde a los modelos literarios del entonces novel escritor: “un libro que pagaba mi tributo de lecturas desordenadas”⁴. Mientras que la organización de los relatos sí obedece a una estructura de lógica temporal; pues salvo el primer relato que escapa a este orden cronológico, los demás responden al crecimiento del protagonista –de los trece a los veinte años, aproximadamente–, situándose cercano a la llamada “novela de aprendizaje”.

Los cuentos se inician con “Dos indios” –único relato “desobediente” a la secuencia temporal–, donde encontramos a un joven Manolo en Roma. El personaje narrador, amigo del protagonista, es

3 “La literatura consiste en crear la ilusión de la realidad”. Testimonio leído el 16 de agosto de 1995 en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y publicado en la revista *La Casa de Cartón*, II época, núm. 18. Lima, invierno-primavera de 1999.

4 Conferencia dada en la Universidad de Texas, en Austin, el 30 de noviembre de 1982 y reproducida en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* 417. Madrid, marzo de 1985, pp. 65-76.

quien nos informa de los cuatro años que lleva Manolo en Europa sin saber qué hacer. Concurren ambos a un café, a ver pasar la vida. Esta futilidad es pretexto para conocer a Manolo: "... triste y sombrío como un malecón en invierno –dice el narrador– (...) Entre el criollismo limeño hubiera pasado por un cojudote"⁵.

Es indudable que la conducta indolente del protagonista adquiere, en el desarrollo del relato, una dimensión enigmática que resulta funcional para la estructura del libro. El narrador homodiegético ha presentado al personaje eje del libro y abierto una expectativa: hay algo que lo ha quebrado, se dice el lector; existe un "dato escondido"⁶ que es preciso desentrañar. La expectativa se cumple cuando Manolo recuerda un episodio de su niñez. La evocación, acrecentada por la nostalgia, lo impulsa a tomar una decisión radical: volver al país.

–No me interesa –dijo Manolo–. Sólo me interesa regresar al Perú, y en este momento voy a una agencia de viajes para averiguar los precios.

–Yo voy a pegarme un duchazo caliente.

–Bien. Estaré de regreso dentro de una hora, y comeremos juntos. Me ayudarás a hacer las maletas.

–Sí Manolo. Y llegado el gran día, te las cargaré hasta el avión –dije, en tono burlón.

–Creo que eso también se llama exorcismo –dijo Manolo, soltando la carcajada. Ya no le quedaba tan mal reírse.] Partió.

Este diálogo se produce hacia el final de la historia y deja en claro, resuelta, la mayor angustia del protagonista, un propósito de retorno como forma de expiación. El cuento inicial realiza de este modo la doble tarea de presentarnos al personaje Manolo –con sus encantos y flaquezas– y de abrir el pórtico de la reconstrucción memoriosa, por donde va a discurrir el libro. Algo semejante al ejercicio de escritura/

5 Bryce Echenique, Alfredo. *Huerto cerrado*. Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 26. En adelante usaremos esta edición.

6 La frase "dato escondido" alude a la técnica de Hemingway –autor admirado por Bryce–, que implica mostrar la superficie de un relato y ocultar o escamotear aquello que secretamente activa la historia.

lectura del diario que realiza el narrador personaje de *La casa de cartón*, para fijar un “balance nostálgico de una experiencia irrescatable”⁷.

A partir de “Con Jimmy, en Paracas” –el segundo cuento– el lector se instala en el despertar de la adolescencia de Manolo y crece con él hasta la adultez, con la sensación de ver un álbum de fotos de tonalidad y formato diversos. En este cuento –el más celebrado del conjunto y publicado un año antes que el libro–⁸, el reencuentro con Manolo es motivado por un pequeño viaje al sur con su padre. Ya no es el caso anterior –él solitario en gran periplo por Europa–, sino un paseo gracias a una reunión de trabajo con los jefes de su padre, que permitirán a Manolo advertir –con crueldad y dolor– la desintegración simbólica del *pater familia*. La vocación de recordar y expiar el pasado, sumada a la sensación de malestar del personaje es lo que asocia esta historia a la de “Dos indios”.

La desubicación permanente de Manolo, su ser disociado, es donde reside el principal encanto/desencanto del libro. Porque los diversos narradores que operan tienden veladamente a contarlo todo, desde la entraña más íntima y siempre con el favor incondicional del afecto. Veamos “Con Jimmy, en Paracas” cuando el narrador –ahora es la voz de Manolo– tiene a su padre al lado, manejando el auto tan despacio que todos van dejando atrás el viejo Pontiac:

... ya muy viejo el pobre, (que) avanzaba lentísimo, anchísimo, negro e inmenso, balanceándose como una lancha sobre la carretera asfaltada.

De estos juicios pasa a observar a su padre, a evaluarlo con rigor. Lo ve vestido con demasiado recato, con las mismas prendas de ocasiones importantes. Comprueba que es bajo y flaco. También calvo, bueno y dócil; “dócil como yo –dice Manolo–, en realidad se muere de miedo de sus jefes...”. Llegado a este punto, el relato establecerá como uno de sus intereses la relación subordinada del padre con sus jefes. Bajo la mirada escrutadora de Manolo, que se ha calificado de “muy observador”, el desarrollo de este mundo dividido aparece como articulado a una comedia incómoda:

7 Lauer, Mirko. *Los exilios exteriores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983, pp. 26 y 27.

8 Revista *Amaru* 4, octubre-diciembre de 1967.

Fue entonces que mi padre estuvo realmente triunfal. Mientras el mozo venía con las corvinas a la no sé cuántos, mi padre empezó a hablar de darnos un lujo, de que el ambiente lo pedía, y de que la compañía no iba a quebrar si él pedía una botellita de vino blanco... En ésa estaba cuando el mozo apareció complicándose la vida en cargar los platos de la manera más difícil, eso parecía un circo, y mi padre lo miraba como si fuera a aplaudir, pero gracias a Dios reaccionó y tomó una actitud bastante forzada, aunque digna, cuando el mozo jugaba a tirarnos los platos por la cara, en realidad era que los estaba poniendo elegantemente sobre la mesa y que nosotros no estábamos acostumbrados a tanta cosa...

Un episodio posterior, que constituye el conflicto más visible, enfrenta a Manolo con Jimmy en una situación insidiosa. Jimmy es compañero de colegio de Manolo y es un chico “agrandado”, que fuma, bebe y maneja carro. Pero es, sobre todo, el hijo de uno de los directores de la compañía de su padre. La conducta de ambos es manifiestamente opuesta y el relato los conduce, en una noche de copas, a una escena de insinuante homosexualidad.

Este segundo cuento no solo abre un amplio paréntesis temporal con el anterior, sino que la perspectiva y el lenguaje narrativo son distintos. Así mismo, el narrador del cuento inicial desaparece, toma la posta un narrador más cercano al personaje: el propio Manolo.

El protagonista narra este relato –y algunos posteriores– con los que irá recuperando su memoria:

Y es allí, sentado de espaldas al mar, a las rayas y a los tiburones, es allí donde lo estoy viendo, como si yo estuviera en la puerta del comedor, y es que en realidad *yo también me estoy viendo sentado allí*, en la misma mesa, cara a cara a mi padre...

Estas variantes técnicas además de enriquecer el acabado narrativo de *Huerto cerrado*, nos disponen a aceptar las historias vividas por el mismo personaje como episodios elípticos de una novela. Nuestra lectura adquiere –como en *Los inocentes*, libro de cuentos de Oswaldo Reynoso– cierta sensación de voluntad expansiva de los cuentos, una propensión a aproximarse a la novela fragmentada.

En los tres relatos siguientes, el narrador Manolo se distancia –en apariencia– del personaje Manolo, empleando la tercera persona gramatical para presentarnos a este en sus años de secundaria y

enfrentado a situaciones que ponen a prueba su proceso de crecimiento. En “El camino es así”, subtítulo traviesamente por el narrador: “(con las piernas, pero también con la imaginación)”, Manolo tiene que superar una competencia ciclística. Logra cumplir, pero apelando más bien a la imaginación; de este modo el narrador anticipa que las cualidades del protagonista no califican por el coraje ni el esfuerzo físico, en cambio, sí por lo intelectual e ingenioso.

En “Su mejor negocio”, Manolo decide vender su bicicleta al jardinero del barrio –un amigo suyo, del que empieza a tomar distancia–, para comprarse un saco de corduroy que necesita para asistir a una fiesta de amigos. La bicicleta, símbolo de su niñez, es desplazada por la “investidura” adolescente. En el siguiente cuento, “Las notas que duermen en las cuerdas” (que anticipa, como es evidente en el título, al cuento siguiente) asistimos a un relato moroso y sin anécdota; extraordinario pretexto para sopesar la prosa descriptiva del narrador e ingresar al mundo recóndito del protagonista: una individualidad pasiva, temerosa y profundamente personal. Aquí la doble visión del narrador –del paisaje urbano burgués y del personaje Manolo–, encuentra un punto de confluencia con *La casa de cartón*:

Pronto los ternos de verano recién sacados del ropero, dejarán de oler a humedad. El sol brilla sobre la ciudad, sobre las calles, sobre las casas. Brilla en todas partes menos en el interior de las viejas iglesias coloniales. Los grandes almacenes ponen a la venta las últimas novedades de la moda veraniega. Los almacenes de segunda categoría ponen a la venta las novedades de la moda del año pasado. “Pruébate la ropa de baño, amorcito”. (¡Cuántos matrimonios dependerán de esa prueba!).

Se advierte, desde luego, el espíritu socarrón y el lenguaje puntilloso, compuesto de periodos cortos y con abundancia de enumeraciones. Aunque no posee el temblor lírico del relato de Martín Adán, consideramos que este cuento se inscribe en esa orientación descriptiva y minuciosa de la ciudad, revelando su dinámica de cambio social. Pero además el narrador escruta el paisaje –y a sus habitantes– con una vena sutilmente corrosiva:

Amada, la secretaria del doctor Ascencio, abogado de nota, casado, tres hijos, y automóvil más grande que el del vecino, ha dejado hoy, por primera vez, la chompita en casa. Ha entrado a la oficina, y el doctor ha bajado la mirada: en la moda del escote “ecran”, un escote que parece un frutero. “Qué linda su medallita Amada (el doctor lo ha oído decir en la

calle). Tengo mucho, mucho que dictarle, y tengo tantos, tantos deseos de echarme una siestecita”.

La voz del narrador en este cuento, en tercera persona, nos da luces sobre el interior del protagonista –como veremos más adelante– y además, en un acertado uso narrativo de vasos comunicantes, establece vínculos con el último episodio del libro. Como un ejercicio distraído, en la laxitud de esos días previos a la Navidad, nos provee de información sobre las raras aficiones de Manolo: salir a caminar y contar puertas y ventanas, para luego anotar el número en una libreta sin ninguna razón aparente. El narrador califica estas acciones de “extraña sumersión” y “extraño paseo”, acciones que serán el *leit motiv* del cuento final llamado “Extraña diversión”.

Transcurrido el mes de diciembre en “Las notas que duermen en las cuerdas” –mes simbólico: encuentro familiar, despedida de colegio–, en el relato siguiente Manolo inicia sus vacaciones de verano y en éstas su descubrimiento del amor. El título “Una mano en las cuerdas” alude al despertar de las fibras íntimas –el entusiasmo, la pasión– aletargadas en el cuento anterior⁹. Ahora la perspectiva adquiere la oscilación de dos voces narrativas.

El desdoblamiento del narrador en dos instancias, no excluye técnica ni emocionalmente una instancia de otra. La proximidad de voz y personaje en varios momentos de las historias, da la apariencia de un narrador jugando a las escondidas, pues la distancia del punto de vista tiende a manifestarse/ocultarse. Como sucede en “Una mano en las cuerdas”, donde la estrategia narrativa es el diario, que implica una tonalidad más íntima mediante la escritura en primera persona, efectuada por el autor del diario. Este personaje es Manolo, en sus quince años, pero la presencia de “otro” narrador –en oposición a Manolo– es notoria:

17 de febrero

Soy el hombre más feliz de la tierra. Cecilia. ¡Cecilia! No puedo escribir. No podré dormir. ¡No importa!

9 Como la célebre “Rima VII” de Bécquer: “¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas / como un pájaro duerme en las ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas!”.

No se hizo esperar. A las 3.30, en punto, Manolo la vio descender del auto-móvil de sus padres, en la puerta del cine...

En el cuento grotesco y brutal que es “Yo soy el rey”, se retoman elementos de sexualidad que descolocan nuevamente al protagonista, refugiándolo en una conciencia asustadiza y secreta. Aunque Manolo está en las mismas arenas movedizas del sexo, no es el ámbito de la hipotética homosexualidad de “Con Jimmy, en Paracas”, ni del enamoramiento platónico que experimentó en el pasado con “Una mano en las cuerdas”, ni el trance erótico del episodio siguiente en “Descubrimiento de América”, sino la exploración del mundo sórdido del prostíbulo y de su fauna esperpéntica.

Es en este ámbito que se desarrolla la historia de iniciación sexual de Manolo, su “estreno” auspiciado por los amigos y ante el cual nuestro personaje cede resignadamente. En el cuarto del burdel, su experiencia es frustrante: la estampa de un santo pegada a la pared, al lado de una Miss Universo es todo lo que logra ver y son ambas imágenes símbolos de dos mundos que jalonan su vida.

El cuento “Descubrimiento de América” aborda el tema sexual de pareja, haciendo una elipsis por el tema amoroso. Manolo es ahora un estudiante universitario y cree estar enamorado de América. Ella es, sin embargo, su antípoda:

... [una] colegiala que ya se cansó de serlo... colegiala con mentalidad pre automovilística, pre lujosa, pre matrimonial... colegiala que se aburre en las clases de literatura, que jamás comprendió las matemáticas, y que piensa sinceramente que Larra se suicidó por cojudo, y no por romántico.

Esta historia está narrada por la voz del protagonista, desbaratada por el caos de sentimientos/emociones y plantea algunos equívocos, que permiten además desplegar el bagaje histriónico de Manolo; porque él está empeñado en amar y ser amado. “Amar como antes”, se repite a sí mismo y conviene confrontarlo con “Una mano en las cuerdas”, el cuento anterior que desarrolla una historia de amor inocente pero con un Manolo más joven. Ahora vemos al personaje ir desesperado, en pos de un deseo que su propia realidad contradice:

Sintió que la quería, y sintió también un ligero temblor en las piernas. Sin embargo, no sintió que perdía los papeles al ver que América

bajaba del ómnibus, y eso le molestó: perder los papeles era amor para Manolo. América avanzaba. Distinguía su blusa blanca entre el chalequillo abierto de uniforme... Avanzaba. Veía ahora el bulto de sus senos bajo la blusa blanca... Te quiero tanto. Te siento. Cerca. Más cerca... Sus ojos. Buenas piernas. Pero sus ojos. La blusa... La falda con las caderas... Y América estaba a su lado. Pasaba a su lado, y su blusa se abultaba cada vez más al pasar de perfil, y ya no estaba allí, y él no volteó para no verle el culo, y porque la quería.

Como hemos señalado, no solo la estrategia del desdoblamiento del narrador a una instancia más próxima a la historia –como protagonista–, hace de este conjunto de cuentos un ejemplo notable de la narrativa de los sesenta, sino además la técnica empleada en el punto de vista. Así lo sostiene el crítico Carlos Garayar, a propósito precisamente de “El descubrimiento de América”:

Este relato prefigura a algunos personajes de su narrativa posterior, en los que se combinan el amor-ternura con el cinismo, y también ciertas técnicas para cambiar el punto de vista continuamente y exige al lector una participación activa, volviéndolo cómplice: el narrador se mete dentro del personaje o hace que sea el lector el que se introduzca en el pensamiento de éste, para luego sacarlo y hacerle observar objetivamente la situación¹⁰.

