

# Wayra

Año 11, N° 4, Uppsala, segundo semestre de 2006



## IMÁGENES DE LO ANDINO

ENTREVISTA A FREDY RONCALLA: Transnacionalismo y racismo en el Perú/  
VÍCTOR QUIROZ: Oralidad y memoria cultural andina en *Rosa Cuchillo*,  
de Óscar Colchado Lucio/ JUAN ZEVALLOS- AGUILAR: *Madeinusa* y el  
cargamontón neoliberal/ ALAN LUNA RODRÍGUEZ: Yma Sumac y su  
estrella en el Boulevard de la Fama/ JOSÉ LUIS MEJÍA: Banderas/  
ZEIN ZORRILLA: Quinto día/ RAFAEL OJEDA: Mariátegui ante la  
posmodernidad/ RICARDO SILVA-SANTISTEBAN: Manuel González Prada y  
Paul Verlaine/ PAOLO DE LIMA: Acercamiento a *¿Por qué hacen tanto  
ruido?*, de Carmen Ollé/ SYLVIA MIRANDA: Un poema largo de Ricardo  
Silva-Santisteban/ DANY CRUZ GUERRERO: *Dolores Morales de  
Santiváñez*, de Roger Santiváñez/ BENJAMÍN HUAMÁN CASTOTE: La poesía  
de Justo Jorge Padrón/ ENRIQUE CONGRAINS MARTIN: *La hora azul* de  
Alonso Cueto/ CARLOS MENESES: Un nuevo Oquendo de Amat/

# Wayra

Año II, Nº 4, Uppsala, segundo semestre de 2006

## SUMARIO

JOSÉ LUIS MEJÍA Banderas	3
ZEIN ZORRILLA Quinto día	6
RICARDO SILVA-SANTISTEBAN Manuel González Prada y Paul Verlaine	17
RAFAEL OJEDA Teoría, epistemología y multicentrismo: Mariátegui ante la posmodernidad	25
PAOLO DE LIMA «Nadie me puede asegurar nada»: Acercamiento a <i>¿Por qué hacen tanto ruido?</i> de Carmen Ollé	33
ENTREVISTA A FREDY RONCALLA Transnacionalismo y racismo en el Perú	41
VÍCTOR QUIROZ Oralidad y memoria cultural andina en <i>Rosa Cuchillo</i> , de Óscar Colchado Lucio	53
JUAN ZEVALLOS-AGUILAR <i>Madeinusa</i> y el cargamontón neoliberal	71
ALAN LUNA RODRÍGUEZ De Cajamarca al mundo: Yma Sumac, la «princesa inca», y su estrella en el Boulevard de la Fama	82
CRÓNICA DE LIBROS Sylvia Miranda: Un poema largo de Ricardo Silva-Santisteban	84
Dany Erick Cruz Guerrero: A orillas del Piura, del Rímac y del Cooper.	85
<i>Dolores Morales de Santiváñez</i> , de Roger Santiváñez	87
Benjamín Huamán Castote: La poesía de Justo Jorge Padrón	89
Enrique Congrains Martin: <i>La hora azul</i> de Alonso Cueto	91
Carlos Meneses: Un nuevo Oquendo de Amat	91
	1

## Wayra

revista semestral de artes y letras del «Grupo Perú»  
del Centro de Estudios y Trabajo «América Latina» (Cetal),  
S:t Johannesgatan 2, 2tr.  
753 11 Uppsala - Suecia (Sweden)

Para envío de colaboraciones, canje de publicaciones y  
correspondencia en general,  
dirigirse a Carlos Arroyo Reyes, editor de la revista,  
Bernadottestigen 19 D  
756 48 Uppsala – Suecia (Sweden)  
E-mail: carlos.arroyoreyes@telia.com

Los artículos y ensayos firmados por sus autores  
no expresan necesariamente la opinión del colectivo de la revista

La ilustración de la portada proviene del dibujo «Yma Sumac»,  
de Alan Luna Rodríguez

Suscripción anual:  
Suecia: 120 coronas suecas  
Europa: 20 euros  
Fuera de Europa: 30 dólares USA

Ejemplar suelto:  
Suecia: 60 coronas suecas (más gastos de envío)  
Europa: 10 euros (más gastos de envío)  
Fuera de Europa: 15 dólares USA (más gastos de envío)

PlusGiro: 178478-4

ISSN 1653-2473

# Banderas

Escribe  
JOSÉ LUIS MEJÍA

Y o no tengo banderas en el pecho,  
mi frontera soy yo, yo soy mi patria,  
mis padres me enseñaron que los míos  
eran ellos, mi hermano y mis hermanas.

Sé que tuve un abuelo periodista  
que se tomó la vida a carcajadas,  
orador que de bares y tabernas  
fue, según me contaron, el patriarca.

Una abuela ancestral, terrateniente,  
arrogante, vital, nonagenaria,  
fuerte como los árboles antiguos  
que se mueren de pie, cuando se cansan.

Otra abuela me dicen que sostuvo  
mi niñez en sus manos de isla blanca,  
manos de costurera que tejieron  
los tiempos de mi madre y su distancia.

Del otro abuelo guardo, vagamente,  
una historia de amor apasionada  
(dicen que enamoraba con sus labios  
y el fresco palpar de una guitarra).

También sé que he tenido algunos tíos  
que alimentaron glorias y desgracias  
y algunos primos con los que mantuve  
la cercana amistad de la distancia.

Nunca he tenido a mano el pasaporte  
para ingresar al patio de mi casa,  
nada sé de los himnos, los escudos,  
los estandartes, el clarín, las marchas.

En mi jardín la tierra generosa  
tan sólo me pidió para sus plantas  
un poco de paciencia, compañía  
y la canción alegre de las aguas.

Jamás pusimos llaves en la puerta  
(¿cómo robar a quien no esconde nada?),  
el cariño, los libros, las historias,  
no necesitan protección ni guardias.

Tampoco me exigieron vigilantes  
las cometas que el viento acariciaba,  
los juegos de pelota, los amigos,  
las simples e infinitas caminatas.

Yo creo que esos años nos hicieron  
hablar sin miedo de nuestra esperanza  
y hasta parece que sentí algún día  
que dentro de esta piel viajaba un alma.

Mi hermano es la virtud que, por hallarse,  
buscando su lugar se rebelaba,  
mas nunca renegó de su nobleza  
ni traicionó jamás nuestra confianza.

Mi hermana, con las manos de la abuela,  
hace muñecos que parecen magia  
y encontró su camino siendo madre,  
labrando la emoción de estar casada.

La mayor de nosotros siempre tuvo  
el peso de su aurora en las espaldas,  
no hay imposible que no rinda el vuelo  
cuando prueba la sangre de sus alas.

Mi madre era sencilla como un gesto,  
sin fiebre ni mentira en la mirada,  
tenaz como los vientos, verdadera,  
toda mujer y, siempre, toda infancia.

Mi padre cabalgaba en el misterio  
de los sueños perdidos, de las marcas  
que deja la traición y, sin embargo,  
supo el orgullo de sentir su casta.

Mis padres nos vistieron con la ropa  
simple y serena de sus enseñanzas,  
con la seguridad de vernos juntos  
una familia sin puñal ni alarma.

Nos enseñaron que la vida es corta  
y es pequeño el cuchillo del canalla,  
pero es largo el amor de los amigos  
e inmensa la verdad, como la audacia.

Por sus palabras comprendí a los hombres  
que no se rinden y a los que se marchan,  
entendí que hay abismos y jilgueros,  
que hay serpientes sin sombra y hay montañas.

Todo el camino que en mis pies he andado,  
todo el sendero que andaré mañana,  
tuvieron en mis padres el motivo,  
la fuerza, la razón y la campana.

Yo sólo soy los rastros de un herencia  
de abismos graves y de cumbres altas  
(iqué vergüenza me da ser solamente  
un poeta sin nombre y sin palabras!).

Yo no tengo banderas en el pecho,  
mi frontera soy yo, yo soy mi patria,  
soy ciudadano de mis sentimientos,  
hijo sin tiempo de la especie humana.

## Quinto día

Escribe  
ZEIN ZORRILLA

### 1

Roy había salido de la ducha y se envolvía en la fragancia marina del «Old Spain» cuando el silencio de la pieza estalló con el timbrado telefónico. Los amigos de la oficina se habían comprometido a recogerlo para ahogar en vino tan calamitoso Abril. Un mes fatal. Las ventas andaban por los suelos, su romance con Yanina se debilitaba día a día (las noches habían sido excluidas por ella). Y para colmo, al comenzar la semana, papá expiró.

El teléfono volvió a timbrar. Y no eran los amigos, sino Trini con una extraña novedad: ese día, era el quinto de la partida de papá, y se llevaría a cabo el lavatorio de prendas.

—En mi casa —finalizó.

Roy se enderezó; las palabras lo desbordaron sin pasar por el filtro de su pensamiento:

—Trini, acordamos celebrarle una misa al mes de su muerte. ¿Qué pasó ahora?

Trini protestó. Las prendas de un muerto se velan al quinto día, no al mes. Ese día, el alma del finado se va de este mundo.

—Y sus familiares acuden a despedirlo. Así se hacen las cosas.

La voz de Trini sonaba como si alistara otro viaje del finado padre hacia las inexistentes pero siempre evocadas propiedades de la provincia.

Roy suspiró. ¿Qué hacer con estas costumbres campesinas transplantadas sin consideración a la urbe?

—Esta noche tengo un compromiso, Trini. Creo que me disculpas.

Un breve silencio y el auricular se animó con la alarma de corte de llamada. (Trini llamaba desde un teléfono público). Se produjo un chasquido metálico y Trini estaba instalada otra vez en el auricular. No, Roy. Nadie lo iba a disculpar. No y no. Un hijo tiene que estar en el quinto día de su padre.

—Mira, Trini...

Trini no estaba para miramientos. Roy era un ingrato, un desalmado, un hombre con estudios pero sin entrañas. Las palabras aserraban los oídos al entrar, chirriaban al salir. Roy había sido el favorito de papá, el más engreído, el único enviado a la universidad *para ser otra cosa*. ¿Y ahora iba a mezquinarse su presencia al autor de sus días? ¿Iba a negarse a compartir el dolor de su parentela?

—Estuve en el entierro, Trini.

No era suficiente. Las protestas de Trini se convertían en amenazas cuando la advertencia de corte de llamada se volvió a producir. Otro chasquido metálico y Trini regresó más filuda y más cortante.

Al deceso del padre, Trini había propuesto cargar sus restos hasta la remota Chinchina. Quería depositarlos en la tierra que acunaba a los antepasados. Y su deseo se erigía sobre un pedestal de piedra. En esta capital somos pasajeros —argumentó—, aves de paso en cielo ajeno que aún muertas deben volver a la tierra donde nacieron. Aquella vez Roy fue desbordado por la furia. ¡Qué locura! ¿Pensaba pasear un féretro por valles y quebradas, puentes y carreteras? ¿Eso proponía? ¡Qué derroche! Nadie disponía de tiempo ni recursos para tirarlos en semejante paseo fúnebre. No. Qué se dejara de locuras. Trini escuchó las razones del hermano en silencio y antes de rendirse lanzó una amenaza. Algún día ejecutaría su deseo. Así era Trini, que ahora reaparecía con este lavatorio de prendas del quinto día.

La advertencia de corte se produjo por tercera vez, pero ahora no hubo chasquido metálico ni monedas que prolongaran el diálogo, solo la voz cortante de Trini, la mayor de los Gaitán.

—Te esperaremos a las siete.

—Escúchame. —Roy trató de calmarla—. Yo veo las cosas de modo diferente...

La llamada se cortó y frente al espejo de la pieza quedaron Roy y su imagen: semidesnudos, las toallas atadas a la cintura, blandiendo en las manos el inútil frasco de «Old Spain».

## 2

Trinitaria Gaitán ha echado sus raíces en una antigua cabaña de las afueras de Lima, la tres veces coronada ciudad de los Virreyes, al pie de las primeras estribaciones andinas y bajo un solitario farol que cada noche compite con las estrellas por iluminar esa burbuja de provincia tan cercana a la urbe, tan remota en el tiempo.

Trini recibe a Roy en el dintel de la antigua cabaña convertida en granja por sus diligentes manos. Esa noche ella es la sacerdotisa del dolor, la intermediaria entre la superficialidad de este mundo y el profundo más allá. Se yergue fantasmal en su túnica negra, ofrece al hermano su pálida mejilla, lo conduce entre la multitud doliente que se inclina a su paso en silenciosa venia.

Ante la pila de camisas y pantalones doblados con primor, Roy se dibuja una cruz. Ahí está la camisa con que padre se obsequió al cumplir los sesenta años, la corbata de las ocasiones solemnes; ahí los ternos vacíos del cuerpo que un día los paseó por calles y plazas; ahí, el montón de trapos todavía presentables, pero ya sin sentido; el par de zapatos todavía nuevos, pero huérfanos desde hace cinco

días. Y los pequeños lujos que deja atrás una vida: un lapicero Esterbrook, una billetera ajada y vacía, un cinturón cuyos orificios no importarán a nadie más en el futuro.

Alguien llega hasta Roy; el tío Tomás. Ah, tío. El viejo solterón pone en manos de Roy una copa, se lo lleva a través de las silenciosas oleadas de dolor. Aquellos paisanos afincados en la capital y diluidos en el anonimato de la urbe han resucitado esa noche a la convocatoria de la diligente Trini. Cuán diferente esta multitud del ordenado cortejo que acompañó los restos del padre en el cementerio. Los acompañantes de aquella vez eran mestizos, gente bien trajeada de modales cultivados. La sangre del padre. Qué diferencia con esta masa gris y silenciosa. El aporte indígena de la madre al matrimonio. Trini no ha convocado siquiera a un mestizo. Solo está el tío Tomás, el único que gracias a su calva rubia y cachetes rosados es capaz de retozar como un querubín avejentado en el mundo mestizo del padre y comportarse como un peón botarate en el mundo indígena de la madre. Ah, tío Tomás. Véanlo. Es capaz de mudar de un pariente a otro como un radio receptor que muda de una emisora a otra: voz ronca para los mestizos, delicada para los indígenas; enérgica sacudida de manos a unos, golpecitos en la barriga a los otros; mirada directa hacia las blancas, bailarina e insegura ante el parpadeo coquetón de las trigueñas. ¿Quién no quiere tener en la vida un tío Tomás?