En el penúltimo relato, “El hombre, el cinema y el tranvía”, el narrador toma dilatada distancia y presenta a los personajes con rasgos vagos e impersonales: los de un “hombre de unos treinta años, y un muchacho de unos diecisiete o dieciocho, parados en la puerta del cine, (que) comentaban la película que acababan de ver”. A través del diálogo reconocemos a Manolo como el muchacho acompañante del hombre de treinta años. La posición del narrador es flexible con la voz del personaje, ambas se entretajan para dar fluidez al relato. Tenemos entonces una instancia escindida –narrador y personaje–, descontrolada por la mano creadora de los relatos. Esa es la intención del autor implícito, quien construye el texto bajo una mirada sonriente e ingeniosa. Intención que obliga a releer el texto y descubrir nuevas voces que se desprenden de las dos instancias; voces que

10 Garayar de Lillo, Carlos. “Alfredo Bryce, narrador de cuentos”. *La Casa de Cartón*. II época, núm. 18. Lima, invierno-primavera de 1999, p. 12.

se yuxtaponen, se imbrican, se enriquecen. Como sucede en “Extraña diversión”, el cuento que cierra el volumen, donde un narrador, en apariencia ajeno a la historia, nos cuenta las peripecias de un Manolo ¿enajenado?, ¿dislocado? Sin embargo, la voz del propio personaje “perturba” la línea del discurso:

Recogió el palo de escoba y se dejó caer de rodillas, adoptando la posición de un tirador. Apuntó con el palo de escoba... Un hueco. Basta un hueco. Les voy a abrir un hueco. Uno. Todo se chorrea por un hueco. Un hueco. Nubarrones hijos de puta... Vengan nubarrones hijos de puta. “Ta ta ta tatatatata”, gritaba disparando entre la lluvia contra los nubarrones.

Es curioso que este cuento no haya llamado la atención de la crítica, por su peculiar calidad y por ser cerradura perfecta del libro. Recordemos que el viaje de regreso al Perú que decide hacer Manolo, impulsa el tránsito retrospectivo de su memoria. Evoca su pubertad con el relato “Con Jimmy en Paracas” y va reconstruyendo, en cada paso/relato siguiente, los años de su adolescencia. Este cuento es la pieza que reclamaba el lector para completar el rompecabezas de la historia personal de Manolo. Ahora él es un personaje aparentemente mayor:

Venía de lejos. Debía venir desde muy lejos, porque su aspecto era el de un hombre fatigado; un hombre que ha caminado demasiado.

Como si hundirse en la recuperación de su memoria le hubiera tomado a Manolo mucho tiempo y, a la vez, el encuentro con su pasado le hubiera producido un quiebre emocional. Dicha ruptura se aprecia en el aislamiento del personaje con el mundo oficial de la historia –universidad, amigos, familia– y la condena de ocupar un espacio marginal. En este umbral entre dos vidas –la de la memoria y la real–, es donde el personaje aparece vagando por las calles de Magdalena –“no muy lejos del Manicomio”–, mientras efectúa con diligencia actos bastante raros: otra vez cambiar de sitio las piedras, contar puertas y ventanas de las casas y anotar cada cifra en una libreta negra¹¹.

11 Actos ya anunciados en el cuento “Las notas que duermen en las cuerdas”. Es inevitable la reminiscencia de Julio Cortázar –descubierto por Bryce, con deslumbramiento, en el periodo que escribía *Huerto cerrado*–, en particular del libro *Historias de cronopios y de famas* (1962), que contiene la sección

A lo largo del relato, esta vez narrado con aséptica objetividad –salvo dos acotaciones finales–, solo vemos al personaje cumplir con sus ocupaciones bizarras: tocar timbres y correr, barrer el muladar con un palo de escoba, lanzar el lápiz a las nubes y esperar; hasta que decide trepar el muro para observar el paso de un desfile escolar. Ante la pared –que es la del manicomio–, el narrador hace una sutil observación:

Él había visto esa puerta. Esa puerta estaba abierta, y por allí entraban las visitas, o sabe Dios quién. Cualquiera podía entrar por esa puerta...

Cualquiera, pero no el personaje en cuestión. Él queda al borde, sentado simbólicamente en el derrame del muro que divide el mundo de la cordura del mundo de la locura. Bien visto: de las categorías de la realidad y de la memoria. Desde lo alto, al final del relato, el personaje es ahora un espectador privilegiado que celebra el espectáculo –¿también la culminación del libro?–, mientras el narrador nos revela su identidad y sus urgencias y compromisos con la realidad:

... un–dos–un–dos–un–dos, gritaba Manolo, aplaudiendo al mismo tiempo, y en una de éstas logró ver la hora de su reloj, y pensó que en su casa estarían empezando a almorzar, y que tal vez debería volver, sería mejor si volviera, porque allá, en su casa, alguien podría preocuparse...

Vuelto a la normalidad, la “extraña diversión” es un entretenimiento que revela la conducta deliberada y absurda de Manolo, pero que encierra el sentido de un personaje confinado al limbo de su existencia. Desde el primer cuento de *Huerto cerrado* hasta este último, incluso desde antes –el “cuento” de la pérdida de los originales– la descolocación del protagonista se presenta a través de un “yo” altamente sensible y fracturado. Son por estas fisuras que nace y se expande la particular escritura del autor, pues su proceso verbal es fiel al dictado de una memoria amplia y caprichosa:

Dueño de un toque de auténtico humor que no quita intensidad al pathos, –escribe Gabriela Coulson en su ensayo–, Bryce se sumerge

“Ocupaciones raras”. Leamos un fragmento: “Qué maravillosa ocupación ir andando por el bulevar Arago contando los árboles, y cada cinco castaños detenerse un momento sobre un solo pie y esperar que alguien mire, y entonces soltar un grito seco y breve, y girar como una peonza, con los brazos bien abiertos...”.

al pasado para extraer de él unas pocas situaciones bien seleccionadas que enmarcan lo que es significativo en su pequeño mundo: la memoria del individuo¹².

Revisados los doce cuentos de *Huerto cerrado*, es palpable la gravitación del protagonista –su peculiar proceso de aprendizaje– sobre aspectos relacionados a la acción o el ambiente narrativos. Como en *La casa de cartón*, el discurso emerge fundamentalmente de la percepción íntima del personaje central, cuya aguda conciencia, paradójicamente, lo libera de su eje. “Es una actitud literaria –afirma el estudioso Joaquín Marco–, una forma retórica que implica sabiduría...”¹³. Nos interesa, por consiguiente, detener nuestro estudio en esta condición de Manolo de estar fuera de lugar, de vivir descolocado ante un mundo que castiga su hiperestesia y fragilidad. Sobre todo bajo dos maneras de dominación: de clase social y de género.

Atendiendo al filósofo francés Michel Foucault, quien advierte que lo más importante no es determinar el concepto de poder sino cómo se ejerce y quiénes lo ejercen, entendemos el poder como el universo de relaciones en el que se está y se constituye el sujeto¹⁴ y que todas las relaciones sociales son, en menor o mayor grado, relaciones de poder. En este sentido, Alfredo Bryce construye en *Huerto cerrado* un autor implícito que muestra con ironía el comportamiento de una clase social media, que poco había sido retratada por nuestra narrativa.

Como el personaje narrador de *La casa de cartón* que registra el derrumbe de la rancia aristocracia, Manolo pertenece a una clase media amable y desde allí observa al grupo social dominante/agresivo: la gran burguesía de los años sesenta. Las relaciones de poder a nivel de clase se concentran en el relato “Con Jimmy, en Paracas”, donde el protagonista constata el poder de la burguesía limeña y, así mismo, el servilismo de su propio padre que lucha por mantenerse cerca de este nivel:

12 Coulson, Graciela. “Ser y parecer en el nuevo realismo: Bryce Echenique o la apoteosis de la memoria”. *El Urogallo* 35, 1975, pp. 95-101.

13 Marco, Joaquín. “Permiso para vivir”. *Oiga*. Lima, 19 de abril de 1993, pp. 55 y 56.

14 Lancersos, Patxi. *Avatares del hombre. El pensamiento de Michel Foucault*. Bilbao: Universidad de Deustuo, 1996.

Ahora ya sé que sólo es el hombre más bueno de la tierra... en realidad se muere de miedo de sus jefes; esos jefes que lo quieren tanto porque hace siete millones de años que no llega tarde ni se enferma ni falta a la oficina...

La relación del padre con sus jefes es de temor a ser rechazado del medio al cual ansía ingresar, bien a través del reconocimiento laboral o de sus hijos, a quienes educa en escuelas inglesas como hacen sus jefes. La subordinación del padre frente a ellos y luego hacia Jimmy –hijo de uno de los directores de la compañía–, destruye la imagen que Manolo tiene de su padre. Si en algún momento fue su modelo masculino, después de este develamiento paterno él entra en una necesidad de un nuevo modelo que lo ayude a reafirmar su identidad masculina. Inicia una lucha interna por negar las virtudes de su padre, pues se acercan más a cualidades femeninas: pasividad, docilidad, parquedad, diligencia. Entonces Manolo procura construir su identidad en oposición –con los amigos, el profesor–, pero sin conseguirlo cabalmente, como lo demuestra el libro.

En los siguientes relatos encontramos a Manolo inmerso en su grupo de pares, relacionándose con chicos y chicas. Así descubre la amistad, el amor, el sexo. Tanto las relaciones de género –varones y mujeres–, como las relaciones intragénero implican relaciones de poder y permiten definir la masculinidad. Así ocurre con el protagonista y Jimmy, compañero de colegio, en el cuento “Con Jimmy, en Paracas”. Una primera lectura nos lleva a pensar en una atracción homosexual, sustentada en la descripción casi femenina que hace el narrador al afirmar que “Jimmy era de una belleza extraordinaria: rubio, el pelo en anillos de oro, los ojos azules achinados, y esa piel bronceada todo el año...”. Sin embargo Jimmy demuestra lo contrario, pues posee actitudes de hombre adulto: fuma, bebe alcohol, maneja auto, ordena y recibe reconocimiento social. Su aparente inclinación sexual es parte del proceso de identidad masculina –fetichismo fálico de los adolescentes– y expresa también su posición de dominación social, expresada en la conducta que los sociólogos denominan “seguridad de clase”.

Manolo huye de Jimmy por temor a que su territorio íntimo –su cuerpo– sea expuesto a ritos que desconoce, pero que no tardará en descubrir y participar de ellos. En “El camino es así” el espacio de socialización se amplía: es el colegio. Un colegio de varones, regentado

por curas encargados de la formación académica y espiritual. Aquí los alumnos participan en una competencia ciclística y deben demostrar su valor –o cobardía– mediante el esfuerzo físico; uno de los requisitos de la hombría. El relato evidencia las redes de solidaridad que tejen los varones ante un evento que evalúa el proceso de su masculinidad, por eso Manolo sabe que debe superar la prueba. Pero él, aunque pródigo con la imaginación, es físicamente incompetente:

“Te prometo que sólo hasta Vitarte. Te lo juro. En Vitarte se acaba todo”. Trataba de convencerse; trataba de mentirse, y sacaba fuerzas de su mentira convirtiéndola en verdad. “Vamos cuerpo”. Pedaleaba y Vitarte no aparecía nunca.

La evolución del amor va de la mano con el desarrollo físico y psicológico del personaje adolescente. Desde su grado cero, en el momento que descubre que el mundo no gira solo alrededor de sus pares, visibiliza al otro sexo como sujeto atrayente. Momento que puede percibirse en el cuento “Su mejor negocio”, donde afirma su pertenencia a un grupo de pares determinado: los del colegio, no los del vecindario. Esta etapa marca una distancia social que se patentiza en el traje nuevo adquirido con la venta de su bicicleta. Traje que “alguien diría que era demasiado para sus catorce años, pero no era suficiente para su felicidad.” La pequeña operación comercial implica un grado de madurez, realizada sobre todo para adquirir una prenda que otorgue seguridad de atraer la mirada de jovencitas de su edad y grupo social.

El amor adolescente es, cada vez menos, un amor romántico que idealiza y convierte al otro en un sujeto sublime y virtuoso. En los relatos “Las notas que duermen en las cuerdas” y en “Una mano en las cuerdas” Manolo experimenta cambios en su vida personal, es más sensible y reservado. En el primero, surge en Manolo un sentimiento protector hacia frágiles adolescentes, frente a los muchachos agresivos que las ven como un objeto o “producto alimenticio”. Este rol lo hace sentir distinto, pero “yo no soy un héroe para dedicarme a darles la contra”. A la vez que se siente terriblemente tímido para interactuar con ellas. Solo acude a verlas a la salida del colegio, pues apenas salen él da media vuelta y se marcha. Ritual que continúa, y culmina, en un cuento posterior.

En “Una mano en las cuerdas” ha superado este enfrentamiento y su angustia está ahora relacionada con las normas sociales de cómo

dar el primer beso y las primeras caricias y efectuar los juegos de pareja. Son los ritos/las pruebas para afirmar su masculinidad frente a los amigos y la sociedad. Inflamado por el amor romántico, se expresa de Cecilia –su primera enamorada– como de una virgen:

La veía con su traje blanco y sus zapatos blancos... La adoraba mientras la miraba de perfil y comprobaba que su nariz era muy respingada y que tenía las manos muy blancas y limpias... “Es linda. Debe ser buenísima. Parece un pato”.

Imagen que lo llena de ternura y respeto hacia ella. Esta relación es el modelo que marcará sus relaciones posteriores, por ser un amor inmaculado –los domingos van a misa, se confiesan–; otra vez Manolo alejado de lo vulgar de las conductas masculinas. Como cuando un amigo le pregunta si había “imaginado a Cecilia cagando” y él no reacciona, sino cuando escribe en su diario: “Esa grosería. La asquerosidad de ese imbécil”.

Aunque nuevamente se advierte la solidaridad de los amigos –aquellos con experiencia amorosa aconsejan al novato–, las actuaciones de Manolo resultan imperfectas. Él desobedece o atenúa los consejos machistas, pues entiende que su enamoramiento –caballeroso y delicado– es diferente al amor común, con reglas y roles que hay que seguir:

Hoy le he cogido la mano por primera vez, sentí que uno de los más viejos sueños de mi vida se estaba realizando. Sin embargo, después sentí un inmenso vacío. Era como si hubiera despertado de un sueño. Creo que es mejor soñar. *Me gustaría que las cosas vinieran con más naturalidad.* Todavía me falta besarla. Según Carlos, *debo besarla primero disimuladamente...* ¿Hasta cuándo no podré quererla en paz?

La búsqueda de modelos masculinos lleva al joven, en ocasiones, a la cercanía e identificación con sus maestros. Es el caso de Manolo en “Un amigo de cuarenta y cuatro años”. Mr. Davenhock es un hombre maduro –director del colegio–, “británicamente distinguido” y con modales refinados: es reservado, fuma en pipa, lee periódicos ingleses. Manolo lo percibe como un modelo masculino, no solo por sus cualidades sino por el trato que le ofrece al revelar una pasada experiencia amorosa. Luego de la confesión, el sentimiento de ambos respecto del amor permite a Manolo aprender de las pasiones y que los actos socialmente femeninos –el llanto, el dolor– también son de los hombres:

–Manolo– le dijo con voz temblorosa, es preciso que sepas, Manolo, que no debes ponerte en este estado. Cuando un hombre quiere a una persona, debe estar preparado... preparado. Aprender a sufrir sin que los demás se den cuenta...

El camino a la adultez no es tarea exclusiva de padres, maestros y amigos –responsables de la socialización masculina–, sino además del hallazgo de vías paralelas y/o marginales. Como en el relato “Yo soy el rey”, que coloca a Manolo en el prostíbulo que era –hasta hace dos décadas– espacio obligado para la iniciación sexual. Pero el protagonista no desea de ese modo y, por consiguiente, no consume el acto. Su amor virtuoso –Cecilia como imagen omnipresente– ha sido manchado con la escena envilecida del burdel. Esos sentimientos son guardados en reserva, pues para los amigos que lo acompañan su virilidad está comprobada socialmente. Manolo, en cambio, reafirma que no se acomoda a la doble moral de su sociedad.

Comprueba, además, que la mujer también puede pertenecer al mundo degradado –en oposición al mundo angelical de su grupo social– y que el hombre puede ser ridiculizado y rechazado a través de su sexualidad: la prostituta Nylon se burla de su ex pareja, calificándolo de rosquete –aunque él se autodenomine rey– y lo enfrenta a un hombre que la satisface sexualmente:

“¡Soy el rey, carajo!” Manolo alcanzó a verle la cara mientras Rudy lo arrastraba a través del salón, con dirección a la puerta. Era la cara de un loco, y sus cerdas brillantes y grasientas colgaban hasta el suelo. En ese momento, el negro dejó su vaso sobre el mostrador, y volteó ligeramente para mirar al cholo. Fue una mirada de desprecio.