—Tenemos un pequeño problema —susurra Tomás, respondiendo a un saludo con dulzura, sin soltar el codo de Roy—. Y tienes que colaborar.

Roy cree percibir que en ellos concurren las miradas que vienen de las sombras: refulgentes las miradas femeninas, cómplices las varoniles.

—¿Que vaya por tragos?

—Escucha. Ha venido alguien que nunca pensé que osaría venir. ¿Entiendes? —Consulta en la extraviada mirada de Roy—. Ha venido *ella*.

—¿Perdón?

Tomás se lleva a Roy a las sombras, dice algo más con los ceños fruncidos.

—¿Comprendes ahora?

Roy comprueba que las miradas convergen en realidad en los linderos de la luz, en una dama de negro que fuma con indiferencia. Una dama elegante, fácil sesenta años, una presencia insólita en el mar de provincianos de cuello duro y cintura recta. Tal vez por ello prefiere la soledad de la terraza.

—¿No la conoces?

Roy se sobrepone al bochorno:

—No. Nunca la he visto.

Está por jurarlo cuando su memoria le descorre un telón. ¿No estaba esa dama entre los mestizos del cementerio? Sí, claro, era ella. Entonces lucía anteojos negros, pañuelo plateado al pelo, y fumaba, con la misma suficiencia de ahora. Parecía la acompañante de un cortejo ajeno, el miembro de una ceremonia distinguida caído por error en el entierro de los Gaitán. Es la misma aunque ahora luce un aspecto fatigado, adolorido, ausente.

Tomás ya se la está presentando:

—Nury, este es Roy. —Palmea un hombro de Roy—. Tú lo conoces, Nury. Tal vez más que yo.

### 3

Meses después de aquella presentación, Roy intenta recordar las primeras palabras que intercambió con Nora Montenegro. Cada vez que evoca aquella noche, vuelve a revivir la atmósfera, a escuchar la voz ronca de Nury, a recordar el humo del cigarrillo y las estrellas de esa noche, y las palabras, siempre las mismas palabras.

—Señora...

—Roy.

—¿A qué vino?

La pausa larga es rota por las mismas palabras:

—Me enteré de la ceremonia y volé.

Justifica su presencia en prendas deportivas. Su sonrisa es dulce, su mirada cautelosa.

—Me dirigía al gimnasio cuando me llamaron. Nunca sospeche que tu hermana organizaría esta despedida tan... tan necesaria. Claro, Roger tenía que merecer una hija como Trini. Me eché el bolso al hombro y me dije: vamos, yo tengo que estar allá.

—Y está acá.

—Acá me tienes.

—Por una obligación.

Nora aparta de su boca el cigarrillo, sin haberlo saboreado, parpadea, parece hallar las palabras que busca:

—Yo diría que por una necesidad.

Roy siente que el perfume de Nora lo envuelve. Es el mismo perfume que una noche había llegado a casa en la camisa del padre. Roy escucha las palabras de aquella mujer madura, y en esas palabras, oh cosas de esta vida, reconoce los giros verbales de papá. Se estremece, se apena, sonrío. ¿Papá influyó en ella? ¿O fue al revés? Vaya preguntas. ¿Vale plantearlas? El caso es que se halla ante la famosa Nury por cuya causa papá se fue de casa. ¿Fue para irse a vivir con ella? Y cuando volvió... ¿Fue por las súplicas de ella antes

que por el llanto de mamá? Sea cual fuera la historia, ¿por qué se ha atrevido a venir?

Nora lee aquellos pensamientos, tiene su propia interpretación:

—Tenía que hacerlo. —Tantea en un terreno cenagoso, pasea una mirada por el cerco de hielo que se levanta en torno a las prendas del finado—. Tenía que despedirme de él.

—¿Usted cree en esas costumbres?

Nora guarda silencio, extrae un cigarrillo de su bolso, lo gira en sus dedos de yemas secas y uñas cuidadas.

—¿Y tú, no?

Roy le sostiene la mirada, disimula el ligero temblor que comienza a embargarlo.

—Agradezco tu compañía, Roy. Pero sería bueno que volvieras con los tuyos.

Roy también lo desea. Quisiera buscar a Trini, integrarse al grupo de provincianos que arman grupos nerviosos, los desarman y forman a otros, pero tiene los pies clavados en esa terraza.

—Nury...

—Nora.

Dijo Nora con el ademán de abandonar las planicies de la intimidad, para encaramarse en un inaccesible torreón.

—Nora... —Roy accede al torreón—. ¿A qué ha venido?

Nora contempla la braza del cigarrillo que sucumbe a la rápida ceniza.

—Hoy parte Él —dice *él* con afecto y su mirada destella—. Tenía que venir, tenía que sentir su presencia por última vez, agradecer lo que hizo de mí. Esta noche se va él, y se va parte una parte de mí. Se va Nury.

Orienta la mirada hacia la mesa del velatorio. Roy parpadea ante su silencio. Quién sabe si ella conoce esas camisas; quién sabe si un pañuelo no es justamente uno de sus regalos. Le dirige una mirada de consulta, pero ella ya contempla a la multitud provinciana sumida en el hormigueo de las pequeñas actividades.

—Ellos también han venido a lo mismo, a despedir cada uno a su muerto.

Su voz cobra una entonación provinciana, como si en ella renaciera otra mujer.

—Usted bromea —Roy acepta un cigarrillo.

—Si lo quieres. Pero si te das cuenta, esta noche también muere alguien dentro de ti.

Nora enciende un cigarrillo en la colilla del anterior, se aleja hacia los confines de la terraza donde agoniza un macizo de geranios blancos, lanza su estela hacia el canto de los grillos invisibles, hacia las estrellas que asoman tras el ramaje de los eucaliptos indecisos, ner-

viosos, murmurantes. Roy va hacia ella. Así que al fin se halla frente al origen de muchas decisiones paternas...

Pero ella no lo atiende, navega en un particular mar de evocaciones.

—Rogelio creó dentro de mí a otra mujer, la cultivó, la hizo florecer: Nury. Esta noche ella se arrancará de mí.

Otra columna de humo. Una locomotora fantasmal refulge por un instante en el horizonte y se hunde en las tinieblas con sus coches cargados de recuerdos, de carcajadas, de copas de vino y encuentros a media luz. ¿Quiere Roy conocer la historia? ¿Sí? ¿Va a tener el valor de escuchar?

Nora era una provinciana (la voz reviste matices de confesionario) la humilde hija de unos provincianos como los ahí presentes, con la suerte de haber asistido a un colegio distinguido. Ahí se hizo Nora, ocultando sus orígenes, adoptando usos ajenos, modales ensayados, liquidando sus rasgos nativos para implantarse rasgos de mayor prestigio. Así se hizo de un destino, alcanzó un marido alemán, un par de hermosas hijas. Entonces se produjo el milagro. Un aeropuerto, un avión, un equívoco de maletas y Rogelio llegó a su vida. Hablaron de orquídeas, de textiles antiguos, de viejas canciones. Cada tema rezumaba los orígenes Rogelio, sus esfuerzos por aprender los usos modernos sin renunciar a las costumbres heredadas.

—Me fascinó su brutal naturalidad.

—Sí, era papá.

—Así, poco a poco, sentí que algo nuevo nacía desde el fondo de mis huesos.

Continuaron viéndose en los cafetines de la ciudad, en restaurantes exóticos, en restaurantes tradicionales, en fiestas a las que llegaban por separado y se retiraban tarareando una canción. Para ella comenzó una nueva vida. Comprendió que podía ser ella sin renunciar a la oscuridad de sus orígenes.

—¿Tú llamarías a eso amistad?

Roy carraspea, saluda con la mano en alto a Trini que pasea su confusión entre el discreto alborozo de su parentela. Ha insistido por tener a Roy en la ceremonia, pero corre ahora el riesgo de perderlo en las manos de aquella desconocida.

—¿Quieres que calle?

—No. Por favor.

—Bueno, Rogelio era un hombre ávido de novedades. Se iluminaba ante un cordero con berenjenas, ante un vino de Australia, una corbata con la oronda pluma de un pavo real. Era un príncipe de la vida, al que la vida había dado por compañera una mujer honesta y trabajadora.

Rogelio sonrío. Nora cree interpretar el significado de esa sonrisa:

—No lo creas. Yo no me sentía ninguna princesa.

—¿Ah, no?

—No. Fui una alumna, una exploradora. Más profundizaba en Roger, y más profundizaba en mí. Comencé a descubrir mis posibilidades en la vida, que hasta su llegada habían sido anuladas por la rutina. Es una experiencia que yo se la deseo a toda mujer.

Fue un proceso largo. Cuando menos lo esperaba, despertó la muchachita juguetona que ella había creído superar el día que subió al altar del brazo del alemán. Resucitó la niña engreída, la que cantaba al compás de la guitarra del padre, la mujer que poco a poco fue capaz de soportar el español no bien pronunciado de su propia madre india. Comenzó a no avergonzarse de sus orígenes provincianos, a sentir orgullo de la sangre nativa de sus venas. Para sorpresa de su marido alemán, de sus amistades, de ella misma.

—Y por una experiencia así, ¿cómo no sacrificar un poco de tranquilidad?

Roy le pide un cigarrillo, sin pudor. Está ante la antigua conocida de papá. Debería sentirse de algún modo feliz, pero un dolor lo encoque. El recuerdo de su propia madre. Mujer hogareña y diligente, dedicada al cuidado de los hijos, de los cultivos con que llenaba el presupuesto, del cuidado de la pequeña granja, reacia a recibir a los amigos de Rogelio en casa, reacia a enfrentar los desafíos del mundo.

—Mi madre fue una excelente esposa —dice de pronto, desbordado por el peso de la comprobación.

—Como yo lo era de Hans.

Ante la sorpresa de Roy, precisa:

—El complemento terrenal. Necesario. Roy no hubiera podido vivir sin ella. Yo no podría vivir sin Hans.

Lanza otra columna de humo hacia las estrellas, se vuelve a Roy, como si consultara en ese rostro si valía la pena continuar recordando.

—¿Y a usted...? —dice Roy—. ¿Por qué la buscaba papá?

Nora sonrío, como si hubiera estado esperando la pregunta.

—Fui su obra.

—Y... terminó enamorándose de su obra.

—Yo no lo diría de ese modo. A veces Rogelio requería comentar una película, me buscaba; descubría un plato nuevo, me llamaba. Uno requiere en la vida, según palabras de Roger, un alma gemela para llenar dos copas, para disfrutar de nuevas amistades, para tararear un ritmo nuevo, para paladear con alguien los fracasos de la juventud.

Roy traga saliva. Y él estaba convencido que el único interés de su padre en la vida eran los negocios que en apariencia absorbían todo

su tiempo. ¿Era posible que su padre hubiera muerto sin que él lo conociera a cabalidad? ¿Estaba descubriendo esa noche una faceta desconocida de su padre?

—Muy simpático —dice con una expiración—. Una simpática amistad.

Nora se quita el cigarrillo de la boca, le dirige una mirada en sesgo.

—Piénsalo así, si te tranquiliza.

Roy soporta el repentino embate de un zumbido en la cabeza, el tejido de unas persistentes voces femeninas. La madre increpando sus ausencias al padre, cuestionando los derroches en prendas y en perfumes. Los llantos silenciosos. El padre abandona la casa sin una despedida. Esta mujer es también el origen de esos dolores...

—¿Terminaron?

El tío Tomás está con ellos, toma un brazo de Roy y otro de Nora:

—Tenemos que pasar. Apagarán las luces y comenzará la ceremonia.

Roy advierte recién que solo ellos tres permanecen en la terraza. Los dolientes se han reunido en la sala, ante las prendas, y un sacerdote hace oír sus primeras palabras. Las luces palidecen y los rostros se iluminan con el resplandor mortuario de las velas indecisas. El sacerdote dibuja una cruz en el aire, sus manos serpentean en el aire pretendiendo indicar el camino de las ánimas.

#### 4

El automóvil rueda en silencio bajo las estrellas perezosas que se empeñan en tachonar las tinieblas. Los faros iluminan las ávidas colinas, inmovilizan un peñasco, un frágil arbusto que se ilumina por un instante y luego sucumbe. Una lechuza levanta repentino vuelo, alatea sin ruido hacia el horizonte de luces titilantes. Es la ciudad. El interior del vehículo resplandece con la llama de un encendedor. Una bocanada de humo se desenrosca, un vidrio se descorre y Nora apoya el codo en la ventana.

—¿Y cómo van esos estudios?

Nora conoce muchos eventos de la vida de Roy. Lo viene demostrando desde que abandonaron la casa de Trini. Habla con calma, sin aguardar una respuesta a sus preguntas. Sabe de los estudios de Arquitectura, sabe que Roy los abandonó; que prometió reiniciarlos un día «cuando las cosas estén mejor».

—Nunca mejoran, ni empeoran. —Sonríe en gesto de infinita comprensión—. Somos nosotros que a veces estamos arriba, y otras muy abajo.

Roy traga saliva, se aferra al timón, carraspea:

—Usted cree conocerme.

—Es verdad. Y tengo mis razones. Cada vez que Roger tenía un problema, venía a mí. Igual yo. ¿Qué hubiera sido de mí, en mis momentos difíciles, sin sus pacientes oídos? A veces la vida es tan dura como para sobrellevarla en soledad.

—Papá no estaba solo.