En el cuento “El descubrimiento de América” Manolo es un estudiante universitario –condición que da poder y estatus– obsesionado por una muchacha exuberante, a quien seduce y abandona después de poseerla. Para lo cual despliega una serie de actitudes/valores que oscilan entre el amor y el cinismo. Desde su posición masculina, el protagonista clasifica a las mujeres en las que pueden ser amadas –América, tonta y bonita– y las que no: las “Martas”. Él validará su masculinidad a través de la conquista no solo amorosa, también sexual.

Aunque Manolo se repite varias veces la frase “como antes”, su relación con América es una relación opuesta a su primera relación. La

virtud y la bondad son desplazadas por la ingenuidad y la voluptuosidad del cuerpo de América. Por otro lado, los fines de esta conquista no se relacionan con el amor romántico anterior, están más del lado del ardor pasional y del cinismo. Después de poseer sexualmente a América, decide dejarla, contarle todo o desaparecer. En la desintegración nerviosa de su discurso, Manolo descubre que no era un acto de amor sino de comprobación de su virilidad. Y el lector, en definitiva, entiende que la virilidad –en tanto construcción social–, está alejada de los valores y sentimientos nobles del amor que animaron al personaje:

Te he querido tanto y ahora estoy tan triste y tú podrás decir que fue haciendo gimnasia y ya no volveré porque te hubiera querido. Antes antes antes. Mandar una carta. Explicarte todo. Desaparecer... Cobarde. Decirte la verdad. Sobre todo irme. Si supieras lo triste perdonarías pero nunca sabrás y esto también pasará...¹⁵

Llegados al final de este espléndido trayecto, no estaba descaminado su autor al pensar en “La vida es así” como título de un conjunto de cuentos que abordan –como señales de un difícil derrotero– el proceso de aprendizaje de un adolescente. Pero dos rasgos lingüísticos del título original –el verbo en presente y el modo imperativo–, no hubieran concordado con el tono nostálgico de los relatos. Más bien el título definitivo del conjunto cobra una mayor dimensión: el espacio de cultivo (la pubertad/la adolescencia) pertenece al pasado y ha sido irremisiblemente clausurado. Por lo tanto, el productor del texto ha sido expulsado de ese “huerto cerrado”/de ese edén.³⁴ Solo los devaneos de la memoria (la reflexión, la nostalgia, la imaginación) pueden recuperarlo para la literatura: único acto creador que redime la existencia de Manolo. De este personaje entrañable y desquiciado, como dice Bryce de sí mismo: “siempre entre dos sillas con el culo en el suelo”.

15 Recuerdo haber leído que Bryce, además de mencionar que Ribeyro “le puso el título” (conferencia en la Universidad de Texas, 1982), dice que esta es una frase bíblica, tomada de *El cantar de los cantares*.

Un universo sonoro en *Los ríos profundos*¹

Chalena Vásquez

*Cada día invento el destino
cual gota que borada
la eterna piedra espacial
¿Soy piedra? ¿Soy agua?
¿O sonido infinito que persiste?*

Chalena Vásquez

El compromiso de José María Arguedas con la problemática social del Perú, su persistente trabajo por la revalorización de las expresiones artísticas nativas, sus actividades como promotor de los artistas andinos, sus propias grabaciones de canciones en quechua, la inclusión de fragmentos de la letra de canciones y de referencias alusivas a la música y la danza en sus obras literarias, así como sus estudios en el campo de la etnología y su labor periodística, me llevaron a proponer

1 El presente artículo es un avance de un estudio mayor sobre la estética andina, partiendo del análisis de la música en la obra literaria de José María Arguedas.

el estudio de la música en la obra del autor de *Los ríos profundos*, con la seguridad de encontrar otra dimensión o dimensiones de lo que significa este arte en la cultura andina.

Además de los artículos descriptivos de fiestas, danzas e instrumentos (aunque nunca se queda solamente en la descripción), Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria² y nos conduce a observarla como una partitura o la banda sonora de una película, que transcurre en toda la narración. Diríamos que la nueva poética³ trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento medular que es la música, o, mejor dicho, un mundo sonoro que en su plenitud abarca todo tiempo y todo espacio, no es de ninguna manera sólo una “música de fondo”.

Esta matriz es el sonido *-yllu-* que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos. Al *yllu*, que es movimiento⁴ y que *lo sentimos* en todo nuestro ser psicofísico (físico-mental, material-espiritual), se une otro elemento medular: la luz *-illa-* que nos permite ver el color⁵.

En la poética de Arguedas encontramos el *yllu*, es decir sonido-movimiento, e *illa*, que es luz-color, enlazando la narración de acontecimientos próximos, inmediatos, con el hecho universal de la existencia. Una de las claves se encuentra en la comprensión de los mensajes o significados que cada *motivo sonoro* adquiere en la narración.

Lo curioso de este procedimiento literario es que el lector no andino no escuchará nada, simplemente imaginará paisajes y se conmovirá con las diferentes situaciones narradas, en tanto el lector andino, que tampoco escuchará nada en el momento de la lectura,

2 Una primera aproximación sobre el tema se encuentra en Montoya, Rodrigo (comp.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1991.

3 Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Sur, 1996.

4 Sabemos que el sonido como fenómeno físico no existe por sí solo, el sonido siempre es movimiento de alguna materia que contiene a su vez energía.

5 *Illa* viene a ser también como la réplica de un ser en otro, generalmente en miniatura.

comprenderá de otra forma dicho mundo sonoro, pues lo guarda en su propia memoria por experiencia vivida.

La poética arguediana incorpora al texto las referencias de luz y sonido de una manera imprescindible, no accidental –ni incidental– logrando, pese a la mediación de la escritura/lectura, que dichos elementos sean asumidos plenamente por el lector, aunque éste no hubiera sido partícipe de tales ambientes sonoros. Cada lector tiene a su vez, en su propia memoria auditiva, su propio mundo sonoro que le sirve como referencia para la interpretación.

Para América Latina, Arguedas inicia una nueva perspectiva en la musicología, pues para comprender la cultura musical andina hay que comprender el mundo sonoro significativo, que desborda el concepto de música al estilo occidental; mundo que está formado por los múltiples e infinitos mensajes que a través del sonido/movimiento están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos. Es decir, una nueva musicología, producto de una visión integral, holística, que permite aproximarnos a las normas socioculturales de la estética andina en dimensiones insospechadas.

Desde esta perspectiva, otra será la significación de la sonoridad lograda en los instrumentos musicales, la construcción de géneros musicales, el balance sonoro de los conjuntos instrumentales, la técnica de la voz, pero, por sobre todo, otra será la significación de la música en el sentir humano y en la construcción de la identidad propia, individual y colectiva, así como otro será el significado del silencio.

Los ríos profundos

A través de los once capítulos que forman *Los ríos profundos* es posible observar los *motivos sonoros* a los que se alude implícita o explícitamente, y cómo van adquiriendo diversos significados de acuerdo con el momento descrito, a la intensidad y tipo de sentimiento o emoción que viven los personajes en la novela⁶.

6 Las citas textuales, que aparecen casi en el mismo orden que en la novela, han sido extraídas de Arguedas, José María. *Los ríos profundos. Obras completas*. Tomo III. Editorial Horizonte, 1983.

¿Las piedras hablan?

Arguedas inicia la incorporación del sonido en *Los ríos profundos* con el asunto más difícil, quizás, de toda la novela: escribir sobre el mensaje de las piedras en diversas construcciones de la ciudad del Cusco.

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puk’ tik yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; yawar wek’e” lágrimas de sangre⁷. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre o “puk’ tik yawar rumi, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan. Puk’ tik’ yawar rumi! Exclamé frente al muro, en voz alta. (p. 14).

“Piedra de sangre que hierve” repitió varias veces el protagonista, mientras la calle seguía en silencio. Quizás el nombre en quechua de esta novela se hubiera derivado de ese concepto del *yawar mayu*⁸, el río de sangre hirviente. Si son varios los ríos profundos, uno

7 Con frecuencia se encuentra en los versos de canciones la expresión ‘lágrimas de sangre’. Llorar lágrimas de sangre es manifestación de una gran aflicción. Sin embargo, el agua y la sangre son elementos similares, líquidos de distinto color. Se entiende que los ríos son la sangre de la tierra, y la sangre de los humanos es agua roja.

8 El *yawar mayu* es parte fundamental en algunas danzas andinas, así como en la representación del *maqta*, mezcla de pongo y bufón, que como personaje independiente participa en algunas comparsas cusqueñas.

La canción del *yawar mayu*, en el Cusco, dice: “Hermanito, no vayas a llorar, aunque tengas que atravesar un río de sangre, aunque caiga la granizada”. Durante la interpretación de este canto los danzantes se azotan las piernas hasta sangrar. Se dice que la sangre que cae ayuda a fertilizar la tierra. Este canto da fuerza a los danzantes.

El *yawar mayu*, se dice, es el río que toda persona tiene que atravesar luego que muere, para pasar a otra dimensión de la existencia. La muerte es el paso a otra existencia (Vásquez R., Chalena. *Danzas de Paucartambo*. Inédito, 1985).

sin duda es éste, el que se encuentra hasta en las piedras hirvientes de sangre, aquéllas de los muros incaicos del Cusco, en las que Ernesto percibe mensajes especiales.

Papá, le dije, cada piedra habla. Esperemos un instante (...)

Los incas están muertos (dice el padre).

Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver. ¿No temen quienes viven adentro? (p. 15).

Quienes viven adentro sin duda no son indios, y ¿qué deberían temer?, ¿caso las piedras podrían levantarse como testigos de una historia injusta y violenta?

Mi padre me llevó al atrio. Subimos las gradas. (...) Nuestras pisadas resonaban sobre la piedra. (...) En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana. Ese eco es difuso y parece que naciera del propio pecho del viajero, atento, oprimido por el silencio.

Los motivos sonoros, la voz del río y el silencio, están expuestos en los primeros párrafos de la novela, la voz del río se ubicará en diversos sujetos, y se intensificará de diversas formas en los capítulos siguientes; el silencio aparecerá también y se sentirá como opresión.

El pongo esperaba en la puerta. Se quitó la montera, y así descubierto, nos siguió hasta el tercer patio. Venía sin hacer ruido, con los cabellos revueltos, levantados. Le hablé en quechua. Me miró extrañado (p. 16).

– ¿No sabe hablar? –le pregunté a mi padre.

– No se atreve –me dijo (p. 19).

El silencio, que es opresión y es miedo, es también misterio o enigma.

Al ver la condición del pongo, quien al retirarse se inclina “como un gusano que pidiera ser aplastado” el protagonista nos dice:

No pude contener el llanto. Lloré como al borde de un gran lago desconocido (pp. 19-20).

El pongo tiene el silencio de un lago desconocido, no tiene la voz de los ríos profundos. Las piedras parece que tuvieran más vida.

¿Cantan de noche las piedras?

Es posible.

Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con “encanto” y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y éstas con que levantaron la catedral?

Los españoles las cincelaron. Mira el filo de la esquina de la torre.

Aún en la penumbra se veía el filo; la cal que unía cada piedra labrada lo hacía resaltar.

Golpeándolas con cinceles les quitaron el “encanto”... (p. 17).

Las piedras también cambian de voz o enmudecen por circunstancias distintas, como distintas son las piedras de la calle Loreto, de la catedral, las del palacio de Huayna Cápac.

El Amaru Cancha, palacio de Huayna Cápac era una ruina, desmoronándose en la cima (...).

La calle era lúcida, no rígida. Si hubiera sido tan angosta, las piedras rectas se habrían, quizá, desdibujado. Así estaba cerca; no bullían, no hablaban, no tenían la energía de las que jugaban en el muro del palacio de Inca Roca; era el muro quien imponía silencio; y si alguien hubiera cantado con hermosa voz, allí las piedras habrían repetido con tono perfecto, idéntico, la música (p. 18).

A medida que van apareciendo los personajes humanos de la novela –Ernesto, su padre, el viejo, el pongo– la referencia permanente al ambiente y los espacios que recorren, hace que también sea presentado el mundo sonoro de personajes no humanos y sus múltiples mensajes.

El poder del sonido, es decir su capacidad transformadora, es planteado explícitamente en la voz de la campana, la María Angola y sus *illas* lejanas, aquellas campanas que al borde de los lagos se encuentran transformando al *amaru* –serpiente mítica– en toro.

Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallarían en la plaza. Pero surgía lentamente, a intervalos suficientes; y el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cusqueña, que abría las puertas de la memoria.

En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora hay campanas que tocan a la medianoche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están

en la altura. Pensé que esas campanas debían de ser illas, reflejos de la María Angola, que convertiría a los amarus en toros. Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas (p. 19).

La dimensión utópica del texto se transforma luego cuando, refiriéndose a la misma campana, Ernesto describe el pequeño espacio que la rodea:

Comenzó en ese instante, el primer golpe de la María Angola. Nuestra habitación, cubierta de hollín hasta el techo, empezó a vibrar con las ondas lentas del canto. La vibración era triste, la mancha del hollín se mecía como un trapo negro. Nos arrodillamos para rezar. Las ondas finales se percibían todavía en el aire, apagándose, cuando llegó el segundo golpe aún más triste (pp. 20-21).

El capítulo termina saliendo del Cusco y anunciando el encuentro con el Apurímac, dios que habla, río profundo cuyo sonido será una y otra vez evocado en los capítulos siguientes y en otras obras de José María Arguedas.

Las montañas, el aire, el agua del río, los cañaverales... el paisaje sonoro externo inunda y agita el alma humana, despertando la memoria y contagiando el interior, como si de pronto, de repente, el paisaje transformara lo más íntimo, llenándolo con su luz y su brillo, con la sonoridad del río y la transparencia del aire.

En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan al Apurímac. "Dios que habla" significa el nombre de este río.

El forastero lo descubre casi de repente, teniendo ante sus ojos una cadena sin fin de montañas negras y nevados, que se alternan. El sonido del Apurímac alcanza las cumbres, difusamente, desde el abismo, como un rumor del espacio.

El río corre entre bosques negruzcos y mantos de cañaverales que sólo crecen en las tierras quemantes. Los cañaverales reptan las escarpadas laderas o aparecen suspendidos en los precipicios. El aire transparente de la altura va tornándose denso hacia el fondo del valle.

La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños (p. 26).

El sueño, que puede ser recuerdo y premonición, palpita en un instante mágico:

A medida que baja al fondo del valle el recién llegado se siente transparente, como *un cristal en que el mundo vibrara*⁹. Insectos zumbadores aparecen en la región cálida; nubes de mosquitos venenosos se clavan en el rostro. El viajero oriundo de las tierras frías se acerca al río, aturdido, febril, con las venas hinchadas. La voz del río aumenta; no ensordece, exalta. A los niños los cautiva, les infunde presentimientos de mundos desconocidos. Los penachos de los bosques de carrizo se agitan junto al río. La corriente marcha como a paso de caballos de grandes caballos cerriles.

¡Apurímac mayu! ¡Apurímac mayu! Repiten los niños de habla quechua con ternura y algo de espanto (p. 26).

Y no será esa la única mención a los caballos como símbolo de plenitud, de libertad para transcurrir por el camino propio, por su propio cauce.

Cantos

Leer el segundo capítulo de *Los viajes* es ingresar a diversos paisajes sonoros, en los que cada ser tiene voz propia:

El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos; y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden (p. 27).

Y donde los seres humanos saben percibir, esperar, ver y escuchar, hasta incorporar la fuerza de la naturaleza –el río– aspirando su luz. Por eso también se comprende que incorporar el canto de otros es estar *encantado*.

Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua. En los ríos anchos y grandes no todos llegan hasta las piedras. Sólo los nadadores, los audaces, los héroes; lo demás, los humildes y los niños se quedan; mirando desde la orilla, cómo los fuertes nadan en la corriente, donde el río es hondo, cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, y luego se

9 Subrayo frases o imágenes que sintetizan luz y sonido. La luz no es objeto de análisis en este artículo.

yerguen para contemplar la quebrada, para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas (p. 27).

Párrafo especial dedica José María Arguedas para describir cómo una persona que no baila, no canta ni toca ningún instrumento –cosa que es rara en la cultura andina– comparte el hecho musical participando como receptor que guarda en su memoria cada nota, cada ritmo, cada verso o timbre instrumental, viviendo a plenitud el momento mágico que acompañe o transforme su ser íntimo.

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín. (...)