Ella no lo escucha:

—Y a veces es tan hermosa, que resulta egoísta vivirla solo.

Nora lanza otra bocanada de humo y contempla las lejanas estrellas. Vuelve de su embeleso en una curva de la carretera. Aparecen las primeras construcciones de los suburbios acomodados de la capital.

—Te diré algo más... —dice—. Hay misterios que no se comprenden a los treinta años. Hay otros misterios de cuya existencia apenas sospechamos. ¿Me atiendes? ¿Sí? Pues pasados los cincuenta recién la vida se anima a revelarnos su verdadera iridiscencia y nada menos que refulgiendo sobre las cicatrices que nos han dejado los dolores.

Roy siente que su mirada se nubla. Una pesada cortina vela sus ojos. Comprende que tras las decisiones de su padre, había una artífice de mano fina. Ella influyó para que Roy se inclinara por la Arquitectura. Ella instaló en casa un gusto por la comida italiana, por los edredones brillantes, por la audaz selección de cuadros para las paredes, por la calidad y la disposición de los muebles. ¿Cuántos hábitos del padre, y del mismo Roy, tenían su origen en esa mujer?

Nora enciende otro cigarrillo, como si al encenderlo quemara alguna etapa de su vida, como si quemarla fuera parte de una fatalidad que con placer cumplía.

—¿Entonces? —dice, frunciendo los labios, dejando que el humo se disuelva en la negrura—. ¿Retomas esos estudios?

Roy se repantiga sobre el respaldar del automóvil. Son las exactas palabras con que padre lo animaba desde su lecho de muerte.

—No tiene sentido —solía replicar Roy. Y ahora vuelve a pronunciar las palabras—: ¿Volver a qué?

El padre lo contemplaba desde su lecho, apoyado en los codos, la mirada desencantada que luego se convertiría apenas en una mirada tolerante, como la mirada de la misma Nora:

—¿A qué, dices?

Por muchas razones, explica. Los hijos debían continuar la experiencia de los padres, su aprendizaje y sus búsquedas.

—Es la única forma de continuar su sueño, de ser un hijo cabal.

El automóvil ingresa a la desierta zona residencial de los suburbios. Nora le indica que no volverá aún a casa. Suplica ser aproximada a la cafetería del cercano centro comercial.

Roy se siente pronto a despertar de un sueño. Una hora después aquel casual encuentro le parecerá el efímero fruto de la fantasía.

—Me gustaría visitarla, Nora.

Ella juega con el encendedor. Lo enciende, lo apaga, lo vuelve a encender.

—¿Visitarme? —Duda—. ¿Con qué fin? Francamente no le veo objeto...

El carro rueda hacia el desierto estacionamiento del centro comercial. Las palabras se suceden, inexorables. No hay razones para cultivar esa amistad. Esa noche se fue Rogelio, y Nury se fue con él.

—Maestro y alumna son un recuerdo. Dejémoslo así.

Bajo la cruda luz de los faroles, Roy repara que pese a su apariencia saludable, Nora es una anciana que por instantes rejuvenece por una gran energía interior. Y por instantes, cuando la energía mengua, vuelve a ser la anciana que en realidad es.

—Me gustaría ser tu amiga —Suspira—, pero ya no me queda tanta vida.

Un profundo suspiro desaparece bajo la tenue luz de los faroles.

—Dejemos que esta noche se vayan los que se deben ir.

—Si lo prefiere.

—Y tú vuelve con los tuyos. La familia es todo lo que tenemos en la vida.

—¿Y usted?

—¿Yo? —Ella contempla el gran café del centro comercial—. Yo tengo algo que hacer...

Desciende del automóvil y se aleja sin volver el rostro, más pequeña en los escalones del Centro Comercial, más anciana en aquel sacón negro. Ingresa al café, se acomoda en una mesa y recibe el saludo del mozo que parece haberla estado esperando. Le lleva dos tazas de café, uno para ella, otra para el invisible interlocutor de la silla vacía. Nora se vuelve hacia Roy. Roy hace el adiós mano arriba, pero Nora no responde más.

Roy enciende el motor, pero no las luces y rueda silencioso en la oscuridad.

## 5

Aún en la noche más cerrada el ojo experto es capaz de distinguir la cinta de la carretera en el mar de brea de la oscuridad. Ancha, blanca, serpenteante. Guía y salvación. Ayudan las frías estrellas de lo alto hasta que en la lejanía surge una diminuta edificación, una ventana iluminada. Tal vez una madre inclinada sobre el hijo enfermo, un estudiante que al resplandor de una lámpara se labra un destino, una joven amante que en cada palabra pone el corazón, en cada pausa una esperanza; indiferentes todos al vacío sin sentido que envuelve al mundo. Protegido cada uno por su verdad, por su frágil ilusión. ¿Y qué ilusión te ha reservado esta vida, Roy? Eres un arte-

facto que rueda en la noche: vacío, frío, sin deseos y sin memoria. Un cascarón.

El automóvil rueda confiado en el recuerdo que sus neumáticos guardan de las huellas, elude las engañosas curvas, se estremece ante la aparición del valle donde una hora atrás yacía estacionado. Rueda hasta la sombra del árbol y se detiene.

La casa de Trini es la única despierta a esa hora en la vecindad. Los visitantes desbordan la sala y los corredores. Sombras chinas que actúan sin un guión, sin un director, al antojo de las circunstancias y el azar. Roy los distingue con claridad, los reconoce. Es su parentela. Campesinos de cuello duro y mujeres de cabellera teñida al estilo de la ciudad. Muchachas de la última generación que acompañan de mala gana a una madre voluntariosa, mozos erguidos que desaparecen en la multitud. Su carne y su sangre. Ellos son su tierra y su cielo, su patria y su nación.

A medida que avanza y se confunde con ellos, esos hombres y mujeres resucitan en él. Llegan con una palmada en el brazo, con un beso de saludo y se quedan adheridos a su piel. Roy no es más un cascarón. Está poblado de ellos y no hay más vacío para él.

—¡Roy! —Es Trini, sonrisa plena al rostro, manos afectuosas volando hacia las mejillas del hermano—. ¿Dónde te habías metido, bandido?

El oportuno tío Tomas se hace oír:

—Le encargué acompañar a una amiga. —Ya está ante Trini, haciéndole una venia, incapaz de eliminar la culpa de su mirada—. Una amiga de la juventud.

Trini contempla a ambos hombres. Tal vez percibe la pincelada excesiva en el óleo que el instante le brinda: un brillo extraño en las miradas del tío y del hermano, de dolor y de complicidad, de información lacrada para ella.

Se vuelve a Roy:

—¿Quién era? Y no me mientas.

—Nunca la vi antes —Roy no le miente—. Primera vez. Y seguro que no la veré más.

Trini no parece convencida, pero ¿importa? Roy está con ella, y eso sí que importa. Toma un codo del hermano, un codo del tío Tomas y avanza orgullosa hacia la sala donde parlotea la incansable parentela de los Gaitán.

—Ay, hombres, hombres.

Un gallo canta al otro lado de la arboleda. Falta un par de horas para que raye el alba, pero el gallo vuelve a lanzar su canto a las estrellas: cargado de diminuto vigor, de persistente esperanza□.

# Manuel González Prada y Paul Verlaine

Escribe

**RICARDO SILVA-SANTISTEBAN**

Uno de los aspectos más descuidados en los estudios dedicados a la obra del gran escritor peruano Manuel González Prada (1844-1918), es su tentativa poética a la luz de los movimientos poéticos que lo circundaban al momento de su escritura. Debido a su personalidad, Manuel González Prada no parece haber sido un escritor amigo de cenáculos o de muchas amistades verdaderamente íntimas, sino, más bien, un personaje apartado y marginal de la llamada tertulia literaria. Sus comentarios sarcásticos e irónicos sobre sus coetáneos, inducirían a compartir mi afirmación. Que participara solo en contados eventos literarios y colaborara solo esporádicamente en revistas literarias también lo confirma. En contraste con su prosa, y con la ideología que emana de ella, la poesía de Manuel González Prada ha sido poco estudiada. En primer lugar, por la carencia de una edición moderna confiable o de una antología debidamente anotada. Por lo demás, uno de los aspectos más notables de González Prada, como lo son sus interesantes experimentos métricos, carecen hasta la fecha del estudio correspondiente. Esta faceta, una vez estudiada, lo colocaría en un lugar más importante que le corresponde no solo de la poesía peruana sino en la hispanoamericana del momento modernista.

El aspecto que trataré en la siguiente nota es el de su relación con el poeta francés Paul Verlaine (1844-1896) fallecido, precisamente, durante la residencia de González Prada en Francia entre junio de 1891 y diciembre de 1896. Queda descartado cualquier tipo de encuentro personal.<sup>1</sup>

Entremos, pues, al asunto que nos concierne. Que Manuel González Prada leyó a Paul Verlaine, no cabe la menor duda porque lo indujo a la reescritura de uno de los poemas más característicos de la colección *Fêtes Galantes*. El poema «Colloque sentimental» pudo ser leído por Manuel González Prada en la edición completa del libro del poeta francés pero, también, en alguna reproducción aislada o en alguna antología poética de la época. El hecho es que un poema tan característico del escritor francés sufrió un traslado de su concepción poética inicial para convertirse, en la versión castellana, en un texto apegado al ideal parnasiano, que tanto admiraba González Prada como lector fervoroso de Leconte de Lisle, a cuyo entierro sí asistió como lo confirma el testimonio de la viuda: «También el año si-

guiente [1894], en pleno verano, [mediados de julio], tuve la honra de estar al lado del célebre actor Coquelin ainé, de la Comedie Française, en el entierro de Leconte de Lisle, uno de los poetas preferidos de Manuel».<sup>2</sup>

Efectivamente, Manuel González Prada parece haber tenido una gran admiración por Leconte de Lisle (1818-1894), poeta notable, autor de composiciones de gran aliento y construidas con un rigor que nunca llegó al énfasis o al virtuosismo fatuo de otros parnasianos. La poesía de Leconte de Lisle tuvo una gran influencia en la poesía modernista hispanoamericana posterior por representar la mejor expresión poética no sólo del clasicismo sino también de una poesía sensiblemente equilibrada durante el siglo XIX que satisfacía los gustos de Manuel González Prada. No sólo por los temas empleados y desarrollados en ella sino también, por la belleza de sus grandes cuadros históricos bebidos en los clásicos griegos y en las nuevas obras orientales que se habían dado a conocer a través de recientes traducciones. Leconte de Lisle lograba, así, un maravilloso poder de síntesis en sus poemas otorgando visiones esplendorosas de muchas civilizaciones antiguas. En ellos resplandecía la Grecia de Francia que tanto emocionaba y prefería Rubén Darío. La lectura de la poesía de Leconte de Lisle induciría a Darío, además, a escribir un soneto en su honor con el que se demuestra el magisterio que ejercía el gran poeta francés entre los poetas modernistas.<sup>3</sup>

Por otro lado, si a la gran armonía y belleza de la poesía de Leconte de Lisle, aunamos su anticristianismo, no son extrañas tampoco la simpatía y la preferencia de Manuel González Prada por el gran poeta francés que, con sus poemas, constituía un admirable ejemplo a seguir para el gusto del siglo. Recuérdese también que Leconte de Lisle es autor de numerosas traducciones de los poetas clásicos griegos que tuvieron una vasta difusión.<sup>4</sup>

A la muerte de Leconte de Lisle, Paul Verlaine fue elegido Príncipe de los Poetas y no es extraño, pues, que su nombre llegara con facilidad a oídos de Manuel González Prada. El pobre Lelián, el «Padre y maestro mágico, liróforo celeste», que decía Rubén Darío en una célebre elegía, fue el poeta francés más influyente de fines del siglo XIX y el más difundido en el ámbito castellano con múltiples versiones de sus poemas realizadas por los poetas modernistas españoles e hispanoamericanos.<sup>5</sup>

Sobre todo, es importante en Verlaine el mundo creado en alguno de sus tres primeros libros (sobre todo *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes* y *Romances sans paroles*) que contienen algunos poemas de perfecto dibujo y musicalidad en los que se encarnan los consejos de su «Art poétique». La musicalidad de los poemas de Verlaine es notable, por no decir encantadora. El ambiente de parques, jardines,

estatuas, avenidas, ponientes y anocheceres, con sus trazos de misterio y melancolía, se adaptaron en forma a menudo burda y repetitiva entre los poetas modernistas hispanoamericanos y españoles quienes tuvieron aptitud para reproducir en forma mecánica, y en cuadros objetivos, estos ambientes, pero que carecieron de las dotes de hechicería del lenguaje que poseía Verlaine para otorgarles el temblor poético necesario, indeciso y sugerente, cuando no francamente un trasfondo misterioso y trascendente a sus creaciones. Apreciemos el delicado pero intenso poema de Verlaine imitado por Manuel González Prada:

COLLOQUE SENTIMENTAL

Dans le vieux parc solitaire et glacé,  
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leur lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé

—Te souvient'il de notre extase ancienne?  
—Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

—Ton cœur bat'il toujours à mon seul nom?  
Toujours vois-tu mon âme en rêve? —Non.

—Ah! les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches! —C'est possible.

—Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!  
—L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles.<sup>6</sup>

Su traducción aproximada sería la siguiente:

COLOQUIO SENTIMENTAL

Por el antiguo parque, solitario y helado,  
hace poco, dos formas errantes han pasado.

Sus ojos están muertos y están sus bocas plenas,  
y tan sólo se escuchan sus palabras apenas.

En el antiguo parque, solitario y helado,

dos espectros evocan, constantes, el pasado.

—¿Nuestro éxtasis recuerdas que gozamos antaño?  
—¿Por qué me he de acordar sin sufrir por su daño?

—¿Al escuchar mi nombre, tu pecho palpitó?  
¿Ves mi alma siempre en sueños? —No puedo verla, no.

—¡Cuán hermosos los días de una dicha indecible,  
cuando los dos uníamos los labios! —Es posible.