Las habitaciones eran grandes, los músicos tocaban en una esquina. Los arpistas indios tocan con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la caja; y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos (pp. 27-28).

Escuchar, mejor dicho saber escuchar y no solamente oír, abarca un conocimiento mayor que la simple percepción sonora. El sonido que se oye es *mensaje*; no es un sonido que solamente causa placer o desagrado en el escucha, sino que se recibe como *algo que transmiten* los seres que lo emiten. Arguedas sitúa al lector en un asunto central en la cultura andina, cual es el entender que todos los seres existentes en el universo se relacionan como sujetos activos, donde el ser humano es uno más en este mundo natural y que a los otros seres, como criaturas del universo se les conoce –y se aprende de ellas– en tanto se les sabe escuchar, ver y sentir.

Los sonidos naturales de las aves, el viento, el rumor del río, así como el brillo u opacidad de los astros, las estrellas, el color de las hojas, de la madera, de la tierra, es fuente de información permanente sobre las necesidades de estos otros seres, de su funcionamiento, de su transcurrir vital; en este transcurrir se entiende lo natural y lo social-humano como partes inseparables del cosmos en funcionamiento.

En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen

en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles¹⁰, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida. Las tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras: el sauco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. El gorrión es el único que está en todos los pueblos y en todas partes. La vida-pisk'ó salta sobre las grandes matas de espino, abre las alas negras, las sacude, y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactus, los árboles de espino. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria (p. 28).

La memoria, imprescindible para el funcionamiento humano, es conocimiento intelectual a la vez que subjetividad, es pensamiento y emoción; es un caudal o una fuente desde la cual se asumen conductas y se generan y regeneran también pensamientos, emociones y sentimientos, de acuerdo con la nueva circunstancia vivida; los recuerdos pueden revitalizar a las personas.

Cuando salía en la noche, los sapos croaban a intervalos; su coro frío me acompañaba varias cuadras. Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas... de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas. Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban, el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes más altas y temibles. Luego regresaba a mi casa, despacio, pensando con lucidez en el tiempo en que alcanzaría la edad y la decisión necesarias para acercarme a una mujer hermosa; tanto más bella si vivía en pueblos hostiles (p. 30).

10 Pienso que no es que no observen los detalles, sino que son obvios, "ya se sabe todo aquello", es tan obvio y natural que no se habla necesariamente de estos hechos; sin embargo, en las canciones, en las danzas, en las artes plásticas, como textiles, retablos, etc., toda esta información y conocimiento, se expresa artísticamente.

El canto de los humanos o de otros seres tiene lugar de privilegio para la comunicación en el mundo andino; tanto así que para una comunicación plena no basta la voz hablada, ésta puede transmitir un discurso intelectual, con algo de emoción e intención, de acuerdo con la intensidad, el timbre, el dejo o la forma cotidiana del habla cantada... sin embargo, es con la canción que se funden intelecto y emoción, lo objetivo y lo subjetivo; es la canción, la forma que permite la comunicación más allá o más acá de lo pensado, el canto permite la comunicación con otros seres de la naturaleza, como con las aves, por ejemplo, cuando se necesita espantarlas del trigo, los niños

Ruegan a los pájaros en sus canciones, les avisan "Está envenenado el trigo! ¡Idos, idos! Volad, volad. Es del señor cura. ¡Salid! ¡Buscad otros campos!" (p. 29).

O cuando se canta en Huancapi:

Oye cernícalo,
oye gavián
voy a quitarte a tu paloma
a tu amada voy a quitarte.
He de arrebatártela
me la he de llevar,
me la he de llevar
oh cernícalo
oh gavián

El desafío es igual, al cernícalo, al gavián o al cóndor. Junto a las grandes montañas, cerca de los precipicios donde anidan las aves de presa, cantan los indios en este mes seco y helado. Es una canción de las regiones frías, de las quebradas altas de los pueblos de estepa, en el sur (pp. 31-32).

Cada canto o canción tiene su sentido, su intención, su lugar y su momento, por eso Arguedas incluye en la novela referencias de carácter etnográfico. Porque la descripción, plena de poesía y lirismo, que pudiera pensarse como producto de una fértil e inspirada imaginación, pertenece a un mundo real, no imaginado, sino plenamente sentido.

Ya debía amanecer. Habíamos llegado a la región de los lambras, de los molles y de los árboles de tara. Bruscamente, del abra en que nace el torrente, salió una luz que nos iluminó por la espalda. Era una estrella más luminosa y helada que la luna. Cuando cayó la luz en la

quebrada, las hojas de los lambras brillaron como la nieve; los árboles y las yerbas parecían tímpanos rígidos; el aire mismo adquirió una especie de sólida transparencia. *Mi corazón latía como dentro de una cavidad luminosa*¹¹ (p. 32).

La despedida

En el tercer y cuarto capítulos, el protagonista se despide de su padre para quedarse a vivir interno en un colegio. Otro mundo sonoro será explorado y el protagonista recurrirá permanentemente a su caudal de experiencias sonoras, tomando de su memoria la fuerza para resistir, en el mundo hostil en el que se encuentra. El niño se siente solo e interpreta la soledad del padre como un estado de gran crueldad y silencio interior.

Después de varios años de haber viajado juntos, yo debía quedarme; y él se iría solo (...). Y entraría en otro valle o pampa, ya solo; sus ojos no verían del mismo modo el cielo ni la lejanía; trotaría entre las piedras y los arbustos sin poder hablar; con gran crueldad y silencio en su interior (p. 36). (...)

Yo exploraría palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentar solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas (p. 39).

Jarahui

Uno de los pocos géneros musicales que no se baila en los Andes es el *harawi* o *jarahui*. Ya en el internado, Ernesto recuerda un *harawi* de despedida que le dedicaron unas mujeres cuando salía de un caserío con su padre. El *harawi* es canto y es llanto, dolor y esperanza, oración, plegaria, palabra mágica, intensa y amorosa.

Ay, warmallay warma
yayaykunkim, yuyaykunkim

Jhatun yurak'ork'o
kutykachimunki;

11 La cursiva es nuestra.

abrapi puquio, pampapi puquio
yank'atak'yakuyanman

Alkunchallay kutiykamunchu
raprachaykipi apaykamunki

Riti ork'o, jhatun riti ork'o
yank'a tak' ñannimpi ritiwak;
yank'atak wayra
ñannimpi k'ochpaykunkiman.

Amas pára amas pára
aypankichu
Amas k'ak'a, amas k'ak'a
ñannimpi tuñinkichu

¡Ay warmallay warma
kutiykamunki
kutiykamunkipuni!

¡No te olvides, mi pequeño
no te olvides!

Cerro blanco,
hazlo volver;
agua de la montaña
manantial de la pampa
que nunca muera de sed.

Halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver

Inmensa nieve, padre de la nieve
no lo hieras en el camino.

Mal viento,
no lo toques

Lluvia de tormenta,
No lo alcances

¡No, precipicio, atroz precipicio
no lo sorprendas!

¡Hijo mío,
has de volver
has de volver! (pp. 42-43)

Puentes: el río y la música

La traducción literal de *Pachachaca* es puente sobre el mundo. Sin embargo, en la novela de José María Arguedas, el *Pachachaca* es el puente entre dos mundos del protagonista: el del internado y el del cosmos andino que se encontraba fuera del colegio.

A veces, podía llegar al río, tras varias horas de andar. Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía. Lo contemplaba, de pie sobre el rejele del gran puente, apoyándome en una de las cruces de piedra que hay clavadas en lo alto de la columna central. (...)

Al atardecer, el agua que salta de las columnas, forma arco iris fugaces que giran con el viento.

Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos.

Y así renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylli, don Pedro Kokchi... que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo.

Durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado (p. 60).

Desde el renovado mundo interior, sintiéndose distinto a ese otro mundo hostil, podía mantener la serenidad y cultivar sentimientos diferentes frente a los sucesos violentos del internado, invocando al río.

Y podía ir al patio oscuro, dar vueltas en su suelo polvoriento, aproximarse a los tabiques de madera y volver más altivo y sereno a la luz del patio principal. La propia demente me causaba una gran lástima. Me apenaba recordarla sacudida, disputada con implacable brutalidad; su cabeza golpeada contra las divisiones de madera, contra la base de los excusados; y su huida por el callejón, en que corría como un oso perseguido. Y los pobres jóvenes que la acosaban y que después se profanaban, hasta sentir el ansia de flagelarse y llorar bajo el peso del arrepentimiento.

¡Sí!, había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre! (p. 47).

Sábados y domingos, en el pueblo, acudía a las chicherías para encontrar la música que su soledad necesitaba.

Yo iba a las chicherías a oír cantar y a buscar a los indios de hacienda. Deseaba hablar con ellos y no perdía la esperanza.

(...) iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fui feliz. Y podía permanecer muchas horas junto al arpista o en la puerta de calle de las chicherías, escuchando. Porque el valle cálido, el aire ardiente, y las ruinas cubiertas de alta yerba de los otros barrios, me eran hostiles.

¡Ay, siwar k'enti!
amaña wayta tok'okachaychu,
siwar k'enti.

Ama jhina kaychu
mayupataman urayamuspa,
k'ori raphra,
kay puka mayupi wak'ask'ayta
k'awaykamuway.
K'awaykamuway
siwar k'enti, k'ori raphra,
llakisk'yta
purunwayta kirisk'aykita
mayupata wayta
sak'esk'aykita.

¡Ay picaflor!, ya no horades tanto la flor,
alas de esmeralda.

No seas cruel
baja a la orilla del río,
alas de esmeralda,
y mírame llorando junto al agua roja,
mírame llorando.

Baja y mírame,
picaflor dorado,
toda mi tristeza,
flor del campo herida,
flor de los ríos
que abandonaste (p. 46).

Las sutilezas técnicas de la interpretación musical, los timbres, adornos, intensidades, ritmo, melodía, velocidad de las canciones,

plasman la diversidad natural de los paisajes andinos y sus infinitas posibilidades.

Las canciones pertenecen a cada lugar geográfico donde nacieron y son propiedad de la gente de cada lugar. Tanto el sentido de pertenencia territorial como el de propiedad colectiva del arte, permiten cultivar formas de identidad.

Las características concretas del lenguaje musical varían, perfilándose estilos musicales distintos, factibles de ser distinguidos a través de la observación atenta, como se observan los ríos.

Las chicherías recibían gente desde el mediodía, pero sólo en la tarde y en la noche de los sábados y domingos iban los músicos. Cualquiera parroquiano podía pedir que tocaran el huayno que prefería. Era difícil que el arpista no lo supiera. A las chicherías van más forasteros que a un tambo. Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas; de Huaraz, de Cajamarca, de Huancavelica o de las provincias del Collao, y pedía que tocaran un huayno completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría; llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba; el arpa acompañaba. Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: “No; no es así. ¡No es así su genio!”. Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurimeño, de ritmo vivo y tierno. “¡Manam!”, gritaban los hombres que venían de las regiones frías; los del Collao enfurecían, y si estaban borrachos, hacían callar a los músicos amenazándolos con los grandes vasos de chicha. “¡Igual es señor!” protestaba el arpista. “No, alk’o -perro-”, vociferaba el collavino. Ambos tenían razón. Pero el collavino no cantaba, y los de la quebrada no podían bailar bien con ese canto. Tenía un ritmo lento y duro, como si molieran metal, y si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería. Entonces los viajeros recordábamos las nubes de altura, siempre llenas de amenaza, frías e inmisericordes, o la lluvia lóbrega y los campos de nieve interminables. Pero los collavinos eran festejados. Las mestizas, que no habían salido nunca de esas cuevas llenas de moscas, turgurios con olor a chicha y a guarapo ácido, se detenían para oírles.

Ellas sabían sólo huaynos del Apurímac y del Pachachaca, de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales. Cuando cantaban con sus voces delgadas otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos

y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores del pisonay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces (pp. 45-46).

Yllu - illa

El *zumbayllu* –onomatopeya de trompo– se convertirá en un instrumento mágico, síntesis de movimiento-luz y movimiento-sonido, que de alguna manera participa a partir del sexto capítulo hasta el final de la novela.

Arguedas presenta al *zumbayllu* explicando las palabras quechuas *illa* e *yllu*.

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa, en una de sus formas, la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Tocar un *illa* y morir o alcanzar la resurrección es posible. Esta voz *ill* 14 La cursiva es nuestra a tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu* (p. 62).

Yllu, que es cierto tipo de sonido, puede entenderse fácilmente; sin embargo, *illa* es un término más complejo. En algunos relatos *illa* se dice que es un ser “reflejo” de otro ser, otras veces parecieran ser réplicas, de otros seres mayores. Las cualidades internas *y*, a veces, la apariencia externa que se observa ritualmente¹² en una *illa* pertenece, de alguna manera, al ser del cual proviene y al cual alude¹³.

12 Entiendo como observación ritual, aquélla que se realiza cuando se observa un elemento u objeto, para saber del estado o situación de otro ser. Por ejemplo, se observa la coca, para leer el estado o situación de personas presentes o ausentes de la ceremonia ritual. De manera similar, se observa el fuego, elemento que ayuda a sentir o presentir.

13 La lógica de este procedimiento es similar al que se usa en la práctica de la medicina tradicional con el cuy. El animal es pasado por todo el cuerpo del

El *zumbayllu* en funcionamiento contiene movimiento, luz-color y sonido, convirtiéndose en un *illa*, un ser que sintetiza, refleja o que es réplica de otro, ¿pero de cuál, de qué?

Para comprender las cualidades del *zumbayllu*, Arguedas incluye largos párrafos explicando las características de otros seres, especialmente los que causan asombro en el mundo andino, como el *tankayllu* (tábano zumbador), al que se le considera un ser especial.

Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. (...)

Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese danzak' se llamó Tankayllu. Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos (pp. 62-63).

En la cultura andina se encuentra muchas veces “la esencia” de un ser por su similitud cualitativa con otros. Diríamos que el *danzaq* estaba hecho “de lo mismo” que el *tankayllu*, como si el *tankayllu* fuera *illa* del *danzaq* y viceversa.

Más adelante el niño protagonista tratará de reconocer esa cualidad esencial de las personas que va conociendo; muchas veces, confundido se preguntará: “¿Qué, qué es, pues, la gente?” Y no será engañado por la vestimenta ni los ademanes de ciertas personas, como los oficiales del ejército, de quienes pensará que están *disfrazados*, que actúan como personajes que no son ellos mismos.

paciente, para diagnosticar una enfermedad. El diagnóstico se hace abriendo el cuerpo del animal y observando el estado de sus órganos. El estado de salud del paciente se verá reflejado en los órganos del animal y cualquier anomalía se cura en el cuerpo del mismo animal, mientras el paciente reposa. La práctica tiene semejanza con el vudú. La ciencia occidental no ha podido aún explicar hechos que se consideran parte de la magia de otras culturas; pero que la ciencia occidental no lo explique no quiere decir que no existan.

Pinkuyllu

Para explicar el significado de *yllu*, Arguedas informa sobre el *pinkuyllu* y el *waqrapuku*, necesita detenerse en la descripción de las características morfológicas, los materiales y la técnica de construcción y de ejecución, el sentido social, el lugar, la ocasión y los efectos –la transformación interior– de los propios intérpretes y oyentes de la música hecha en dichos instrumentos.

Pinkuyllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El pinkuyllu no se toca jamás en las fiestas de los hogares. Es un instrumento épico. No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de *mamak'*, caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco del *mamak'* es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el *huanahuay*, los indios fabrican *pinkuyllus* menores de *mamak'* pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de *pinkuyllu*, le llaman simplemente *mamak'* para diferenciarlo de la quena familiar. *Mamak'* quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico. Pero no hay caña natural que pueda servir de materia para un *pinkuyllu*; el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo. Construye un *mamak'* más profundo y grave; como no nace ni aún en la selva. Una gran caña curva. Extrae el corazón de las ramas del *huanahuay*, luego lo curva al sol y lo ajusta con nervios de toro. No es posible ver directamente la luz que entra por el hueco del extremo interior del madero vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blando resplandor, como el del horizonte en que ha caído el sol.

El fabricante de *pinkuyllus*, abre los huecos de instrumento dejando aparentemente distancias excesivas entre uno y otro. Los dos primeros huecos deben ser cubiertos por el pulgar y el índice, o el anular, abriendo la mano izquierda en toda su extensión; los otros tres por el índice, el anular y el meñique de la mano derecha, con los dedos muy abiertos. Los indios de brazos cortos no pueden tocar *pinkuyllu*.