—¡Cuán bello era el azul, cuán vasto era mi anhelo!  
—La esperanza, vencida, huyó hacia el negro cielo.

Así iban caminando por las avenas locas,  
y tan solo la noche escuchaba esas bocas.

«Colloque sentimental» es un poema vaporoso en el cual todo parece encontrarse difuminado. Se designa a los enamorados apenas como «formes» y luego como «spectres» con lo cual el poeta crea una atmósfera misteriosa y ambigua pues, en un primer momento, abre la duda de si se trata de dos fantasmas o simplemente de dos viejos. ¿Se trata del mundo de los vivos o del mundo de los muertos? Conforme se desarrolla el poema, la impresión de misterio creada en las tres primeras estrofas le otorga el prestigio de un universo fantástico. El paso del tiempo se ha encargado de borrar la palpitación de la vida en este bien escogido paisaje invernal. Se ignora, además, quiénes son estos amantes anónimos, ahora simples espectros, sin nombres ya, pues que también el tiempo se encargó de borrarlos. De igual forma, cualquiera de ellos, podría llenar indistintamente los versos de su acongojado diálogo indeciso.

Este notable poema con sus muertos enamorados, que otorgan una nota de misterio en el momento invernal en que transcurre, se abre sugerente y como una expresión netamente simbólica al ofrecer el estado del alma del observador, que no aparece, pero que se confunde con el propio lector que no puede dejar de verter una nota de melancolía al contemplar y escuchar a los enamorados espectros que rememoran su amor. Pero el recuerdo de un amor, más allá del sepulcro, se ubica en un paisaje terrestre. Todo el poema es una muestra perfecta de indecisión, ambigüedad, sutileza.

Veamos ahora la transformación operada en la versión del poeta peruano:

#### RESURRECCIÓN

*Reminiscencia de Verlaine*

A las nocturnas ráfagas de Invierno,  
tiritita el parque deshojado y seco.

Reposo universal. La estatua vela  
en su quietud hierática de piedra.

Dos sombras surgen, vagan y se buscan,  
al resplandor siniestro de la Luna.

Son dos amantes que en sus verdes años  
el breve sueño del amor soñaron.

Él dice: «Amemos; el amor del mundo  
resiste al largo sueño del sepulcro».

Ella responde: «¡Qué suprema dicha!  
¡De nuevo amarse, revivir la vida!»

Se dan la mano, y de pavor se hielan;  
se ven el rostro, y con horror se alejan.

Tiritita el parque, y flota en los espacios  
olor de flores muertas y de osario.<sup>7</sup>

Manuel González Prada sigue fielmente el esquema de los ocho pareados deca-sílabos del poema francés en otros tantos en endeca-sílabos castellanos, pero los pareados consonantes del original se convierten en asonantes en la versión castellana. Pero en «Resurrección» el lector se encuentra en el mundo de las cosas tangibles. Lejos de las vagarosas sombras o espectros del poema de Verlaine, cuyos amores pasados no se revelaban sino en forma sutil hasta el momento del diálogo. En la versión de González Prada se transforman, con nitidez, en «dos amantes» que han llegado a la vejez.

El segundo dístico, que en el poema de Verlaine se dedica a ciertas características físicas de las sombras, sus ojos muertos y sus labios flácidos, mutan en la versión de González Prada en una descripción de solidez contundente:

Reposo universal. La estatua vela  
en su quietud hierática de piedra.

Los dos amantes recuerdan los amores de sus verdes años. Si en el poema de Verlaine las intervenciones de cada uno de ellos quedan indeterminadas, aquí están perfectamente señaladas con las indicaciones en los versos 7 y 11 «Él dice» y «Ella responde», y, en su diálogo mucho más breve, solo existen una intervención y una respuesta con lo que el poema pierde dramatismo e intensidad. En el

caso de Verlaine, el centro emocional del poema se encuentra, precisamente, en el acongojado diálogo, con siete intervenciones, en el que prima la exaltación de los personajes.

Los dos dísticos siguientes del poema de González Prada contienen lo que podríamos caracterizar como el de su poética con relación al deterioro inevitable de la carne y a su repugnancia, pero a la vez fascinación, de la futura corrupción corporal rodeada de los inevitables signos anunciadores del sepulcro:

Se dan la mano, y de pavor se hielan;  
se ven el rostro, y con horror se alejan.

Tirita el parque, y flota en los espacios  
olor de flores muertas y de osario.

Se trata, pues, de dos amantes viejos que no pueden soportar su propia degradación física en el contacto de sus manos y la contemplación de sus rostros tan diferentes ya de la época vivida en los «verdes años» mostrados en el séptimo verso. Finalmente, el último dístico refuerza la separación de los amantes con el olor sepulcral que rodea el ambiente. Muy diferente este final de aquel del poema de Verlaine en que los espectros caminan por las «avoines folles» bajo el prestigio de la noche: única oyente de su continuado diálogo.

No sólo Manuel González Prada, ni siquiera los más adelantados poetas modernistas estuvieron capacitados después de él para asimilar las enseñanzas del simbolismo francés, es decir, del arribo de la modernidad a la poesía. En la corriente que llamamos modernista en el ámbito castellano, pero que a mí a ratos me tienta llamar parnasiana pues de este modo se explicaría, además de su esencia poética fundamental, también su imposibilidad de asimilación del simbolismo, como no sea en las fases primarias de este movimiento, ocurre un acercamiento de algunos poetas que se aproximan a los poetas simbolistas franceses con interés, con curiosidad, seducidos seguramente por una magia verbal incomparable pero que, al contacto con su obra más profunda y difícil, o con la misma médula de su poética, ésta defrauda, evidentemente, el horizonte de sus expectativas: la suntuosidad de las sensaciones de los simbolistas, cede en preferencia ante la suntuosidad de los objetos poéticos tangibles de los parnasianos.

Así, los modernistas no podrán hacer suyo ni asimilar la obra de los poetas simbolistas, pese a los acercamientos de Rubén Darío y de otros poetas hispanoamericanos. El gran escollo de los modernistas fue que tan solo estaban dando los primeros e inseguros pasos hacia la tierra prometida de la modernidad que ellos no lograrían hollar. Cosa ésta que explica a la perfección el motivo por el cual con el

único poeta simbolista verdaderamente tal de la lengua castellana, el peruano José María Eguren (1874-1942), los críticos tienen tantos problemas para ubicarlo en el movimiento y que se le haya considerado modernista (Pere Gimferrer), postmodernista (Luis Monguió), hipermodernista (Max Henríquez Ureña) y parasurrealista (Stefan Baciú). Y esto, creo yo, es el punto capital de la recepción del movimiento simbolista francés por las generaciones modernistas. Hubo otros poetas franceses anteriores que permearon más rápidamente su aclimatación en castellano y que demuestran la dificultad de nuestras letras para llegar a la modernidad.

Entre ellos, sin embargo, Paul Verlaine fue el primero en ser bastante apreciado en el ámbito castellano, como se demuestra por el gran número de traducciones de sus poemas.<sup>8</sup> Esta imitación auroral de Manuel González Prada, que retrotrajo la poética simbolista de la sugestión de «Colloque sentimental» a la descriptiva de los parnasianos, es una muestra interesantísima por el cambio de poética operado en ella y porque quizá se trate de uno de los primeros transvases de un poema de Verlaine al castellano en el que se realizó una doble traducción: de poética y de un idioma a otro□.

#### Notas

1. En la biografía de Manuel González Prada, Luis Alberto Sánchez narra lo que podría haber sido este tipo de encuentro fortuito: «El otoño de 1895 era muy rudo. Se adelantaban lluvias y nevadas. Don Manuel recorría la ciudad, pensando en su próximo viaje, —por que había decidido ir a España— cuando lo detuvo un tumulto. Ante una mujer bella, elegante, que baluceaba frases de indignación, un borracho, —andrajoso, babeante, ojos chinoscos, barbas de fauno, roja nariz— vociferaba insultos y, a veces, imprecaciones que parecían versos. Prada miró asombrado a la mujer, alejarse sin llamar a la policía, con gesto de repugnancia, y el borracho, —de cerca, qué bombeada frente, qué bizcos los ojos rojizos, qué tufo apestoso de alcohol— vacilante, cogiéndose del brazo de don Manuel, y con gesto de rencor y pena infinita le confiaba: —Et penser que c'est pour elle que j'ai écrit *La Bonne Chanson*. Era Verlaine». Luego, Sánchez narra la asistencia de Manuel González Prada al entierro de Paul Verlaine: «Apenas meses más tarde —se iniciaba el año 96, era 8 de enero—, Verlaine moría miserablemente. Prada quiso asistir al entierro, en Batignoles. Le asombraba ver a tantos personajes tras el *Pobre Lelian*. También le asombraría ver que, por primera vez, Verlaine no cojeaba ni apestaba a alcohol. El cortejo aumentaba: profesores del Colegio de Francia y jóvenes frenéticos de cabelleras nigérrimas, como Mauricio Barrés, se empinaban sobre la tumba del poeta para elevarse un pedestal. Oratoria inflamada, oratoria comercial, más que de duelo. En cambio qué unción en François Coppée, cuando místico y suave, decía: "Hélas, comme l'enfant, il était sans defense aucune, et la vie l'a souvent et cruellement blessé". Se erguía Catulle Mendès, y jugueteaban las palabras canoras entre las perfumadas barbas de sátiro. Stéphane Mallarmé atrajo la atención de Prada: comenzó: "La tombe aime tout de suite le silence"; terminó: "Paul Verlaine, son génie enfuit au temps futur, reste héros". También hablaron el griego Moréas —cynaesca nariz— y Gustave Khan. Al regreso, Prada se apartó para mirar el cortejo. Y, junto a él, pasaron Rachilde y Rodenbach, los católicos Maurras y Barrés, elogiando aun *Sagesse*, mientras Mallarmé recitaba fragmentos de *Fêtes Galantes*; Sully Prudhomme, Richepin, Jules Lemaitre, José María Heredia, Henri Regnier, algunos jóvenes hispanoamericanos que frecuentaban

- a Verlaine, entre ellos Gómez Carrillo, mosquetero apuesto y jactancioso como un D'Artagnan del trópico». (En Luis Alberto Sánchez: *Don Manuel*, Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay, 1930, págs. 168-170). Ambos sucesos suenan a falso. Son demasiado novelescos en el mal sentido del término. Por otro lado, los desautoriza la fecha del viaje de los González Prada de París a Burdeos, según la cronología establecida por Isabelle Tauzin Castellanos, en junio de 1895. En el caso de los recuerdos de Adriana González Prada en su libro *Mi Manuel* no se menciona sino circunstancialmente a Verlaine. De ahí que, también, la asistencia al entierro del poeta francés el 10 de enero de 1896, despierte igualmente fundadas sospechas sobre su veracidad. Sin embargo, este testimonio parece haber descaminado a algunos investigadores serios que lo dan como verdadero.
2. En Adriana González Prada: *Mi Manuel*, Lima, Editorial Cvltvra Antártica, 1947, pág. 197.
  3. En Hispanoamérica se realizaron muchas traducciones de poemas de Leconte de Lisle. Entre ellas, mencionaré solo dos selecciones de las más notables: la del poeta argentino Leopoldo Díaz (1862-1947), incluida en su libro *Traducciones* (Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni, 1897) y la del poeta mexicano Joaquín D. Casasús (1858-1916), incluida en su libro *Musa antigua* (México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1904). Igualmente, debe mencionarse la magnífica traducción de la tragedia *Les Erinnyes*, realizada por el poeta argentino Enrique Banchs (1888-1968), publicada entre 1909 y 1910 en la revista *Nosotros* de Buenos Aires.
  4. La editorial Prometeo de Valencia, que dirigía Vicente Blasco Ibáñez, publicó, traducidas al castellano, en la década del diez al veinte, las versiones de los clásicos griegos realizadas por Leconte de Lisle, que tuvieron una vasta circulación en el mundo de habla hispánica.
  5. Sobre la introducción de Verlaine en el mundo de habla hispánica puede consultarse el excelente e informadísimo libro de Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954) y el más limitado, aunque más extenso y específico con relación al tema, de Rafael Ferreres *Verlaine y los modernistas españoles* (Madrid, Editorial Gredos, 1975). También el estudio «Verlaine en España y España en Verlaine» de Luis Guarnier que sirve de prólogo a sus versiones de las *Obras poéticas* de Paul Verlaine, Madrid, Aguilar, 1958, segunda edición, págs. 9-61.
  6. Paul Verlaine: *Fêtes Galantes* (Illustrations de Marie Laurencin), Paris, Éditions L.C.L., 1971, págs. 97-100.
  7. Manuel González Prada: *Baladas* (Edición y prólogo de Isabelle Tauzin Castellanos), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, pág. 105.
  8. Una amplia selección de sus poemas se publicó, en traducción en prosa de Manuel Machado en 1908, pocos años después de la aparición de la primera versión de *Les Fleurs du mal* traducida de Eduardo Marquina, en la ediciones de Francisco Beltrán, en Madrid. La publicación de las *Obras completas* de Paul Verlaine, que alcanzó doce tomos, fue emprendida por las Ediciones Mundo Latino, en Madrid, y publicada entre 1921 y 1926.

# Teoría, epistemología y multicentrismo: Mariátegui ante la posmodernidad

Escribe  
**RAFAEL OJEDA**

«La vida más que pensamiento  
quiere ser hoy acción». J.C.M.

Las modas intelectuales casi siempre han sido generadas por el deseo de negar lo anterior y superarlo a partir de nuevos presupuestos que marquen una ruptura o distanciamiento con el pasado. Las demás de las veces, estos cambios son sólo respuestas a los defectos mismos de los paradigmas teóricos vigentes. Actitudes que no siempre responden a necesidades reales, sino, a veces, a un esnobismo de fijación efímera e insensata que puede arrastrarnos por falsas pistas de renovación. Modas, más bien derivadas de un ánimo de cambio no necesariamente funcional o efectivo, sino esteticista, desde una disposición «filoneista», en la que, al igual que los objetos, los grandes discursos de la razón se hallan atrapados también por la irresistible lógica de lo nuevo.

Los períodos de crisis obligan a tomar medidas drásticas en pos de soluciones teórico-empíricas que nos permitirán escapar de la zona de turbulencias. Thomas Kuhn ha planteado los períodos de «crisis» como tiempos de inestabilidades y anomalías en los que los problemas sobrepasan la capacidad de respuesta esperada de un paradigma determinado. Siendo esa sensación de mal funcionamiento del modelo, el que crea el espacio propicio para que las revoluciones acaezcan.

Estos períodos intermedios, de transición, de inestabilidades y turbulencias, muchas veces han sido aprovechados por sectores conservadores o neoconservadores que han visto estos cambios como un peligro para su condición de privilegio; movimientos de defensa de categorías del pasado que, tras haber perdido el poder, buscan nuevas formas de legitimar e imponer su señorío.

La teoría de la posmodernidad se ubica en esos márgenes. Entre la mirada inconciliable de filósofos y críticos de arte, entre las pugnas por una nominación estricta y los cambios societales reales, entre los presupuestos de Lyotard, que enuncia la ruptura de la episteme modernista que inaugura la posmodernidad, o los de Habermas que reclama la modernidad como un proyecto inacabado.

Ver el posmodernismo como algo diferenciado de lo posmoderno, ha originado malentendidos derivados de su multivocidad y las supersticiones de los estudios historicistas. Sobre todo a partir de su

adopción a las distintas teorías del arte contemporáneo. Entre la literatura y la arquitectura, entre Hassan y Jencks. Donde el posmodernismo, visto como una vanguardia artística caracterizada por un eclecticismo radical e historicista, sintetiza estilos del pasado, presente y tendencias futuras, plasmando aquella idea, de aprender de todas las cosas, que a manera de manifiesto expusiera Robert Venturi, refiriéndose al espacio arquitectónico de Los Ángeles.

Para el espectro Latinoamericano, ampliando una aseveración que Isaac Goldberg hiciera en unos estudios de literatura hispanoamericana, publicado en 1939, Luis Alberto Sánchez escribe: «Si con el modernismo la literatura indoamericana entra en lo universal, con el posmodernismo, la inquietud americana se incorpora también a la del Universo».

Perry Anderson, indagando en *Los orígenes de la posmodernidad*, concluyó que, contra el supuesto convencional, el término e idea de lo «posmoderno» que supone familiaridad con lo «moderno», no nació en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia: «no provienen de Europa ni de los Estados Unidos, sino de Hispanoamérica».

El posmodernismo hispanoamericano surgió como una reacción al agotamiento de las posibilidades poéticas del modernismo, cuyo mayor representante fue Rubén Darío, siendo Federico De Onís, crítico literario amigo de Unamuno y Ortega y Gasset, quien acuñara el término. Mas, este posmodernismo sólo fue una corriente literaria sucedánea de la corriente modernista restringida a los estudios literarios hispanoamericanos.

En el Perú, el modernismo tuvo como punto de partida la poesía de Manuel González Prada, mentor e inspirador del grupo *Colónida* liderado por Abraham Valdelomar. *Colónida* fue la esencia del posmodernismo peruano e implicó una insurrección contra las formas del modernismo anquilosado en frases edulcoradas y un exotismo vacío de tanto repetirse. Y en esas filas se encontraba el joven José Carlos Mariátegui, quien más tarde recordará esta experiencia calificándola como su «edad de piedra» o el período de sus «primeros tanteos de literato inficionado de decadentismo y bizantinismo finiseculares, en pleno apogeo».

Tal vez esa audacia y espíritu esnob heredados de *Colónida*, acompañó a Mariátegui el resto de su vida. Afianzándose más aún, luego de su estancia en Europa y su matrimonio con la italiana Anna Chiappe. Algo que pudimos vislumbrar en 1917, cuando aún firmaba como Juan Croniqueur, con un guiño afrancesado, y fuera detenido junto a Falcón, Valdelomar y la bailarina Suiza Norka Rouskaya, tras el célebre incidente nocturno en el Cementerio Presbítero Maestro.

Podemos agregar también sus constantes citas en francés e italiano y su recurrencia a Nietzsche, quien prácticamente abre los *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, que ha sido, durante décadas, el centro de polémicas e intrigas esgrimidas en torno a su obra. Pero Mariátegui no era sólo un esnob, fue también un militante comprometido con el socialismo y con todos los movimientos sociales de su tiempo —estudiantes, obreros y campesinos—.

Es probable que su condición de pensador periférico le haya hecho decir que su mejor aprendizaje lo había hecho en Europa, dándonos una pista para la reconstrucción de su derrotero intelectual, pues, entre 1919 e inicios de 1923, su experiencia en el viejo continente había sido esencial para su formación política. Allí Mariátegui se detendrá en el estudio del advenimiento del fascismo, el ascenso del socialismo y de manera muy especial en la crisis mundial. Pero existieron también hechos que marcaron profundamente su formación teórica, sobre todo en Italia, donde en 1921 asistió al Congreso Socialista de Livorno, y en 1922 al Congreso Internacional de Génova, viaje en él que se notarán los primeros influjos de Croce y marxistas originales como Gobetti, Labriola y Antonio Gramsci. Después en Francia conocerá a Barbusse, se documentará sobre Georges Sorel, para pasar luego a Alemania y Hungría, donde conocerá *in situ*, los diversos conflictos y síntomas del proceso político europeo de entre guerras.

En la famosa carta autobiográfica dirigida en 1928, al argentino Samuel Glusberg, Mariátegui sitúa en 1918 la determinación de su orientación socialista. Mas para alguien que vivió entre 1894 y 1930, y le tocó madurar en el período de entre guerras, definitivamente no podía ser diferente. En sólo un lustro Europa había vivido la Primera Guerra Mundial y la Revolución Socialista Soviética, demás está decir también el embate americanista inyectado en los miembros de la Generación del Centenario, por la Reforma Universitaria de Córdoba en 1918.

Con frecuencia, los estudios que se han hecho sobre la vida y obra de José Carlos sólo han sido abordados fragmentariamente, descuidando a ese otro Mariátegui histórico, en el que teoría y la praxis confluyen, como un héroe que desde su silla de desvalido —pues a comienzos de 1924, atacado por una enfermedad tuvieron que amputarle la pierna derecha— pudo esbozar las bases para una renovación cultural y social.

En noviembre de 1925 aparecerá *La escena contemporánea*, libro en el que recoge parte esencial de su experiencia europea, sistematizando sus publicaciones de la serie titulada «Figuras y aspectos de la vida mundial», aparecidos en *Variedades* y la revista *Mundial*. En

1928, saldrá a luz los 7 *Ensayos...* siendo estos los únicos libros que publicará en vida, pues el resto de su obra será de edición póstuma.

Mariátegui escribió acerca de casi todas las vanguardias artísticas de su tiempo, pero lo más trascendente en él fueron sus profundos juicios políticos y sociales, que lo llevarán a pretender desarrollar una línea de acción para los sindicatos, las universidades populares y la organización del frente único, ideas aún hoy referenciales para algunos grupos políticos de izquierda.

Estaba convencido —como lo expusiera en una de sus conferencias compiladas en el libro *Historia de la crisis mundial*— de que el instrumento de la revolución socialista era el proletariado industrial urbano. A partir de 1923, asumió la dirección de la revista *Claridad*, que de ser el «órgano de la juventud libre del Perú» —bajo la dirección de Haya de la Torre—, bajo su patrocinio pasará a ser el vocero de la Federación Obrera Local de Lima. Lo cual, además del hecho de haber organizado la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP), con Julio Portocarrero, en 1929, nos dice mucho de su cercanía al movimiento obrero nacional.

Mas, no obstante su manifiesta actividad obrerista, en él se expresa, por primera vez en América Latina, la idea de descentrar el sujeto histórico marxista e incluir el problema indígena y campesino en sus reflexiones políticas y sociales, tesis en la que residirá la originalidad de su corpus teórico, escribiendo en sus 7 *ensayos*: «La nueva generación peruana siente y sabe que el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no signifique el bienestar de la masa peruana que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina».

Por ello fue tachado de «populista» por sectores cercanos a la Tercera internacional, que, como Mirochevski, afirmaban que Mariátegui no había entendido el papel histórico del proletariado y su hegemonía dentro del movimiento revolucionario. Siendo esto suficiente para que fuera acusado, por los ortodoxos de la Komintern, de confusionista, llegando incluso a combatirse el movimiento que empezaba a gestarse en torno suyo llamándolo despectivamente «amautismo», lo cual explica el por qué tras su muerte, acaecida en abril de 1930, se desplegó sobre él una campaña de ocultamiento que sólo terminará en la década del 40.

Tal vez porque no fue un devoto implicado en el desarrollo teórico, como Althusser —que sacrificó su originalidad en pos de enriquecer el paradigma marxista—, Mariátegui tuvo otros alcances culturalistas. Su esfuerzo por recrear y adaptar el marxismo a la realidad nacional, y construir un socialismo que no sea calco ni copia, buscaba responder a las contradicciones que presenta nuestra compleja trama andina, en la que el factor étnico y cultural se combina con el clasista.

Se sabe que Mariátegui utilizó el materialismo histórico como método para el estudio de la realidad nacional y el análisis del capitalismo, y no el materialismo dialéctico —que se lo debemos más bien a Engels, y que luego la ortodoxia estalinista terminará imponiéndolo como doctrina—. Y es en esa opción divergente en la que se elucida su heterodoxia, pues en 1928, luego de fundar el Partido Socialista Peruano —nunca fundaría un partido comunista—, entrará en contradicción con su interés de afiliarse a la Tercera Internacional. Pues, de acuerdo a lo que se había establecido en el Segundo Congreso celebrado en Polonia, todo partido socialista que desee afiliarse a la Komintern, debería denominarse comunista.

La originalidad del pensamiento de José Carlos había significado un salto cualitativo que sólo será entendido muy tarde por sus detractores. Al respecto Basadre escribió que la riqueza del aporte de Mariátegui fue tan viva que después de las críticas iniciales empezó un reconocimiento póstumo, con los estudios de Sermenov, Culgovsky, Korionov y otros, en la misma Unión Soviética. Llegando incluso a interesar a los maoístas debido a su especial atención al campesino. Iniciándose desde entonces el proceso de instrumentalización sistemática de la ha sido víctima, por los grupos armados, partidos políticos de izquierda y ONG que lucran con su un nombre.

Pero, es esa presunción de aquella multiplicidad cultural la que lo llevará a intuir la idea de los espacios múltiples, que, pese a descuidar otros factores sociales y grupos raciales —como los amazónicos por ejemplo—, lo llevarán a reconocerse en su intento de crear un marxismo para tierras americanas. Inquietud valiosísima, sobre todo si consideramos que él no pudo conocer los textos que Marx escribiera sobre los modos de producción no capitalistas. De ahí que en su idea de un Perú integral —expuesta en su sonada polémica con Luis Alberto Sánchez—, se exprese ese culturalismo incipiente que pretendió desplegar, en su intención de descentrar el sujeto revolucionario hasta hacerlo más aplicable a los problemas estrictamente nacionales. Lo cual nos remite a la obstinación contemporánea por consolidar los derechos de grupo a fin de alcanzar esa sociedad integral en la que participemos y quepamos todos.

El filósofo francés, estudioso de Gramsci, Francis Guibal, en su obra *Vigencia de Mariátegui*, había intentado hablar de él, desde presupuestos filosóficos contemporáneos como los de Ricoeur, Castoriadis y Levinas, pretendiendo plantearle al peruano el problema de la modernidad. Pero la flexibilidad de José Carlos para los diversos enfoques reside en su heterodoxia. Algo expuesto con razón por el historiador francés Robert Paris, quien cuestionó su formación marxista debido a sus argumentos sorelianos, y a sus escapes idealistas vía Benedetto Croce.

Tal vez por ello, debamos ahondar también y sin contricciones, en su heterodoxia percibida en su acercamiento al marxismo creativo de Gramsci —cuyas tesis sobre la subalternidad, le sigue brindando un espacio privilegiado en los estudios culturales contemporáneos—. En esa ascendencia soreliana, crítica de las ilusiones del progreso, y en su veta irracionalista nietzscheana que podrían seguir dotándolo de interés, en un entorno global de crisis regida por una lógica de confrontación bélica que ha despertado, ante una vulgarización de la crueldad y la muerte, vía el mercadeo de imágenes que hacen los *mass media*, un entusiasmo por la logística propagada incluso a las teorías del *management* contemporáneo. Y, sobre todo, en esa apostasía mariáteguista sustentada en sus comprensiones cíclicas, en su visión de las rupturas y discontinuidades epistemológicas de los modelos civilizatorios dominantes, que lo acercan a enfoques posmodernos, dejando entrever las contradicciones y crisis de una modernidad asfixiada por la guerra y el neo totalitarismo global como síntomas anómalos de lo que Mandel llamara «capitalismo tardío».

El Posmodernismo actual nos remite a una forma de cultura contemporánea, en tanto que posmodernidad, a un periodo histórico específico. En 1979, Jean-François Lyotard, publicó *La condición posmoderna*, texto en el que explica que mientras «las sociedades entran en la edad llamada posindustrial y las culturas en la edad posmoderna, el saber cambia estatutos». La posmodernidad ha sido presentada como un período de crisis de la legitimidad de los metarrelatos de la modernidad, de pérdida de fundamentos, o del fin de la certidumbre.