El instrumento es tan largo que el hombre mediano que pretende servirse de él tiene que estirar el cuello y levantar la cabeza como para mirar el cenit.

Lo tocan en tropas, acompañándose de tambores; en las plazas, el campo abierto o en los corrales y patios de las casas, no en el interior de las habitaciones.

Sólo la voz de los *wak'rapukus* es más grave y poderosa que la de los *pinkuyllus*. Pero en las regiones donde aparece el *wak'rapuku* ya no

se conoce el pinkuyllu. Los dos sirven al hombre en trances semejantes. El wak'rapuku es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos. Le ponen boquilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el del pinkuyllu, y como él, exige una selección entre los hombres que pueden tocarlo.

En el pinkuyllu y el wak'rapuku se tocan sólo canciones y danzas épicas. Los indios borrachos llegan a enfurecerse cantando las danzas guerreras antiguas; y mientras otros cantan y tocan, algunos se golpean ciegamente, se sangran y lloran después, junto a la sombra de las altas montañas, cerca de los abismos, o frente a los lagos fríos y la estepa.

Durante las fiestas religiosas no se oye el pinkuyllu ni el wak'rapuku. ¿Prohibían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a los tronos de las procesiones católicas estos instrumentos de voz tan grave y extraña?

Tocan el pinkuyllu y el wak'rapuku en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad; en las feroces luchas de los jóvenes, durante los días de carnaval; para la hierra del ganado; en las corridas de toros. La voz del pinkuyllu o del wak'rapuku los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El pinkuyllu y el wak'rapuku marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna onda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano.

La terminación yllu significa propagación de esta clase de música, e illa la propagación de la luz no solar. Killa es la luna e illapa el rayo. Illariy nombra al amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. Illa no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante (pp. 63-64).

Zumbayllu

En el internado, el trompo deja de ser juguete, para convertirse en un instrumento, con voz y luz especiales, un instrumento mágico. Las detalladas consideraciones dedicadas al *pinkuyllu* sirven de guía para apreciar la función del *zumbayllu*, actuando como instrumento mágico que dentro del internado se convertiría en el cristal en el que vibra el mundo.

El descubrimiento del *zumbayllu* se hace a través del sonido. El protagonista se asombra al escuchar su canto.

Yo no pude ver al pequeño trompo ni la forma cómo Antero lo encor-delaba (...).

Luego escuché un canto delgado.

Era aún temprano; las paredes del patio daban mucha sombra; el sol encendía la cal de los muros, por el lado del poniente. El aire de las quebradas profundas y el sol cálido no son propicios a la difusión de los sonidos; apagan el canto de las aves, lo absorben; en cambio, hay bosques que permiten estar siempre cerca de los pájaros que cantan. En los campos templados o fríos, la voz humana o la de las aves es llevada por el viento a grandes distancias. Sin embargo, bajo el sol denso, *el canto del zumbayllu se propagó con una claridad extraña*¹⁴; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

¡Zumbayllu, zumbayllu!

Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes tankayllus fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz.

(...)

El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos.

(...)

Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio (pp. 65-66).

Al mismo tiempo, Ántero, el pelirrojo a quien llamaban Candela, lo descubre zumbayllero:

¡Como yo, zumbayllero de nacimiento! (p. 67).

Layk'as

Pero no sería el primer trompo que escuchara, el que se convertiría en objeto mágico, brujo, *layk'á*. Tenía que ser un winko, un ser especial,

14 La cursiva es nuestra.

tan especial que sería deforme, porque tendría una forma que se sale de la norma; trabajado como el *pinkuyllu*, por una persona que le daría forma única al material. Su baile, su zumbido, sus colores, serían únicos también, y, para saber de su canto, se tendría que aguzar el oído, perfeccionar los sentidos tratando de comprender sus múltiples mensajes.

Como las voces del río, las aves, los árboles, que vibran en diversos paisajes externos, el canto del *zumbayllu* en el internado es el vínculo con un cosmos distinto al oficial, eclesiástico, del colegio. Para mantener su poder mágico, debía conservar la libertad primigenia, no ser bendito por ningún gesto ritual católico, debería permanecer maldito, con todo su poder.

Ernesto aprende a ser *layk'a* también. El primer mensaje, enviado en el canto del *zumbayllu*, fue para su padre.

Si lo hago bailar, y soplo su canto hacia la dirección de Chalhuanca, ¿llegaría hasta los oídos de mi padre? –pregunté al Mark'aska.

¡Llega, hermano! Para él no hay distancia. Enantes subió al sol. Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de indios! El sol es un astro candente, ¿no es cierto? ¿Qué flor puede haber? Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un Layka winku con púa de naranjo, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después, cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el *zumbayllu* canta al oído de quien te espera. ¡Haz la prueba, ahora, al instante!

– ¿Yo mismo tengo que hacerlo bailar? ¿Yo mismo?

– Sí. El que quiere el encargo.

– ¿Aquí en el empedrado?

– ¿Ya no lo viste? No lo engañes, no lo desanimas

Lo encordelé más cuidadosamente que otras veces. Y miré a Ántero.

– Háblale bajito –me advirtió.

Puse los labios sobre uno de sus ojos.

“Dile a mi padre que estoy resistiendo bien –dije– aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente. Le cantarás para su alma”.

Tiré la cuerda.

¡Corriente arriba del Pachachaca, corriente arriba! Grité.

El zumbayllu cantó fuerte en el aire. Se paró en una de las gradas de madera que subían al corredor; saltó sobre las fibras de la madera vieja y se detuvo sobre una vena lúcida del piso.

– ¡Sopla! ¡Sopla un poco! Exclamó Antero.

Yo soplé hacia Chalhuanca, en dirección de la cuenca alta del gran río. Cantó dulcemente (p. 107).

Juan Carlos Onetti: una vida literaria¹

Raquel García

Uno

Juan Carlos Onetti supo desde la adolescencia –cursó sólo hasta primer año de estudios secundarios– que quería ser escritor. Varias veces dijo concebir la escritura como un acto de amor, jamás como un trabajo u obligación. Nació en Uruguay, hijo de la extendida pequeña burguesía de aquel país todavía bucólico, estatista, paternalmente generoso. Fue auténtico en lo que escribió y vivió forjando para sí una ética propia, ajena por igual a la de la pequeña burguesía de la que provenía, y a la preponderante entre los intelectuales de su medio.

Escéptico, como su personaje de tantas narraciones –el doctor Díaz Grey–, Onetti fue conciencia lúcida de los hechos de su tiempo. Pasó su vida adulta trabajando a disgusto en diversos oficios, principalmente en los de publicista, periodista y –ausente– director de

1 La base de este texto es la ponencia pronunciada en el Ciclo de Conferencias de Literatura Latinoamericana organizado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, en el Museo de la Nación, en Lima, octubre de 1999.

bibliotecas públicas municipales de Montevideo. Habitó no sólo en esa ciudad, sino también por largos y discontinuos períodos, en la cosmopolita Buenos Aires. Fue un escritor privado y un intelectual riguroso: Entre 1939 y 1941 fue secretario de redacción del recién fundado y pronto muy prestigioso semanario *Marcha* de Montevideo. No integró grupo literario ni partido político alguno, aunque toda su vida fue un hombre de izquierda. Siguiendo probablemente el consejo de Rainer María Rilke a un joven poeta, Onetti se volvió sobre sí mismo para examinar si moriría, de serle negada la escritura; descubrió que no podía vivir sin escribir, por tanto fue escritor en cada acto de su vida. Buscó dentro de sí, aprendiendo de los maestros, pero sin imitar a nadie. Afirmó que esta actitud era la única correcta en un escritor. Así es que bajo el seudónimo de *Periquito el aguador*, en 1939 escribió en el semanario *Marcha* la siguiente opinión sobre por qué se escribe, cuál es la tarea del escritor, y sobre la literatura de pretensiones declaradamente políticas, tan practicada por entonces:

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que los elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa que lo son del Arte, con mayúsculas, podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber a cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia.

Y si, llevado a un terreno de actividad política, deja de hacer literatura para dedicarse a redactar folletos de propaganda, que nadie se haga cruces en homenaje a su inexistente sacrificio. El escritor no era escritor, sino político; terminó por encontrarse a sí mismo. Hay numerosos casos de vocaciones tardíamente despiertas que podrían citarse².

A Onetti le creció el aura de artista solitario y tímido en las dos ciudades capitales del Río de la Plata, una hombría taciturna sin alardes, conocida su debilidad por la noche, las prostitutas y las niñas-adolescentes. En muchas de sus narraciones el desvelo del deseo proviene de una niña, aún no contaminada, no degradada a mujer:

2 *Marcha*. Montevideo, 27 de octubre de 1939.

(Elvirita) ... Yo mirándole las piernas tan largas, que empiezan en unos calzados absurdos que se llaman botinas, todavía blancas porque el verano aún no llega. Y miro con disimulo las botinas donde las piernas nacen y van creciendo hasta unirse con esa fuente de mi pena de hoy, mi leve desespero³.

Amó a muchas mujeres y cuatro veces se casó, y sus dos primeras esposas fueron primas suyas, hermanas entre sí.

Por décadas no fue muy conocido ni, menos aún, leído, más allá de algunos círculos intelectuales locales. En los efervescentes, arrolladores años sesenta, sus libros comenzaron a circular como rara exquisitez entre algunos entendidos, aquéllos, pocos, iniciados en el rito de leerlo. El autor nunca se preocupó por imponerse públicamente, jamás promocionó sus libros. En cada concurso literario al que se presentó, su obra obtenía, cuanto mucho, un segundo o tercer lugar. Al igual que otro narrador uruguayo algo anterior a él (Felisberto Hernández, m. 1964), cultivador del relato "fantástico", Onetti escribió sus primeros libros desde la soledad más absoluta, ignorado por la crítica.

El crítico literario Ángel Rama reeditó en su legendaria editorial Arca, de Montevideo, en 1965 su primera, breve novela, *El pozo* (1939), y le dedicó un ensayo consagratorio: *Origen de un novelista y de una generación literaria* (la llamada "Generación de la Crisis", o "de Marcha"). Más tarde se revelaría su importancia como pionero en el uso de recursos y técnicas narrativas inéditas en español: El discurso fragmentado y ambiguo, la elipsis y la ironía, los saltos abruptos en el tiempo y en el punto de vista, los múltiples narradores, la ficción dentro de la ficción, la autorreferencialidad del discurso narrativo y sus relaciones intertextuales explícitas son incorporados tempranamente por Onetti a la narrativa de la lengua española, a partir de sus lecturas de Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner. Su lenguaje, en apariencia poco cuidado, es el de los desarraigados habitantes de la ciudad moderna, el que había sido integrado a la literatura rioplatense en las intensas narraciones del argentino Roberto Arlt (m. 1942).

En el caso de Onetti, el concepto de "generación" aclara poco o nada, porque su visión del mundo y su lenguaje fueron precoces en

3 Onetti, J.C. *Cuando ya no importe* (1993). Buenos Aires: Alfaguara, 1993, p. 167.

la literatura de nuestro continente; muy poco tienen que ver con el de la enorme mayoría de sus contemporáneos de lengua española. Así, por ejemplo, el narrador peruano Ciro Alegría nació el mismo año que Onetti. Alegría es el último de los grandes novelistas de lo rural y lo regional americano, y su monumental novela *El mundo es ancho y ajeno* de 1941 representa ejemplarmente la narración de los años veinte, treinta y hasta cuarenta. Ese discurso era el que esperaban y celebraban los narradores de América Latina por esos años. Por ello, en 1941, el certamen internacional de la editorial Farrar y Reinhart de Nueva York sólo premió la novela de Alegría, mientras *Tiempo de abrazar* de Onetti pasaba desapercibida (el manuscrito se perdió luego, y se publicaría recién en 1974 en Buenos Aires).

Sin embargo, Onetti fue reconocido como maestro y guía por los autores del llamado “boom” de la novela hispanoamericana. Al igual que Juan Rulfo y Miguel Ángel Asturias, Onetti abrió nuevos caminos por los que, años más tarde, se adentrarían con maestría y autoconfianza los autores de la llamada *nueva novela hispanoamericana* (C. Fuentes, 1969), la que por fin haría que las literaturas de nuestro continente ingresaran al canon de lo que los lectores del hemisferio Norte consideran literatura universal.

Así, en 1967, el joven narrador Mario Vargas Llosa, al recibir en Caracas el premio *Rómulo Gallegos* por su también monumental novela *La casa verde*, manifestó la deuda de su generación con el poco conocido Onetti: “... otros escritores latinoamericanos, con más obra y más méritos que yo, hubieron debido recibir (este premio, RG) en mi lugar –pienso en el gran Onetti, por ejemplo, a quien América Latina no ha dado aún el reconocimiento que merece–...”⁴. Onetti se hace más conocido dentro y fuera del Río de la Plata en 1974, pero por motivos no literarios: Los militares, que ya entonces detentaban el poder político en el Uruguay, lo encarcelaron, acusándolo de inmoral y pornográfico, como también encarcelaron a los otros tres miembros del jurado literario que había concedido el premio de la categoría “cuentos” del certamen de *Marcha* a una narración (“El

4 Vargas Llosa, M. “La literatura es fuego” (1967). *Antología mínima*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 156.

guardaespaldas”, de Nelson Marra) en que se aludía muy directamente a un personaje poco decoroso de la vida nacional. Después de unos meses internado en el Hospital Militar, y habiéndose afianzado entre tanto el régimen (la dictadura militar se mantendría hasta 1985), Onetti aceptó una invitación para viajar a España en calidad de escritor. En Madrid se quedaría a vivir sus últimos 20 años. Allí el autor conoció lo que puede llamarse el éxito, que para él no dejó de ser una serie de malentendidos: En España, gracias a la eficiente gestión de su agente literaria Carmen Balcells, se reeditaron sus obras –novelas y cuentos dispersos, aparecidos inicialmente en ediciones pequeñas o inaccesibles fuera del Río de la Plata– y se multiplicaron las traducciones a muchas lenguas. En abril de 1981 recibió de manos del rey Juan Carlos el codiciado premio Cervantes. Asistido por la última de sus esposas, la violinista Dorothea Muhr (“Dolly”), Onetti pasó todos esos años leyendo, escribiendo, bebiendo y fumando en la cama, recluido en su departamento de la avenida de América, rodeado de libros y periódicos, aparentemente indiferente al mundo exterior, escéptico ante la historia, como son todos los personajes de sus cuentos y novelas.

Dos

Es forzoso reconocer que la trayectoria vital de Onetti es una suerte de alegoría de su literatura. Y esa literatura puede considerarse una apología del fracaso. Sus personajes, como el autor, conocen de la abyección humana y saben que el tiempo jamás ennoblece, sólo corrompe (es el tema de todos sus textos, pero no puedo dejar de mencionar el intenso, demoledor cuento “Bienvenido, Bob”). Onetti comunicó la visión del mundo que parte del *Eclesiastés* y puede reconocerse en moralistas como Séneca, Montaigne, los existencialistas. Sus inclementes hallazgos sobre la vida, la inutilidad de todo esfuerzo, los transmite Brausen, el protagonista de *La vida breve*, cuando piensa: “Toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad, en no forzar nada, ser, simplemente, cada minuto”⁵.

5 Onetti, J.C. *La vida breve* (1950). Barcelona: Argos-Vergara, 1979, p. 233.

Los esfuerzos no se compensan jamás porque el envejecimiento no se detiene, los momentos libres de mezquindades escasean, la comunicación no se da, todas las relaciones humanas se revelan finalmente como gratuitas fugas de lo único constante: la soledad y la declinación. Propio también de muchos personajes onettianos en un momento de lucidez es el siguiente hallazgo de Larsen:

Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar⁶.

El que escribe está inconfundiblemente presente en cada uno de sus textos: Sus personajes suelen ser su *alter ego*, y en todos los casos son sus prójimos más cercanos. Onetti conversó y convivió con sus personajes por sesenta años, también en los veinte años del exilio en Madrid.