Por ello, es la actitud anticientista y antipositivista, inspirada en Bergson y Sorel, la que le da matices posmodernos a Mariátegui, que en 1923, poco tiempo después de regresar de Europa, decía: «Las filosofías afirmativas, positivistas de la sociedad burguesa, están minadas por una corriente de escepticismo, de relativismo. El racionalismo, el historicismo, el positivismo, declinan irrefrenablemente». Lo cual coincide con los tópicos principales de los estudios posmodernos. Es decir, el rechazo a la representación empirista, el escepticismo epistemológico y su pretendido distanciamiento del historicismo.

En el curso *Historia de la crisis mundial*, dictado por Mariátegui en la Universidad Popular Gonzáles Prada, entre junio de 1923 y enero de 1924, el temario sobre la crisis filosófica incluye: «La Decadencia del historicismo, del racionalismo, del positivismo; el escepticismo, el relativismo, el subjetivismo». Cuyo desarrollo no fue incluido en el volumen que apareció después. Pero es en una entrevista que le hicieron en mayo de 1923, publicada en la revista *Claridad*, en la que expone somera y claramente estas tesis. Habla de una filosofía negativa —opuesta a la afirmativa de períodos de apogeo—, en la que

bulen el pensamiento relativista y el escepticismo, en una civilización declinante y moribunda —casi esbozando el «principio de incertidumbre»—. Y basándose en los estudios del italiano Adriano Tilgher clasifica como los «cuatro mayores relativistas contemporáneos a Einstein, Vailungher, Spengler y Rougier».

Sus diagnósticos sobre la crisis mundial son contundentes, pero sus argumentos un tanto folletinescos e imprecisos, como su lectura sobre la crisis de la democracia que él achaca a una crisis del parlamentarismo y no a un problema de legitimidad —algo comprensible pues él mismo ha catalogado la época de sus conferencias, como un ciclo de aprendizaje mutuo—. Un libro fundamental para él, durante ese período fue *La Decadencia de occidente*, tan efectivo para demoler la certeza como lo fue la física relativista de Einstein.

Quizá de haber conocido a Heisenberg, Prigogine o Thom, los habría citado con premura. Pero Mariátegui murió demasiado joven —tenía 35 años—, y pese a ello había podido vislumbrar aquella crisis que su optimismo marxista le hacía leer como síntoma del advenimiento de una sociedad nueva.

Pero, además de intelectual, Mariátegui fue un periodista comprometido, que de seguir vivo, después del debacle del socialismo real soviético —en un ámbito en el que todos desean darle la razón a Huntington y Fukuyama, sometiéndose a sus tesis centristas—, quizá él hubiese estado cercano a ideas de marxistas posmodernos como Frederic Jamenson, o a las de críticos marxistas de la posmodernidad como Terry Eagleton, que escribió: «El posmodernismo no es solamente una especie de error histórico. Es, entre otras cosas la ideología de una época histórica específica de occidente, cuando grupos de oprimidos y humillados están comenzando a recuperar algo de su historia e identidad».

Y tal vez leyendo esto en términos Jacques Derrida, lo entenderemos como una crisis del «logocentrismo» étnico y cultural, o caída del etnocentrismo, es decir la paulatina pérdida de la costumbre de ver a occidente como la civilización central o cultura base. Algo que nos permite replantear, otra vez, el problema del indio y la condición de todos los marginados de la Tierra□.

#### Bibliografía

- Anderson, Perry:  
2000 *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.  
Basadre, Jorge:  
1981 *La vida y la historia*, (n.f), Lima.  
Bazán, Armando:  
1985 *Mariátegui y su tiempo*, Lima, Amauta.  
Derrida, Jacques:  
1989 *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

- Eagleton, Terry:  
1998 *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Guibal, Francis:  
1995 *Vigencia de Mariátegui*, Lima, Amauta.
- Habermas, Jürgen:  
1989 *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus.
- Jamenson, Fredric:  
1998 *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.
- Jencks, Charles:  
1980 *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Kuhn, Thomas S.:  
1996 *La estructura de las revoluciones científicas*, Colombia, Fondo de Cultura Económica.
- Luna Vegas, Ricardo:  
1989 *José Carlos Mariátegui, ensayo biográfico*, Lima, Horizonte.
- Lyotard, Jean François:  
1986 *La posmodernidad explicada a los niños*, Barcelona Gedisa.  
1990 *La condición posmoderna*, México, REI.
- Mariátegui, José Carlos:  
1959 *Signos y obras*, Lima, Amauta.  
1959 *Historia de la crisis mundial*, Lima, Amauta.  
1972 *La escena contemporánea*, Lima, Amauta.  
1972 *El Alma Matinal*, Lima, Amauta.  
1975 *Fascismo sudamericano. Los intelectuales y la revolución*, Lima, CTIM.  
1981 *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta.  
1991 *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Horizonte.
- Ojeda, Rafael:  
2004 «Mariátegui hoy», Diario *El Peruano*, Lima, 17 de febrero, pág. 9.  
2005 «Mariátegui ante la posmodernidad», Diario *El Peruano*, Lima, 02 de octubre, pág. 11.  
2006 «Visiones teóricas del marxismo de Mariátegui», *Identidades*, Nº 1007, Suplemento Cultural del Diario *El Peruano*, Lima 08 de mayo.
- Podestá, Bruno; Paris, Robert y otros:  
1981 *Mariátegui en Italia*, Lima, Amauta.
- Rouillon, Guillermo:  
1963 *Bio-bibliografía de J. C. Mariátegui*, Lima, UNMSM.
- Sánchez, Luis Alberto:  
1973 *Balance y liquidación del Novecientos*, Lima, Universo.
- Sánchez, Luis Alberto; Mariátegui, José Carlos y otros:  
1976 *La polémica del indigenismo*, Lima, Mosca Azul Editores.
- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise:  
1971 *Aprendiendo todas las cosas*, Barcelona, Tusquets.
- Wiesse, María:  
1959 *José Carlos Mariátegui: etapas de su vida*, Lima, Amauta.

«Nadie me puede asegurar nada»:  
Acercamiento a *¿Por qué hacen tanto ruido?*  
de Carmen Ollé<sup>1</sup>

Escribe  
PAOLO DE LIMA

¿ *Por qué hacen tanto ruido?* apareció en Lima en 1992, año que *G* marca el fin del periodo de la violencia política que atravesó al Perú desde 1980; es decir, desde el inicio de la lucha armada de Sendero Luminoso hasta la captura de su fundador y líder, Abimael Guzmán, el 12 de septiembre de 1992. Destacar este marco no es gratuito, pues el periodo está vinculado al campo social en el cual transcurre la obra, escrita, como lo ha contado la propia Ollé, «en el 86» (Pfeiffer 152), pero que hace referencia a hechos ocurridos dos años antes.<sup>2</sup>Incluso podemos leer el título del libro como una alusión a la guerra interna; aunque es cierto que el mismo provenga de una frase concreta: la queja del esposo de la protagonista contra sus vecinos (31). En cualquier caso, hay en este texto diversas menciones a hechos que remiten a la violencia política, ya sea en la forma de apagones, o de detonaciones, balazos y asaltos a cuarteles policiales. Sin embargo, está claro que el énfasis del mismo no está directamente vinculado con el devenir social sino más bien con la problematización y cuestionamiento personal de una mujer escritora. Este cuestionamiento hace pensar a la protagonista que, en medio de esta guerra, «la pasión y el arte parecen un derroche» (31).

Dentro de este cuestionamiento, viene al caso retomar el paso de Carmen Ollé por un grupo poético de mucha visibilidad a inicios de la década anterior a la de la guerra interna: **Hora Zero**. Es importante tener este hecho en cuenta tanto respecto de la autora como a la hora de ensayar la explicación de algunas claves de la obra. Nacida en Lima en 1947, Ollé empezó su actividad pública como poeta formando parte de dicha agrupación.<sup>3</sup> Con los años se fue revelando fundamentalmente como autora de textos narrativos.<sup>4</sup> ¿Cómo se dio el pasaje de la poesía a la narrativa? Giovanna Minardi le formuló hace cinco años esta pregunta a la escritora, quien respondió lo siguiente: «No ha habido propiamente un pasaje, fue un puente creo. Siempre me interesó la narrativa; cuando muy joven escribí prosa a nivel de ensayo y a nivel de textos de ficción» (55). Y es que, el paso de un género a otro, de la poesía a la narrativa propiamente, en el caso de Ollé se debe a que sintió un desgaste en el tratamiento del verso, tanto a nivel de forma como de lenguaje. Continuemos escuchando a la autora: «[...] Con la poesía me pasa lo siguiente: siento

que ya perdí la frescura, que *ese lenguaje vital, salvaje que se proponía hace veinte años*, en mi poesía se ha vuelto muy lógica, muy racional. En cuanto al estilo también, cuando aparecen las preposiciones que enlazan un verso con el otro me siento pésima, me da la impresión de que ya ha perdido esa libertad para dispararse a través de sucesiones, y que se ha vuelto racional, discursiva, y esto no me gusta. Entonces voy explorando mundos y estilos diferentes a través de la narrativa» (Minardi 56, énfasis nuestro).

Cuando Ollé habla de «ese lenguaje vital, salvaje que se proponía hace veinte años», se está refiriendo al que propugnaba **Hora Zero**. De igual manera podemos pensar cuando Sarah, la protagonista de *¿Por qué...?*, de pie ante la ventana, se dice a sí misma: «la poesía se vive. Pero no puedo vivirla» (11). Uno de sus postulados más conocidos y extendidos de dicha agrupación sostenía que la poesía se encontraba en la calle, visión acorde con la temática urbana de sus poemas.<sup>5</sup> Tal postulado resulta también insuficiente para este «*alter ego* ficcional de la autora» (Reisz 60); quizá sea consciente de su validez, pero no lo es para ella, no en ese momento al menos.<sup>6</sup>

La estructura total de la obra está dividida en tres partes señaladas con números romanos, que a su vez contienen fragmentos cortos sin numerar (pero que contabilizándolos suman nueve, once y ocho respectivamente), de párrafos y oraciones también breves. La historia empieza con un sentimiento de fatalidad, un destino indisoluble que ata a Sarah a Ignacio, su marido. Unión no sólo marital, o de convivencia, sino que también se extiende a su expresión más profunda (sentidos, sentimientos), pues ella no puede siquiera intentar al momento de escribir «otro tipo de asociaciones poéticas» ya que éstas sólo se quedan en «tics», en experimentos frustrados (11). El resultado mismo de su escritura le resulta algo detestable, que debe abandonarse por parecerle una improvisación: «Nadie me puede asegurar nada» (11) manifiesta a modo de sentencia.

Desde la primera página Sarah se queja de que el verso le «impide ser libre, es una especie de camisa de fuerza» (11). Pero no sólo le resulta problemático el verso, sino que también «las ganas de escribir huyen cuando cojo el lapicero. Todo está en mi mente, ahí empieza y acaba todo sin poder transcribirlo» (35). Antes ya había dicho: «Ahora no podía escribir, ahora que estaba sola, que no necesitaba correr los cerrojos de mi habitación, las palabras se me negaban. La novela que tenía sobre mi mesa representaba el punto muerto de ese instante del que estaba huyendo» (21). Y en otro apartado desarrolla aún más esta idea: «Una novela. Es imposible: el argumento, los personajes, la trama, en fin. Sólo la prosa anárquica, híbrida, onírica, lo que quieran. ¿Qué pretendo? preguntan. ¿Hacer filosofía?» (51). La respuesta ya se la había dado ella misma ante-

riormente: «Tenía que sobreponerme y empezar desde el principio, como si estuviera aprendiendo a caminar, precisamente eso era lo que hacía, aprender a caminar. Después de todo, algo me impulsaba a salir fuera a través de lo que escribía» (23). En ese «algo» existen elementos que están en relación con su propia noción de identidad como mujer (e intelectual) al interior de una sociedad machista, clasista, racista, utilitarista y patriarcal. Porque se trata de una escritora que pugna por encontrar una voz personal e intransferible, sola (es decir, sin la vigilancia del esposo, como veremos), sin cerrojos, «como si estuviera aprendiendo a caminar» y dentro de registros de lenguaje distintos a los que había estado acostumbrada («punto[s] muerto[s]»). En suma, una reevaluación del pasado desde el angustiante presente. Aquí es apropiado citar a Biruté Ciplijauskaitė, quien a propósito de Philippe Lejeune señala que «un texto autobiográfico va siempre en dos direcciones: reproduce una trama subconsciente, pero es configurado según el deseo de *representar*, es decir, de crear un modelo» (18, énfasis original). Dicho modelo se irá configurando a lo largo de *¿Por qué...* en el proceso mismo de construcción de la historia.

La narradora se sabe sin referentes identitarios concretos («nadie me puede asegurar nada»), mas irá afianzando, a través de una trama subconsciente, sus propias convicciones. Se trata de una construcción que empieza en la incertidumbre y la fatalidad, pero también en el discurso del otro. Así ocurre cuando Ignacio le habla a la protagonista con abierta provocación sobre el diario de Katherine Mansfield para que ella lo lea, pues le parece la mejor escritora, de estilo «sustancialmente hermoso», mejor que el de Virginia Woolf (16-7). Sarah interioriza de tal modo el discurso del marido, que no sólo lee a Mansfield sino que también la imita: «Si quería parecerme a Katherine debía ser más cauta y no despertar sospechas de que la estaba imitando» (23). Sin embargo, es claro que el estilo o la manera en que la narradora va hilvanando su historia sigue por un camino que se construye sobre sí mismo —«ayer mientras caminaba iba anotando algunas imágenes», (38)—; es decir, a medida que la protagonista va viviendo. Esta construcción verbal responde a las pautas dictadas por dicha trama subconsciente. Su afirmación se constituye en la transitoriedad («mientras caminaba») y alejada de los puntos concretos (¿muertos?) fijados por la sociedad (y su ciudad letrada) desde la cual la protagonista se reconstruye.