Eladio Linacero es probablemente el primero de una serie de “héroes” onettianos, los indiferentes morales importados de la cultura europea de entreguerras, agobiados por el tedio, hastiados de la realidad mezquina, trivial y sucia. Más que cualquier otra cosa, los seres humanos están solos: “... toda la noche está, inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio. Ésta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad...⁷. Esos seres ensimismados huyen a través del sueño: “Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”⁸, afirma Linacero en la breve novela *El pozo* de 1939. La *nouvelle* son las confesiones de este hombre pequeño y misántropo, escritas en su miserable, compartido, cuarto de alquiler en Montevideo, la víspera del día en que cumple los 40 años. Todas las narraciones del autor transcurren en espacios cerrados:

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas

6 Onetti, J.C. *El astillero* (1961). Bogotá: Oveja Negra, 1984, p. 299.

7 Onetti, J.C. *El pozo* (1939). Montevideo: Arca, 1967, p. 45.

8 *Ibidem*, p. 44.

y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza. Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitar, me rozaba los hombros⁹.

Esa mueca de asco atañe no sólo al mal olor del propio cuerpo, también a la percepción de todo cuanto lo rodea, la constatación de que todo lo que creyó bello está perdido. Cuando joven, Linacero había sido breve y milagrosamente visitado por un sentimiento maravilloso: el amor, que compartió con una muchacha, Ceci. "... tenía trajes con flores de primavera, unos guantes diminutos y usaba pañuelos de tela transparentes que llevaban dibujos de niños bordados en las esquinas"¹⁰. Pero pasados unos años de matrimonio, la muchacha inadvertidamente se ha transformado en Cecilia, una mujer, por tanto alguien con quien por definición ya no pueden soñarse locuras. La mujer es un ser que "puede distinguir los diversos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña"¹¹. Una marcada misoginia sobrevuela gran parte de la narrativa de Onetti y será atemperada recién en sus últimas novelas: "Terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo"¹². A Linacero no le queda otra salida, para sobrevivir, que soñarse otras vidas: Se imagina entre la nieve: leñador en Alaska, minero en Canadá o escritor de una gran obra en los Alpes suizos; en cada caso el "sueño de la cabaña de troncos" sublima, corrige, una experiencia abyecta, la realidad triste por mediocre, en este caso la vejación que el mismo Linacero, adolescente, había infligido gratuitamente, sin deseo, a la joven Ana María, la que murió poco después y desde entonces lo visita en sueños. En

9 Op. cit., p. 8

10 Op. cit., p. 28.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

sueños puede comunicarse sin humillación ni temor con la prostituta Ester, y con el poeta Cordes. Después de los sueños, es la escritura el otro camino que se revela hacia esa, otra realidad:

... ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo¹³.

Y más adelante:

... ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no¹⁴.

Tres

Por lo menos a partir de *La vida breve* (1950) todas las narraciones de Onetti remiten a un estado de ánimo cambiante pero siempre el mismo, inconfundible como su estilo moroso, empantanante, siempre en peligro de naufragar, y sin embargo siempre triunfante, imprescindible. Sus personajes y el paisaje en que ellos se mueven, los hombres y mujeres desencantados, aparentemente distraídos que pueblan las narraciones de Onetti, recrean una ciudad provinciana recostada en un río de aguas calmas y turbias, que suele llamarse Santa María, aunque igualmente puede ser la también inventada Lavanda, o las extraliterarias Montevideo, o Buenos Aires. Los sanmarianos también se instalan, de tan conocidos, en la vida de los lectores, se convierten en los prójimos reales de todos los que consienten en regresar al espacio dolorosamente humano que fluye de la prosa de Onetti. Cada narración suya es un capítulo de otro libro mayor. Desde cada novela y cuento el lector aprende a reconocer los puentes tendidos hacia todo el resto, y la multitud de personajes y de situaciones se constituyen en obra enciclopédica, al modo de la narrativa de Balzac, Galdós, Proust o Faulkner. Sus 15 novelas y 40 cuentos constituyen, como en los mencionados autores, un cosmos autosuficiente, situado preferentemente en un espacio de ruina y catástrofes humanas, la ciudad de Santa María.

13 Op. cit., p. 8.

14 Op. cit., p. 9.

La novela *La vida breve* es un punto de inflexión decisivo en la narrativa de Onetti e incluso en la narrativa de América Latina de este siglo. Allí también hay un protagonista, Juan María Brausen, deses- perado por el tedio y la falta de sentido de la existencia:

A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida ... y se descubre que (la vida) está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensa- ción que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginarme debe llegar a transformarse en un malentendido. Tal vez, poco importa. Entre tanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro¹⁵.

La fuga de Brausen de esta realidad sin deseo se consume por dos vías paralelas: Un primer *alter ego* se forja con asombrosa facilidad en su vida cotidiana misma. Desde su diminuto apartamento en Buenos Aires, en el que su esposa Gertrudis lo ha abandonado, Brausen ausculta las conversaciones que tienen lugar en el apartamento vecino. Allí se ha mudado recientemente una mujer pequeña y vulgar cuya voz y presencia lo fascinan: la prostituta Queca. El aire de ese apartamento, al que puede ingresar fortuita, subrepticamente una primera vez, le descubre como ráfaga la posibilidad de una vida breve:

Empecé a moverme sobre el piso encerado, sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada lento paso. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer¹⁶.

Brausen adoptará otra identidad y será Arce para frecuentar a la Queca, a quien poco después, como revelación de la propia siempre buscada identidad, se dispone a asesinar en una operación necesaria de limpieza.

15 Onetti, J.C. *La vida breve* (1950). Barcelona: Argos-Vergara, 1979, pp. 50- 51.

16 Op. cit., p. 53.

El otro *alter ego* de Brausen surge a través de la escritura, mientras se esfuerza por redactar el guión para una película que le ha encomendado su amigo Stein, en la agencia de publicidad en la que ambos trabajan. Brausen imagina con atención y cuidado crecientes al doctor Díaz Grey, médico en Santa María, quien observa la plaza y el río desde la ventana de su consultorio bajo el sol del mediodía aletargado, hasta que recibe la puntual visita de Elena Sala, mujer bella y misteriosa a la que debe inyectar morfina.

Pero Arce no podrá asesinar a la Queca, porque se le ha adelantado Ernesto, el antiguo *cafisho* de la mujer; entonces Arce/Brausen asume el asesinato ejecutado por el joven Ernesto, el que él mismo hubiese querido realizar, y huye con él de la policía bonaerense, para después de accidentados traslados en trenes y taxis arribar a Santa María. La ficción dentro de la ficción termina por borrar todos los bordes convencionales del pacto entre lector y texto: El doctor Díaz Grey, tras el suicidio de Elena Sala, sigue compulsivamente a Lagos, el viudo de Elena, y a Oscar Owen, el Inglés, el bello antiguo amante de Elena y de su marido, y a una joven violinista que se les suma y es, de alguna manera, también Gertrudis y Elena Sala y hasta la Queca. Todos ellos están disfrazados en tres días de festejos de carnaval en Santa María, y se han dado, tras robar morfina y asesinar sin meditación a un hombre, también a la fuga de las autoridades. En esta segunda parte de *La vida breve* ya no es Brausen la única voz narradora, también el doctor Díaz Grey narra por momentos. Los personajes se independizan de su creador. El creador primero, Onetti, cuyo nombre lleva también un personaje, se ha duplicado en el creador Brausen, y éste en Díaz Grey, como en un juego de espejos. Así Brausen/Arce, recién arribado a Santa María, se sabe sin admitirlo autor de un deicidio, cuando escribe:

Junto a la ciudad y fuera de ella me era posible estirar las piernas bajo la mesa de la fonda, hojear números viejos de "El Liberal" de Santa María, destacar a Ernesto como hacia una fecha futura de la que habría de traerme, sin saberlo, adheridas a su gesto y a su voz como modalidades, respuestas a mi curiosidad, anticipaciones que se harían obvias un momento después de conocidas. Me era posible examinar, arrugar y alisar el último billete de cien pesos que me quedaba, hacer comparaciones entre Elena Sala y la Queca, muertas, imaginar biografías para los titulares de las esquelas de defunción

que encontraba en los diarios, descubrir que el amor debe desembocar rápidamente en la muerte. Periódicos viejos y tostados se estiraban en la ventana de la fonda y me defendían del sol; yo podía desgarrarlos y mirar hacia Santa María, volver a pensar que todos los hombres que la habitaban habían nacido de mí y que era capaz de hacerles concebir el amor como un absoluto, reconocerse a sí mismos en el acto de amor y aceptar para siempre esta imagen, transformarla en un cauce por el que habría de correr el tiempo y su carga, desde la definitiva revelación hasta la muerte; que, en último caso, era capaz de proporcionar a cada uno de ellos una agonía lúcida y sin dolor para que comprendieran el sentido de lo que habían vivido... Todos eran míos, nacidos de mí, y les tuve lástima y amor¹⁷.

Esas gentes malditas que habitan Santa María en la ansiedad y el desasosiego de saberse desamparadas, se imprimen para siempre en nuestra imaginación desde esta novela. Cuentos y novelas remiten una y otra vez a situaciones y personajes que conocimos leyendo *La vida breve*. Onetti construye su obra novelística sobre la autorreferencialidad y la intertextualidad de ésta. La piedra fundacional de la ciudad o civilización sanmariana ha sido echada en *La vida breve*, y Brausen es su fundador y prócer; su figura regirá en forma de estatua desde la plaza principal, y estará acuñada en las monedas bráusenes. Santa María se despliega como universo autosuficiente muchos años antes de que existiesen la Comala de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1956) o el Macondo de García Márquez (vislumbrado desde *La hojarasca*, de 1952 pero desplegado plenamente e imborrable desde *Cien años de soledad*, 1967), con sus plazas, hoteles y cafés, prolongándose en sus arrabales y la colonia de suizos antes emprendedores, luego especuladores de la miseria general (*Dejemos hablar al viento*, 1979), caídos finalmente en la ruina, como el resto (*Cuando ya no importe*, 1993). Los personajes de ese mundo aparecen en *La vida breve* a veces apenas insinuados por un gesto o un apellido aparentemente insignificantes: Así el soñador y rebelde poeta adolescente Jorge Malabia (narrador principal y cuestionador de la autoridad de quien cuenta una historia en la novela *Una tumba sin nombre*, 1959; protagonista de "El álbum"; adulto en el exilio madrileño en "Presencia", un cuento de fines de los setenta), el padre Bergner (un antecedente del padre García de *La casa verde* de Vargas Llosa) y el gallego Lanza, dueño del periódico

17 Op. cit., p. 271.

El Liberal (*Juntacadáveres*, 1964); la madura prostituta María Bonita de tantas narraciones; el comisario de policía Medina (melancólico pintor, terminante protagonista de la primera novela que Onetti pudo concebir desde Madrid: *Dejemos hablar al viento*, de 1979, en la que Medina borra del mapa la ciudad, incendiándola); y por supuesto Larsen, ese hombre calvo y algo obeso, el idealista con la obsesión artística por excelencia: La de construir en la costa de Santa María el prostíbulo perfecto, empresa en la que fracasará como en todas las demás que se proponga (*Juntacadáveres*, 1964; *El astillero*, 1961; *Carroña/Junta comido por gusanos*, regentando un hotel de citas en *Dejemos hablar al viento*, 1979); allí aparecen, también, otros apellidos sanmarianos fundamentales –como el del empresario Jeremías Petrus–, los cuales se ramificarán como las vidas hacia la muerte y cobrarán su sentido pleno recién cada vez que el autor llame a los distintos personajes y los haga actuar para nosotros lectores, a lo largo de historias personales de decadencia y ruina, en cuarenta años de escritura de Onetti.

Cuatro

En 1993, pocos meses antes de morir, Onetti dio a conocer la que sería su última narración, de difícil determinación genérica: *Cuando ya no importe*¹⁸. “Apuntes garrapateados”, diario que escribe el protagonista Juan Carr desde una misión para la cual le pagan, y que consiste en consentir un contrabando peligroso e incierto, mientras simula dirigir la construcción de una represa, prolijo memorándum de los largos diálogos mantenidos por el narrador principal y el otro, el doctor Díaz Grey; en esta obra Onetti resucita a Santa María de las cenizas a las que la creímos reducida en *Dejemos hablar al viento*. Es una Santa María sumida también en la decrepitud, desacralizada impiadosamente por su creador, y además más tropical y tercermundista. En esta obra el creador de Santa María se despide y confiesa para sí el pudor con que nos ha mostrado a todos sus personajes:

Ahora, definitivamente, para siempre en Montevideo, persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento

18 Onetti, J.C. *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara, 1993.

impuesto... Me escondo porque aquí hay personas, sobre todo mujeres, cuyas caras y renuncias me niego a conocer después de tantos años. Por iguales motivos me disgusta mostrarles mi cara de hoy, permitir que sospechen o adivinen algo de mis pasadas, pequeñas infamias¹⁹.

También en este texto imagina un tiempo inclemente, como el de su astillero, para quedarse definitivamente en su ciudad primera, a la que regresa en sueños, vale decir, en escritura:

Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema²⁰. Y hay o había o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre²¹.

Es cierto que toda literatura trata del amor y la soledad. Cada narración de Onetti es también una historia de amor, a menudo incestuoso, y de su contracara, el desamor. Pero el tema básico es la búsqueda de sentido a la vida, una empresa de antemano condenada al fracaso, pero ante la cual sus personajes no se entregan, como no se entrega el autor, quien sabe que lo único irreversible no se cambia con la escritura. Hay, pese a ello, un triunfo, el del verdadero arte. Hay un misterio casi revelado en su prosa, dimensiones vitales, sentimientos o el nombre que les damos, que después de leer a Onetti no volverán a tener el mismo significado, porque en la lectura de este autor se han cargado de una significación milagrosamente nueva: piedad, ternura, odio, vejez, respeto, amor.

19 Op. cit., p. 204.

20 Op. cit., 205. Alude al poema "Le cimetière marin" de Paul Valéry (m. 1945).

21 Op. cit., p. 205. *Lloverá siempre* (1953) se titula la única novela del escritor uruguayo Carlos Denis Molina (m. 1983), amigo de Onetti.

PORTAFOLIO

Te veo desde mi ventana

Estefanía Penny Lanfranco

El interés sobre la fotografía me ha llevado a los objetos y las atmósferas. Estoy atraída por la posibilidad de que, en la creación de una imagen, lo inerte sea capaz suscitar sensaciones.

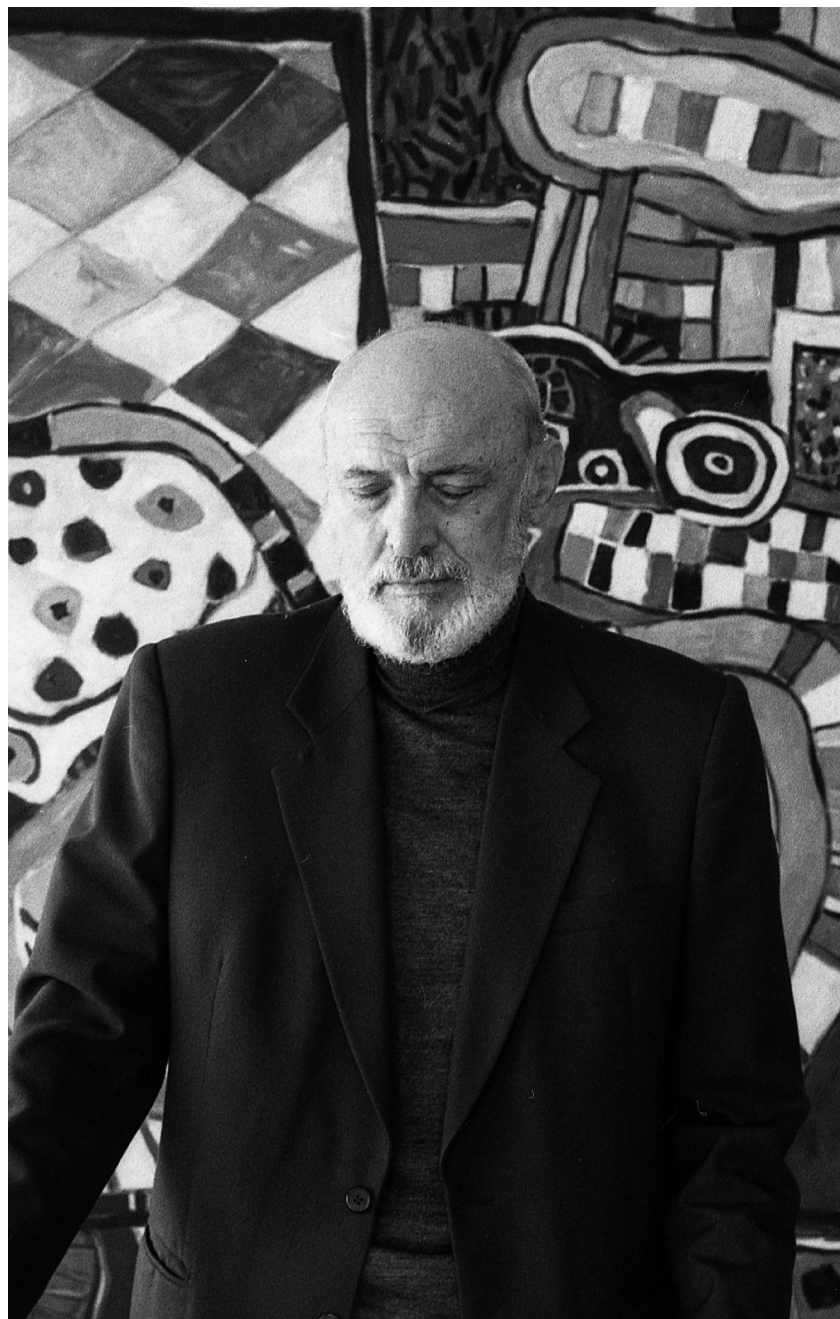
En ese proceso de búsqueda visual, descubrí que el espacio íntimo (una habitación o el hogar) nos enmarca. Exalta nuestras luces y también nuestras sombras. Determina, cual encuadre fotográfico, lo que queremos o lo que no a estamos dispuestos a mostrar. Nos refleja; es un espejo de lo vivido: de los recuerdos, gustos y sensibilidad.