Dentro de esta reconstrucción identitaria, viene al caso mencionar lo que Laura Freixas señala en relación con Sandra Gilbert y Susan Gubar; la existencia de un «denominador común de mucha literatura femenina [en la cual] los personajes masculinos son borrosos: figuras secundarias, o principales pero poco creíbles: bondadosos y asexua-

dos, o exageradamente sexuados, ya sea en versión heroica o en versión malvada» (166-7). El personaje Ignacio tiene rasgos de este último aspecto. La familia de la narradora, en cuya casa vive esta pareja de esposos, detesta a Ignacio por ser «perezoso» (se pasa todo el día escribiendo: actividad improductiva para ellos) y por no ser blanco, o no responder al menos a este estereotipo: «Ignacio era una mezcla de africano y oriental», dice Sarah (26). Por lo que sus parientes y los vecinos del barrio<sup>7</sup> le reprochan ser una «blanca sucia» que se unía a Ignacio «exclusivamente por su extraordinaria verga, porque así debían imaginarla» (32). Ya en el breve texto introductorio que escribió como presentación de la obra, Blanca Varela aludía a Ignacio como «el ángel fornicador y poeta» (7). La propia narradora contribuye también a esta imagen del marido de «peinado africano» (31): «Ignacio ondulaba sus caderas alzando los brazos en su camisa de franela: —Te violaré ahora, eso deseas, ¿quieres que te violen, verdad?» (62).

Ante la amenaza o posibilidad de una separación conyugal, Sarah recibe una carta de Ignacio que contiene la siguiente advertencia: «Cuando tú busques separarte, entonces yo ya tendría que ir preparándome para morir (algo que espero sea pura paranoia) pero tú entonces habrás concluido como escritora». Ella de alguna manera cree cierta esta amenaza de Ignacio. Como comenta Susana Reisz: «Ante [este] augurio del marido-poeta [...] la misma frase que en el pasado podía sonar a simple comprobación con un leve dejo de coquetería,<sup>8</sup> se transforma ahora [en un contexto autobiográfico que la vuelve amenazante para su supervivencia artística] en angustiada duda y amago de autocrítica» (60-1).<sup>9</sup> Las sucesivas provocaciones de Ignacio (supuestas figuras literarias «superiores» a las de su mujer, amenazas de violación física contra la misma, o la amenaza de suicidio tras la ruptura) en su intrínseco patetismo alientan la introspección de Sarah en medio de la angustia y provocan la irrupción y afirmación de su propia voz en el horizonte de la escritura.

La autorreferencialidad de muchas novelas de mujeres puede ser una extensión de la lógica del feminismo y verse asociada también a una nueva forma de discurso: la metaficción. Es decir, hablar de cómo se va construyendo el texto en el texto mismo. La metaficción sería apropiada para las escritoras feministas debido a su potencial subversivo, ya que pone en tela de juicio un discurso propio o el discurso canónico mismo. De ahí que en este tipo de obras el lector se vea forzado a participar en la recreación del texto. Veamos otro ejemplo en el que Sarah recurre a la metaficción: «Empiezo a escribir de veras mal. Mi aprendizaje cayó en el tacho de la basura. ¿No es la intención la que hace la ficción? Entonces es falso que el diario sea completamente inocente porque todo es juego, hasta la peor deses-

peración es maña. [...] Sensaciones que gracias a la gran maña pueden resolverse artísticamente. Sin embargo siento que esto está mal. Está de veras mal. ¿Qué es esto? Esto está equivocado, persisto dentro de lo equivocado. Pese a ello no se puede denominar tampoco terapia, sigue siendo ficción-intención-imaginación-autoengaño, pero no terapia. Estoy consciente de lo último como que no alcanzaré la suficiencia. Sólo el ruido. [...] El resultado es implacable porque no puedo hilvanar largas frases y Él lo sabe. Busca el instante preciso para recordármelo» (13-4).

Hay aquí otro punto de quiebre: la mirada de ella a través de la de él. Porque Ignacio no sólo sabe que ella escribe, sino que también la ve mientras lo hace: «Me observa, se sienta a mi lado y ve cómo no puedo hilvanar sino frases cortas, cocidas como una manzana» (37). Por eso Sarah procura escribir «mientras Ignacio duerme. Tomo cerveza y tiemblo ante la idea de que lo vaya a leer» (33-4). Por lo demás, hay que considerar que para ella Ignacio es el Poeta, así con mayúsculas; ya vimos que se refiere también a Ignacio como «Él», por lo que no es extraño leer lo siguiente: «reverencí su poesía como una especie de liturgia. Sí, una liturgia de la que lentamente me sentía privada» (21). El «Él» de la trama adquiere así dimensiones trascendentes y, por eso, perturbadoras. El «Él» místico o religioso se asoma como una presencia obligada en la formulación del yo narrativo en posición autoasumida de sumisión, como una creyente ante su Señor. Lejos o al margen de ese sol o dios, no es gratuito entonces que opte por la ficción escogiendo «situaciones basándome en experiencias reales» (23).

En otra parte de su narración también dice: «No deseo tampoco dar vueltas en torno a mis indefensiones sin ver nada a mi alrededor. Lo peor de todo es que aún viéndolo me es imposible traducirlo con palabras. La poesía, el verso, esa melodía y esa síntesis que hacen de ella algo denso y enigmático, casi indescifrable en el lenguaje cotidiano, no me contiene ya. A pesar de eso sigo deseando escribir» (51). Se trata de un deseo de ver a su alrededor, pero también de la imposibilidad de traducir en palabras lo visto. El lenguaje cotidiano (del que se nutre «la poesía de la calle» de los horazerianos) no la «contiene ya» (antes sí por lo visto). Sin embargo, el deseo de escribir se mantiene; a pesar de que se le imposibilite incluso el hecho mismo de construir la trama de la historia que quiere contar. La narradora misma lo hace explícito: «¿Qué pretendo? preguntan. ¿Hacer filosofía? Lo que deseo es cambiar de casa, saber que lo que voy a intentar al abandonar el trabajo es de mi entera responsabilidad. Liquidar cualquier mirada que pretenda ser juez. Dejar que yo me encargue, aún equivocándome, de encontrar los resultados aún equivocados» (51).<sup>10</sup>

A mitad del camino recorrido (parafraseando el título de la poesía reunida de María Emilia Cornejo<sup>11</sup>), en medio de su historia, Sarah ya ha podido zafarse, al menos, de esa inquietud que la hacía decir «nadie me puede asegurar nada», para afianzar su deseo y voluntad de encargarse «aún equivocándome, de encontrar los resultados aún equivocados», incluso a fuerza de «liquidar cualquier mirada que pretenda ser juez». Todas estas citas marcan el territorio escritural en el cual se instala esta historia. La narradora tiene una idea inicial de escribir poesía, pero es consciente de la insuficiencia del verso o de poder crear nuevas maneras de asociaciones poéticas. La novela tampoco es posible, sólo es real el deseo de continuar escribiendo. Como señaló Rocío Silva Santisteban dos años después de aparecido el libro: «Pese a que algunos críticos calificaron al texto de «excesivamente poético» y caótico, justamente en esta manera de instalarse en el difuso límite de los géneros radica su originalidad; el lector no sólo se siente cabalgando entre confesiones desgarradoras y vergüenzas, sino que, junto a las descripciones precisas del deterioro de la ciudad, encuentra otras que penetran profundamente en un estado de ánimo: el hastío».<sup>12</sup>

Esta cita nos trae a la memoria lo que Julia Kristeva opina sobre el tema en el prefacio a la *Autobiografía* de Hélène Deutsch; que este género «suele llevar implícitos [dos imperativos dramáticos]: el grito de angustia y el deseo de gloria» (175). Pensamos que es oportuno reflexionar a partir de lo afirmado por Kristeva cuando leamos la obra de Ollé. Aunque sabemos muy bien que *¿Por qué...* no es una autobiografía (por más que cuente con elementos de ella) sino una obra de ficción, caracterizaciones como las de Kristeva se pueden tomar en cuenta a medida que vamos leyendo el libro y conocemos un poco más de la protagonista-narradora. En definitiva, se trata de una obra que da buena cuenta de una angustia personal vivida durante los años de la guerra, sin ser realista ni confesional, pero sin trascender los límites de una exploración interior, eso sí, diestramente narrada.

#### Notas

1. Este texto es una versión resumida del trabajo final presentado en diciembre del 2002 al seminario «El erotismo y la mirada de mujer en las literaturas hispánicas del último cuarto del siglo XX», a cargo del profesor Fernando de Diego en la Universidad de Ottawa. Fue leído en el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana (Madrid, Casa de América, 23-27 mayo 2005). Una versión resumida del mismo apareció en *Identities* IV.98 (Lima, 05 diciembre 2005): 6-7.
2. De hecho en las páginas 26-7 se lee: «Son casi [...] las diez [de la mañana] del domingo 28 de noviembre de 1984».
3. Es cierto que resulta problemático caracterizar a los autores a partir de generaciones. En el caso de Carmen Ollé, podría vérselo más propiamente a caballo «entre dos» generaciones. Mariela Dreyfus sostiene que a Cornejo, Ollé y las poetas del ochenta se las debería incluir más bien «dentro del mismo marco temporal y, por lo tanto,

- leer sus obras como producto de las mismas coordenadas históricas, estéticas y vitales» (19). Sin embargo, Ollé a veces suele ser agrupada con los escritores del 80 (por haber publicado su primer libro en 1981), por lo que vale la pena recordar lo que señala José Antonio Mazzotti en *Poéticas del flujo*, cuando apunta que «por su afiliación a **Hora Zero**, por fecha de nacimiento y por haberse dado a conocer con anterioridad, corresponde más bien al grupo del 70» (70).
4. Además de *Por qué...*, tres novelas y, en la segunda parte de *Todo orgullo humea la noche*, «tanteos con el cuento [dentro de] impresiones un poco líricas» (Minardi 56).
  5. Basta echar un rápido vistazo a la antología de poetas peruanos de principios de los setenta *Estos 13* de José Miguel Oviedo para darse cuenta inmediatamente de ello. En este libro se recogen además declaraciones y manifiestos de **Hora Zero** y de otros poetas del período, curiosamente, todos varones.
  6. La propia Ollé ha reconocido que esta obra «tiene muchos elementos autobiográficos» (Minardi 56). «Lo que me interesaba era lo confesional y cierta crítica del entorno que yo vivía», dice en otra entrevista (Batalla). Y en una tercera afirmaba a su vez que «[el argumento] es muy autobiográfico, es por eso que quizá no haya tanta acción» (Pfeiffer 152).
  7. La narradora se refiere al mismo en estos términos: «El barrio: un insolente conjunto de techos impasibles» (34). Y también como «ese conjunto de casitas de clase media que se cierra a la hora oportuna y deja sólo el farol encendido hasta las nueve de la noche para economizar» (31). Ellos viven en una quinta, en la casa de los padres de ella, en el distrito limeño de Lince.
  8. Se refiere a un par de versos de Ollé de su libro *Todo orgullo...*, que cita: «Finjo lo que no sé, soy una actriz, mi trabajo / es perverso» (Ollé 1988: 12).
  9. Reisz da como ejemplo el siguiente fragmento: «Sólo podía empujarme a desistir de serlo el hecho de reconocer que nunca había sido una escritora de verdad, sino una especie de actriz, alguien que fingía, que inventaba una parodia. Posiblemente inventé mi sufrimiento, mi deleite, mi alma y hasta mi propio vacío» (22). En este punto, veamos unas declaraciones de Carmen Ollé: «Lo que busco a través de la narrativa es crear atmósferas un tanto "perversas" en las que trato de analizar personajes complejos. Mis protagonistas son siempre de clase media e intelectuales. Me interesa el punto de vista de esa mujer, cosa que no ha sido plasmada en la novela peruana, donde las mujeres no tienen una conciencia propia, un punto de vista propio; son más bien personajes manipulados» (Minardi 7).
  10. Como sintetizó brillantemente Antonio Cornejo Polar, «*Por qué...* es —con sutileza a todas luces envidiable— la novela acerca de una novela que no se puede escribir pero que re-flexiona sobre su propia imposibilidad para contarnos —novela al fin— la desgarrada historia del fracaso de un género y la espléndida restauración de una palabra que es tan imposible como inevitable» (427).
  11. No es gratuita la mención a esta autora (Lima 1949 – 1972). La propia Ollé escribió el prólogo a la segunda edición de *En la mitad del camino recorrido*, en el que comentaba lo siguiente: «Por su temprana desaparición, muchos la convirtieron en una leyenda. Se habló entonces de su voz maldita, de la niña terrible. Algunos consideraron que su suicidio era una respuesta romántica y resucitaron el mito del poeta bohemio y marginal. Pienso que su muerte significó un corte lamentable en la vida de una joven escritora. No hay mito ni leyenda que pueda compensar esta pérdida. Cuando en los setentas lei sus tres magníficos poemas en el segundo tomo de la ya célebre *Antología de la poesía peruana* [Lima, Peisa, 1973], de Alberto Escobar, supe que era la primera vez que una voz poética de mi generación me hablaba directamente, y no porque la poesía de los otros no lo hiciera: recuerdo algunos poemas de **Hora Zero** poblados de secretarías, madres solteras y de ilusiones perdidas. Pero en Cornejo la mujer era protagonista y destinataria. Su poesía, carente de retórica, me impresionó. Y una vez más constato que el estilo, como expresión, es el que impone la calidad, y no el tema, como se cree, el que alcanza la intensidad en un texto literario» (7-8).
  12. Por su parte, Ollé describe de este modo su libro: «¿*Por qué...* [...] es completamente intimista desde un punto de vista lírico, en el sentido de la composición, está escrito

en prosa, pero como se escribe un poema, con libertades de asociación, etc.» (Minardi 56). Ciplijauskaitė señala que «el frecuente empleo de la asociación libre les permite [a las escritoras] desligarse de la "ordenación del mundo histórico" que, según tantos críticos, es una tendencia masculina, y orientarse hacia el ideal predicado por Simone de Beauvoir: la novela de vida interior» (36).

#### Bibliografía

- Batalla, Carlos Z.:  
1995 «"Lo ambiguo me interesa". Carmen Ollé y su primera novela». Suplemento *Artes & Letras de La República* (Lima, 29 enero): 25.
- Ciplijauskaitė, Biruté:  
1988 *La novela femenina contemporánea (1970 - 1985). Hacia una topología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, noviembre, 255.
- Cornejo, María Emilia:  
1994 *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán, [1989], 89.
- Cornejo Polar, Antonio:  
1993 «Reseña a *¿Por qué hacen tanto ruido?*». *Revista de crítica literaria latinoamericana* XIX.38 (Lima, segundo semestre): 426-8.
- Dreyfus, Mariela:  
1998 «El hermano mayor. La influencia de César Moro en tres poetisas peruanas del ochenta». *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*. Ed. Marcela Robles. Lima: Fondo de Cultura Económica, mayo. 15-37.
- Freixas, Laura:  
2000 *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual*. Ancora y Delfín 898. Barcelona: Ediciones Destino, 246.
- Kristeva, Julia:  
1995 *Las nuevas enfermedades del alma*. Colección Teorema - Serie Mayor. Madrid: Cátedra, [1993], 205.
- Mazzotti, José Antonio:  
2002 *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, diciembre, 234.
- Minardi, Giovanna:  
1999 «Entrevista a Carmen Ollé». *Hispanamérica* XXVIII.83 (Gaithersburg, agosto): 55-9.
- Ollé, Carmen:  
1992 *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Flora Tristán, junio, 93.  
1988 *Todo orgullo humea la noche*. Lima: Lluvia, 71.
- Oviedo, José Miguel:  
1973 *Estos trece*. Lima: Mosca Azul, marzo, 189.
- Pfeiffer, Erna:  
1995 «Detesto el puritanismo». Entrevista a Carmen Ollé. *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentro con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 146-56.
- Reisz, Susana:  
1996 *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Serie América. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y Universidad de Lleida, setiembre, 217.
- Silva Santisteban, Rocío:  
1994 «Secretos del corazón». Suplemento *Artes & Letras* del diario *El Mundo* (Lima, 24-25 diciembre): 6D.

# Transnacionalismo y racismo en el Perú: Entrevista a Fredy Roncalla

Escribe

JUAN ZEVALLOS AGUILAR

Logo de haber conversado por teléfono e intercambiado mensajes por correo electrónico durante dos años, conocí personalmente a Fredy Amílcar Roncalla en el Spanish Harlem, en las vísperas del año nuevo de 1996. Las conversaciones que tuvimos durante tres días mientras recorríamos la ciudad de Nueva York confirmaron la imagen que tenía de él. Su reflexión sobre el Perú y el mundo con ideas diferentes a las que circulaban en las instituciones académicas me impresionaron. Me enteré que había escogido una marginalidad radical y que desde ese lugar de enunciación proponía la existencia de una postmodernidad andina. Después de celebrar el año nuevo, antes de despedirnos, me obsequió un ejemplar de la tercera edición de su poemario *Canto de pájaro* (1984) y me dijo que estaba elaborando su libro de ensayos *Escritos mitimaes. Hacia una poética andina postmoderna* (1998). Ha continuado la conversación a través de medios electrónicos y esporádicos reencuentros en Cuzco, Manhattan, Philadelphia y Columbus. En esta última ciudad conversamos personalmente por última vez. Fredy Roncalla fue invitado para leer su poesía trilingüe en el XVII Simposio Internacional de la Asociación de Literaturas Indígenas Latinoamericanas que se llevó a cabo entre el 11 y 13 de mayo del 2006. Esta entrevista resume los temas sobre los que siempre charlamos.

—*Tú eres un buen ejemplo de artista e intelectual transnacional. Tu vida se ha desplegado entre Chalhuanca-Lima-Cuzco-Nueva York ¿Puedes explicar las circunstancias que te llevaron a estar en estos flujos de ida y vuelta?*

—El tipo de vida que tengo es el resultado de las varias migraciones por las que hemos pasado los intelectuales provenientes de provincias desde la segunda mitad del siglo veinte. Ya en Chalhuanca había migrado al vivir inicialmente en la puna y en un caserío cercano a la capital de provincia. Luego vienen Cañete y las varias Limas. Más tarde el viaje al hemisferio norte, donde vivo hace tiempo. La multilocalidad no es garantía de que uno resulte siendo un intelectual transnacional o transcultural. Para esto es necesario un entronque con una matriz cultural. En mi caso son los andes. Este entronque no es algo cerrado que me cohíba participar y aprehender de los nuevos entornos. La migración resulta en una flexibilidad beneficiosa para el proceso creativo. El mío es un constante ir y venir de la poesía a la

antropología, de lo mundano a lo conceptual, de los versos a la imposible narrativa y de uno a otro de los varios idiomas que he podido aprender.

—*En este ir y venir ¿qué lugar ocupa Apurímac y Chalhuanca en tu obra artística y en tu vida?*

—Creo que toda mi producción está pensada poéticamente. Los ensayos han sido estudios previos a poemas, o metapoemas, que no han salido en verso sino en prosa. Tanto la puna de Totorá como las chacras, laymes y andenes de Huaraco, alrededor de Chalhuanca, son territorios quechuas de los cuales proceden muchas de las imágenes de mi escritura. Se trata de una geografía primordial a la cual yo acudo para armar el lenguaje que lo sustenta. Algo de eso está traducido en las fotos que tratan de resaltar la belleza del entorno sin la ubicua violencia humana. En cuanto a Chalhuanca debo admitir que he tenido una relación conflictiva. En mi niñez fui testigo de una gran violencia contra la población indígena, de escolares entre sí y entre los llamados vecinos. Aun ahora hay algunos que no han salido del tiempo en que su razón de vivir era hacer daño, herir y humillar al prójimo. No soy un hombre violento y eso me ha jodido más que los cóndores. Todos sabemos que salir del entorno provincial es en su momento una experiencia liberadora. Pero uno sale con un vacío difícil de llenar. Con el tiempo he tratado de suplir la ausencia de Chalhuanca con Ayacucho y con el Cusco, pero la brecha recién se va cerrando luego de mi última visita. Hay una cantina en la calle Coracora donde, tras una larga conversa y unos té piteados, he tenido la experiencia epifánica de pertenecer a un lugar. De ese viaje tengo una serie de fotos de niños sonriendo de mejilla a mejilla que comparten con generosidad su alegría de vivir. Además, en Chalhuanca escribí en una pizarra mi primer poema, que hizo llorar a mi maestra. Ahí fue que empezó mi larga carrera de novelista frustrado al iniciar una novela que nunca terminé. Ahora Chalhuanca empieza a aparecer en mis escritos y pienso que lo deseable sería ser su intelectual orgánico. Ello coincide con los trabajos de mi wayki Armando Arteaga, que siendo de Piura, ha dedicado gran parte de su producción como arquitecto y planificador a Aymaraes, Antabamba y Apurímac. A través del comentario de su trabajo, de una exposición de fotos conjunta y de otros proyectos pequeños, me encuentro cada vez más ligado a mi natal Apurímac. También tengo la suerte de recibir por internet algunas comunicaciones de gente que no conozco, sobre todo joven, que me piden comentarios a sus trabajos o referencias relativas a la provincia. Trato de contestar cuando puedo e invito a los internautas de Apurímac y los andes a seguir haciéndolo. Creo que hay un nuevo dialogismo en internet. En este espacio, las construcciones alternativas están a la orden del día.

—Eres ensayista, fotógrafo, músico, poeta y joyero artesanal. ¿A qué se debe este multifacetismo artístico?

—Soy un multimigrante que no se ha especializado en una sola cosa. Los migrantes nos vemos forzados a realizar una serie dispar de trabajos para sobrevivir; somos mil oficios. En mi caso esos mil oficios son de carácter creativo. Aparte de ser estudios prepoéticos, los ensayos han sido inicialmente una forma de responder a la violencia de la guerra civil en el Perú y más tarde tomar posición en la discusión en torno a la cuestión indígena. Son esfuerzos abstractos que tienen su razón de ser en la pugna por la hegemonía cognitiva y cultural. El libro de poesía apunta a eso y va muy ligado a la música. En la fotografía y la joyería artesanal, la cosa es mucho menos seria: confío en el azar, en lo efímero, en el humor del momento de creación del producto minimalista, y resulta que tiene aceptación y de eso vivo. Da gusto ser un *trickster* andino y multicultural. Tengo amigos que aborrecen mis trabajos. Les parece horroroso chancar una cuchara, ponerla en una cuerda de acero y ofrecerla a la venta en el Soho, uno de los centros de la moda mundial. Pero hay algo que funciona y las mujeres se sienten felices al comprar mis productos. Por otro lado, los que trabajamos en Nueva York estamos en la esquina del movimiento y lo que sale de nuestros talleres lleva varios cuerpos de ventaja a lo que luego sucederá en el resto del país y el mundo. Que un apurimeño sea parte de esto es prueba de que ni la modernidad ni la posmodernidad nos son ajenas. ¡Sí se puede! En cuanto a la música, el huayno me ha permitido vivir sin partirme en pedazos todo este tiempo. Es un soporte mántrico.

—¿Por qué titulaste a tu libro de ensayos **Escritos mitimaes**?

—Los mitimaes eran gente desplazada por los incas. Grandes fenómenos de migración y desplazamiento marcan el final del milenio a nivel mundial y en los ensayos apuntaba a la formación de una intelectualidad andina con autonomía conceptual, de tal modo que mitimaes resultaba una elección más acertada que el manido tema del exilio. Hay también un elemento de ruptura escritural.

—¿Qué propones con tu concepto de *postmodernidad andina*?

—Cierta vez tenía mi libro en venta en New Haven, al lado de Yale University. Pasó un típico estudiante graduado, vio el subtítulo (hacia una poética andina postmoderna) y dijo, cruzados sus chicotes, que eso era imposible. Esto es prueba de que muchos de los que van a Yale u otras universidades no aprenden mucho sobre el mundo actual. En fin, lo que pretendo con este título es romper la dicotomía modernidad/tradición con la que los discursos hegemónicos clasifican y ordenan a los andes. Así a los andes se los trata de colocar en una especie de alteridad radical de la cual no se puede salir porque la clasificación y ordenamiento proviene de un discurso cerrado. Al pro-

poner el concepto andino postmoderno rompemos el paradigma y vemos que tanto la modernidad de la modernidad como la tradición de la tradición son conceptos relativos. A propósito, hace poco, la columna de Mirko Lauer, que sale en el diario *La República*, incluyó cartas de viaje de sus amigos peruanos que visitaron Nueva York y Montreal. Luego de maravillarse por el menú de alteridad multicultural que ofrecen estas ciudades, anotan que el Perú está lejos de la modernidad. Pero una vez que vuelven a nuestro país ellos manejan el discurso hegemónico supuestamente moderno y occidental. ¿En qué quedamos? Les cuesta trabajo aceptar que la migración ha hecho que diferentes personas de origen andino tengan una relación directa con la metrópoli sin necesidad de la mediación de la elite, y que luego suelen retomar la vertiente indígena del mestizaje en sus propuestas. Es decir, actúan y piensan sin la mediación de los usuales agentes de la modernización periférica. De otra parte, en el ambiente multicultural global, a la convivencia de varias temporalidades sociales, culturales y económicas se le llama, descriptivamente, postmodernidad. Esta situación existe en el Perú hace tiempo. Los discursos teóricos que llevan el mismo nombre son algo paralelo y están agotados, porque es el momento de hablar de la neohegemonía o el post postmodernismo. Pero esas son cuestiones teóricas que habría que conversarlas en otra oportunidad. En realidad, lo de andino postmoderno es un término acuñado por mi comadre mexicana, Elizabeth Córdoba, refiriéndose a mi producción artesanal y la forma como me movía con mis huaynos en la gran urbe neoyorquina.

*—En esta tu última respuesta lo que está en juego es el racismo a la peruana. ¿Puedes explayarte más sobre este punto? También me parece interesante aclarar tu rescate de la vertiente indígena del mestizaje.*

—En principio creo que abordar el tema en apuntes multilineales es una buena estrategia, ya que de acuerdo a la perspectiva que uno tome, el ordenamiento posterior del análisis puede cambiar significativamente. El término raza no es un concepto científico. No logro entender por qué en la dinámica del prejuicio y la discriminación no entran consideraciones científicas o racionales. Las cuales, como sabemos, tampoco se abstraen del todo de la ideología. Sin embargo, esta aseveración viene de una vieja polémica relativa al respaldo «científico» que hace algunas décadas se le quería dar a la supuesta inferioridad racial de los negros, y la consecuente respuesta de quienes consideraban aquella aseveración como aberrante. Mas allá de que el término raza sea científico o no, la raza y el racismo son innegables. En el Perú se articulan a partir de una larga herencia colonial que pone a los europeos y sus descendientes criollos en la cúspide y a la gran mayoría de la población indígena y negra en la base. A par-

tir de esto los complejos y traumáticos procesos de identidad fluctúan entre los atractivos de la blanquitud y el rechazo de lo indígena. Lo marcado es lo indígena, lo negro, lo no blanco. Y los mecanismos lingüísticos que dan cuenta de esta larga dominación son tan sutiles que a veces operan sin que nos demos cuenta. De ahí que podemos caer en la trampa de tocar el problema del racismo en el Perú como un problema étnico, sin reparar que lo étnico es desde ya una posición subordinada frente a «occidente» y que nos es difícil contestar a que etnia pertenecen los habitantes de Miraflores como alguien apuntaba por ahí, con un poco de saña, pero acertadamente.

Al margen de estas atingencias creo que la problematización de la validez de la frase «todos somos mestizos», podría extenderse un poco más. ¿Cuál es el significado de este término? ¿Qué significa ser mestizo, por ejemplo, para un comunero de Willoq o para un habitante de