En el retrato, tan importante como el sujeto es el segundo plano; el entorno que inscribe al personaje en un universo y construye qué hay detrás de un rostro, obra o profesión.

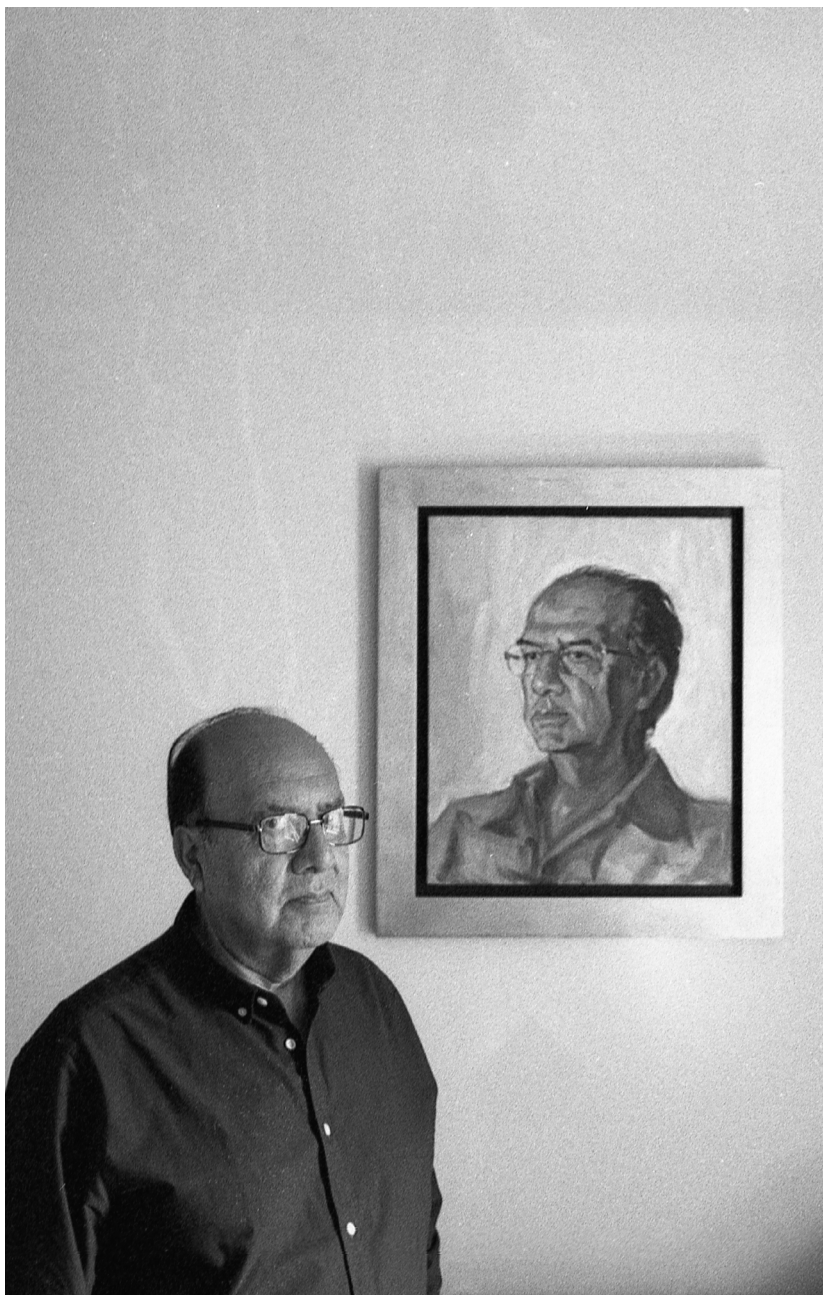
Así es como la cámara, en esta serie fotográfica, se vuelve pretexto y vehículo para ingresar a los recintos de una selección de creadores peruanos consumados.

Aquellos que dedicaron su vida al desarrollo de universos narrativos, poéticos o dramáticos, ahora permiten que el lente construya los suyos.

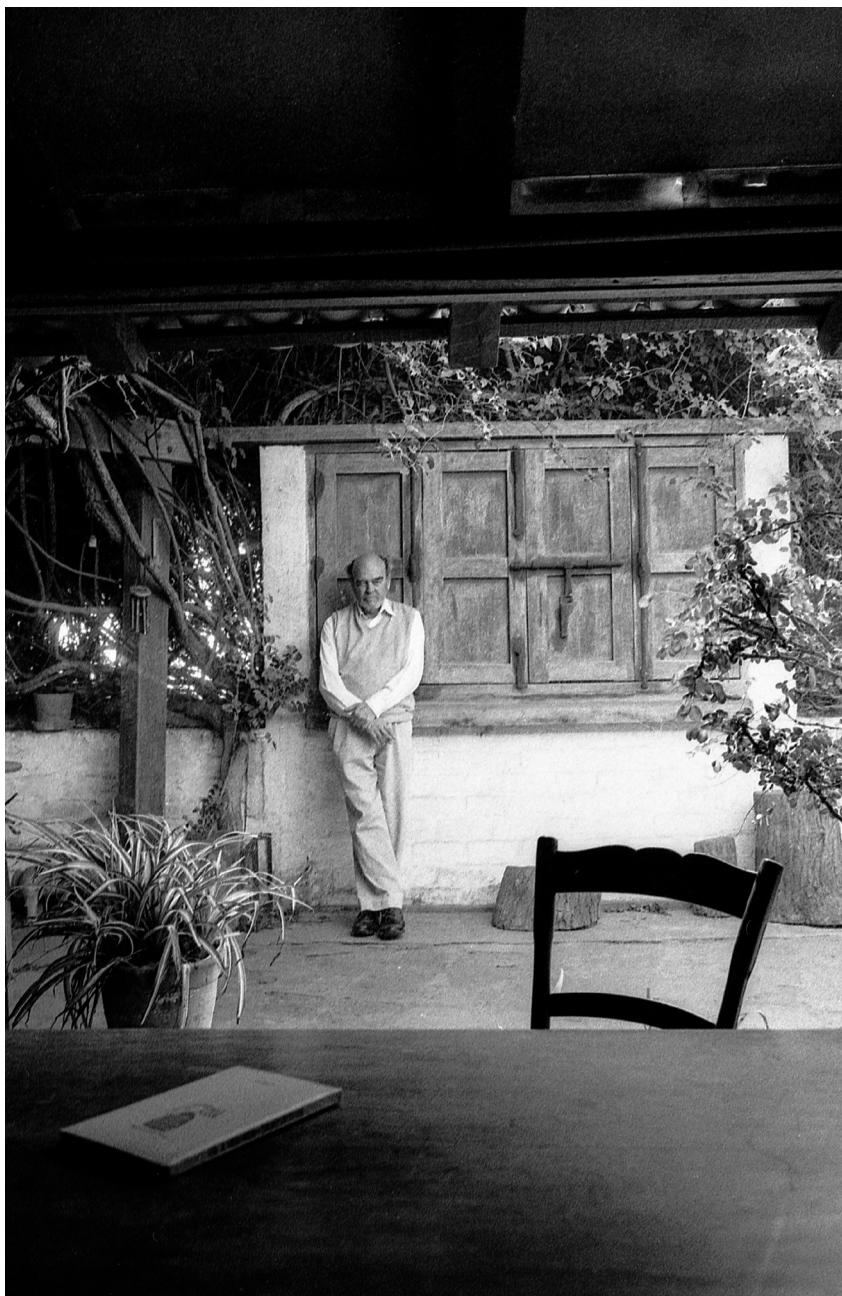
En “Te veo desde mi ventana” (2015-2019) me valgo de la cámara analógica, de la atmósfera del espacio íntimo y de la casa como objeto, para reflejarlos y enmarcarlos en un retrato de ellos y de mí misma.



Fernando Ampuero



Roberto Reyes Tarazona



Luis Jochamovitz



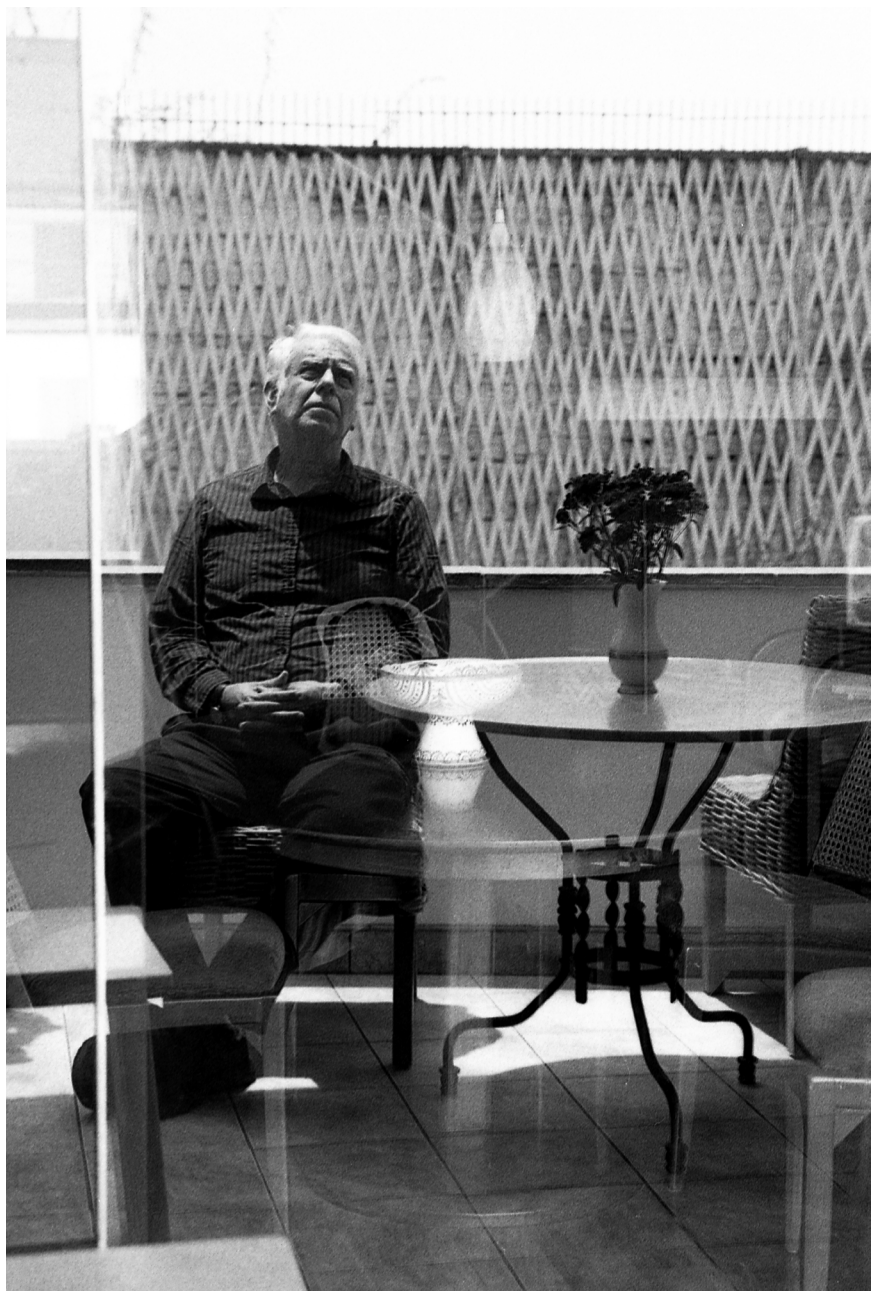
Harry Belevan



José Güich



Augusto Higa



Alonso Cueto



Irma del Águila



Antonio Gálvez Ronceros



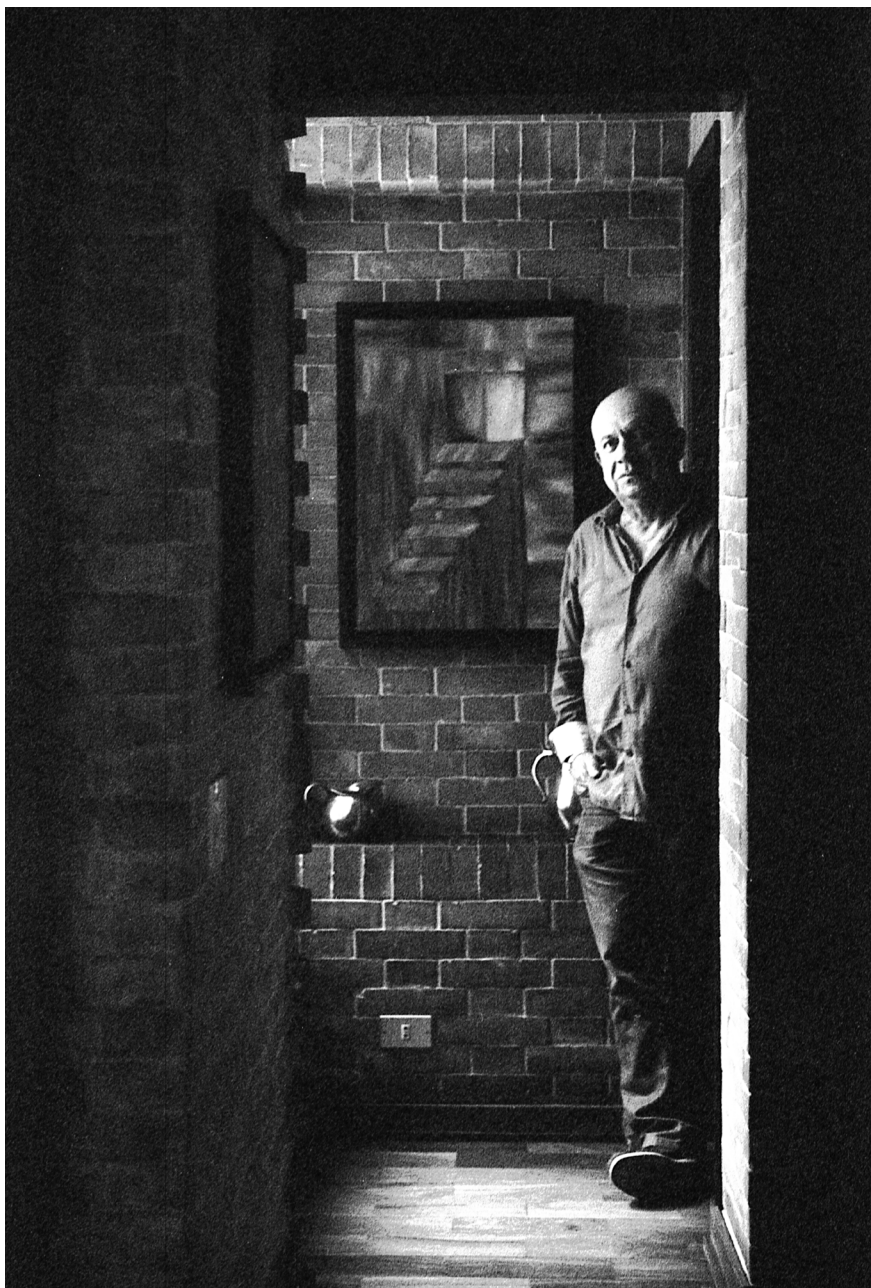
Elizabeth Salazar



Marco Martos



Giovanna Pollarolo



Carlos López Degregori



Abelardo Sánchez León



Ana María Gazzolo



Rossela Di Paolo



Enrique Sánchez Hernani



Carmen Ollé



Luis La Hoz



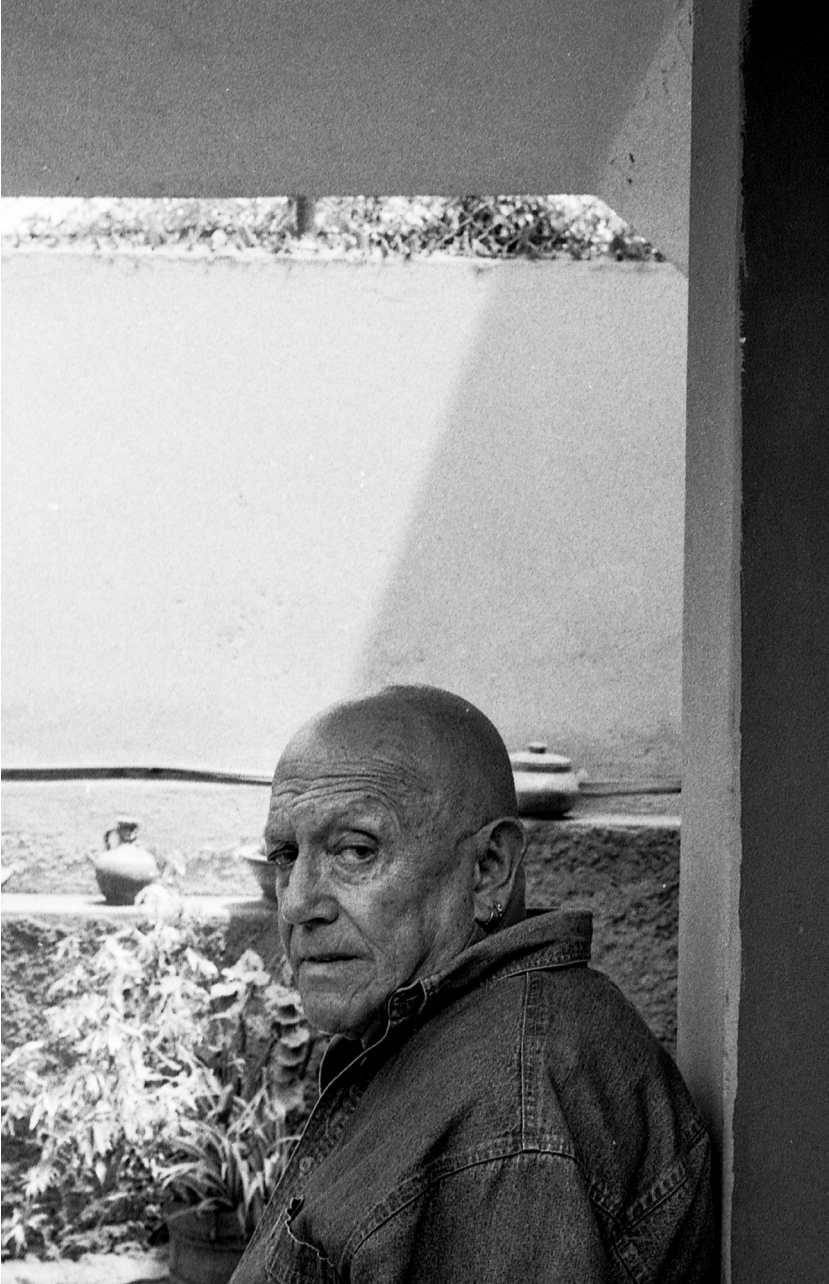
Jorge Chiarella



Ana Correa



Celeste Viale



Édgar Guillén



Sonia Seminario



Alfonso Santistevan



Alberto Ísola



César De María

PINCELADAS

SOBRE AUTORES Y TEXTOS

Diego Otero

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima, llevó cursos de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado como coguionista y codirector de un cortometraje cinematográfico. Se desempeñó como redactor y editor en el suplemento dominical de *El Comercio* y fue jefe de práctica en el curso Expresión Escrita, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Ha publicado los libros de poemas *Cinema fulgor* (1998), *Temporal* (2005) y *Nocturama* (2009), y recientemente la novela *Días laborables* (2018).

Renato Cisneros

Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima, donde ganó los Juegos Florales en 1998, con su poemario *Ritual de los prójimos* (1999). Alternó sus labores en el periodismo escrito y radial, y además se desempeñó como corrector de estilo en el Congreso de la República. Ha publicado los poemarios *Máquina fantasma* (2002) y *Nuevos poemas italianos* (2007) y las novelas *Busco novia* (2008), *Nunca confíes en mí* (2010), *Raro* (2012) *Dejarás la tierra* (2017), *Cosas que no hay que contar* (2017) y *La distancia que nos separa* (2018).

Carlos Calderón Fajardo

Nació en Juliaca en 1946 y falleció trágicamente en abril del 2015. Entre otros títulos ha publicado las novelas *La colina de los árboles* (1980, 2010), *Así es la*

pena en el paraíso (1983), *La conciencia del límite último* (2010), *La conquista de la plenitud* (2001) y los libros de cuentos *El hombre que mira el mar* (1989) y *El que pestaña muere* (1981, 1999). Ha ganado el premio Gaviota Roja de novela con *La conquista de la maravilla*. El cuento "Suicidio de amor" ganó el premio Hispamérica, organizado por la revista norteamericana del mismo nombre, que tuvo como jurados a Cortázar, García Márquez y Roa Bastos. Asimismo, el cuento "Historia de Magaly" ganó el premio José María Arguedas a inicios de la década del setenta. En el año 2006 fue considerado finalista del Premio Tusquets de novela en España, con su novela *El fantasma nostálgico* (2013).

José Güich Rodríguez

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde obtuvo la licenciatura en 1990, y concluyó su maestría en la Universidad Nacional de San Marcos. Ejerció el periodismo cultural y la crítica en diversos medios limeños. Ha publicado los libros *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2005), *Los espectros nacionales* (2008), *El misterio del Barrio Chino* (2013) y *Control terrestre* (2013), entre otros. Se desempeña como profesor en la Universidad de Lima. Es autor de *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI* (2018), y en coautoría con otros profesores de la especialidad ha publicado *Ciudades ocultas: en la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006), *Lima en el cuento peruano moderno* (2007), *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* (2010), *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* (2012) y *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno* (2018).

Desiderio Blanco

Nació en España en 1929 y radica en el Perú desde 1956. Perteneció a la vida eclesiástica desde la adolescencia y fue ordenado sacerdote agustino. Estuvo muy vinculado a la promoción de críticos y cineastas de *Hablemos de Cine* y fue el principal promotor de los estudios semióticos en nuestro país. Es doctor en Educación por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e hizo estudios de posgrado en la Escuela Práctica de Altos Estudios de París. Fue rector

de la Universidad de Lima (1989-1994) y decano de su escuela de posgrado. En el 2006 publicó el hermoso poemario *Oh dulces prendas* y tiene publicados valiosos estudios: *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica* (1987); *Metodología del análisis semiótico* (1989); *Claves semióticas: comunicación/significación* (1989); *Semiótica del texto fílmico* (2003); *Vigencia de la semiótica y otros ensayos* (2009); *La semiosfera* (2018) y ha traducido del francés al español los trabajos de importantes semiólogos como Zilberberg, Fontanille y Landowski. En 1999 se publicó *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, volumen que reúne colaboraciones de investigadores de diversos países, cuya edición estuvo a cargo del doctor Óscar Quezada.

Alfonso Cisneros Cox (1953-2011)

Director fundador de *Lienzo*, revista de arte y cultura de la Universidad de Lima, desde 1980. Su obra poética está contenida en diez poemarios, entre los que destacan *Espejismo del alba* (1978), *Lomas* (1985), *Cantiga* (1986), *Voces mínimas* (1996), *Ofrenda* (2002), *Despoblado cielo* (2005) y *El agua en la ciénaga* (2008). Fue profesor de los cursos *Apreciación del Arte*, *Apreciación Musical* y *estética* en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. En el 2001 logró el primer premio en el concurso de poesía convocado por la revista electrónica *El Rincón del Haiku* (Sevilla) con el siguiente poema: “Un charco: / la calle inundada / de cielo”. Sus últimos poemas en verso libre fueron publicados en la revista *Galerna*, número 4, de Montclair State University (Nueva York, 2006).

José Tola

Fecundo y notable pintor nacido en Lima, en 1943. De 1963 a 1969 estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España, de donde egresa con el título de profesor de dibujo y pintura. Actualmente radica en el Perú. Su única biografía autorizada es la que el mismo escribe, reproducimos los fragmentos iniciales:

“Abandono el vientre de mi madre en 1943. Lima es más fea. Hace un calor horrible. Aprendo a decir: gugu, ma, concon. Deserción familiar. Regresamos a vivir a la casa del abuelo. Todo me parece inmenso, la gente, las situaciones, los tenedores. Las mucas cuidan la casa, los sapos revientan en el suelo. Bloqueo mental. Vamos a vivir

a Los Angeles (Chaclacayo). El tren Lima-La Oroya pasa a ocho metros de donde duermo. Internado en el Winnetka. Intentos de relación con una paranoica. Traslado al Santa Rosa de Chosica, castigo físico y educación, comida y religión. Cambio a la Normal de la Cantuta. Descubro una mina de “oro de tontos” y casi amaso una fortuna. Las Dolly Sisters triunfan en Lima.

“Regresamos a Lima. Conquistadores, Diego Ferré, Diagonal, Mendiburu. Colegio Champagnat, mi documentación no concuerda con los requisitos religiosos. Colegio Pestalozzi, alumnado mixto, mala interpretación y expulsión, pierdo el año. Castigo: Ricardo Palma, uniforme kaki, cristina y escudo, micro hasta Orrantia del Mar. Fin de condena 4º y 5º, internado en el San Pablo, Los Ángeles, logaritmos, ¿alquimia o astrología?

“Bella, hermosa, 25 años, casada, tres hijos. Fuga de casa seis meses. Fiebres intestinales, Clínica Americana y vuelvo a casa. Ingreso a Bellas Artes. Reincidente de adulterio. *Usso di Mare*, puertos, prostitutas, *souveniers*, peces voladores. España, Madrid. Un año de preparación. Victoria de Samotracia, Venus, torsos y todas las mutiladas históricas” (tomado de josedola.pe/biografia.html).

Sonia Luz Carrillo

Poeta de la generación del setenta y docente universitaria. Autora de los poemarios *Sin nombre propio* (1973) y *Callada fuente* (2011), y de los estudios *Literatura y periodismo* (1999) y *Juegos de verdad y mentira, publicidad y adolescentes* (s/f).

Luis Fernando Chueca

Licenciado en Literaturas Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realizó estudios de maestría en Literatura Hispanoamericana en la misma universidad. Ha publicado los poemarios *Rincones* (*Anatomía del tormento*) en 1991, *Animales de la casa* en 1996 y *Ritos funerarios* en 1998, así como diversos artículos sobre J. E. Eielson, José María Eguren y Luis Hernández, entre otros, en revistas especializadas. Se desempeña como profesor en la Universidad de Lima y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. En coautoría ha

publicado los estudios *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006), *Umbrales y márgenes: el poema en prosa en el Perú contemporáneo* (2010) y *Espléndida iracundia: antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* (2012).

Carlos López Degregori

Licenciado en Literatura por la Universidad Javeriana de Colombia, con estudios de posgrado en España. Es profesor principal del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima. Ha publicado estremecedores libros de poesía, entre los que se cuentan *Las conversiones* (1983), *Una casa en la sombra* (1986), *Cielo forzado* (1988), *Lejos de todas partes* (1994; reeditado ampliado y corregido, 2018), *Aquí descansa nadie* (1998), *Aguas ejemplares* (2012). En 1997 obtuvo el Premio Internacional de Poesía “El Olivo de Oro”. Figura en diversas antologías internacionales, entre ellas *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente* (México, 1999). Es coautor de los libros de ensayos *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra* (1998) y *En la comarca oscura: Lima en la poesía peruana 1950-2000* (2006), entre otros. En el volumen *La voz oculta. Conversaciones con Carlos López Degregori y Eduardo Chirinos* (2016), Jorge Eslava reúne sus mejores entrevistas a la prensa escrita. La tesis del escritor y docente Selenco Vega Jácome: *Del agua a la espesura del bosque: La poesía de Carlos López Degregori* (2015), constituye la mejor aproximación a su obra poética.

Jorge Eslava

Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado numerosas obras de narrativa y poesía, en especial de temática infantil. Ejerce la docencia y la investigación en la Universidad de Lima.

Chalena Vásquez

Nació en Sullana en 1950 y falleció en Lima en diciembre del 2016. Fue una notable musicóloga, compositora, cantante y escritora peruana. Se desempeñó como directora del Centro de Música y Danza Peruana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y como conductora del

programa *Canto Libre*, de Radio Nacional del Perú. Publicó los libros *La práctica musical en la población negra en el Perú* (Premio Casa de las Américas, 1982), *Sobre los procesos de producción artística* (1987); *¡Chayrarq! Carnaval ayacuchano* (1988) y *Ranulfo, el hombre* (en coautoría con Abilio Vergara, 1989). Además de *Los procesos de la producción artística* (2005) y, en coautoría con Virginia Vargas y Víctor Vich, *Culturas en América Latina y el Perú: luchas, estudios críticos y experiencias* (2008).

Raquel García

Docente universitaria, crítica literaria y traductora. Entre sus publicaciones se cuentan *Reconstrucción de la historia, un análisis literario de Memoria del fuego, de Eduardo Galeano* (1995) y *Literatura alemana de los años noventa* (1998).

Estefanía Penny Lanfranco

Licenciada con mención Sobresaliente en Comunicación por la Universidad de Lima. Dirigió el cortometraje *Poema*, reconocido como el mejor trabajo audiovisual de la Facultad de Comunicación el 2016. Es artista visual de fotografía instantánea íntegra y de película analógica. Ha estudiado en los talleres “De la imagen a la palabra” y “Proyectos fotográficos”, del Centro de la Imagen; en el taller de laboratorio fotográfico con Verónica Barclay y en los talleres *Seeing Through Photographs* del *Museum of Modern Art* (MoMa). Sus fotografías han sido publicadas en las novelas *Sol en su piel* (Alfaguara, 2015) y *Sol tan lejos* (2017), ambas de Jorge Eslava. Se desempeña como redactora creativa en publicidad.

Lienzo

Poesía

Poemas / Diego Otero

Poemas / Renato Cisneros

Cuento

La mano izquierda de Dios
/ Carlos Calderón Fajardo

El otro monitor / José Güich

Semiótica

Autor, enunciador, narrador
/ Desiderio Blanco

Galería

José Tola: Testimonio
/ Alfonso Cisneros Cox

Obra pictórica / José Tola

Ensayos

Juego de luces y otros motivos
en "La danza clara"
de José María Eguren
/ Sonia Luz Carrillo

Consagración de lo diverso.

Una lectura de la poesía peruana
de los noventa / Luis Fernando Chueca

Un inventario de enigmas:

la prosa reflexiva
de Julio Ramón Ribeyro
/ Carlos López Degregori

"Huerto cerrado", de Alfredo Bryce
Echenique: una travesía afectuosa
y divagante / Jorge Eslava

Un universo sonoro en *Los ríos
profundos* / Chalena Vásquez

Juan Carlos Onetti:
una vida literaria / Raquel García

Portafolio

Te veo desde mi ventana
/ Estefanía Penny Lanfranco



UNIVERSIDAD
DE LIMA

FONDO EDITORIAL

ISSN 1025-9902

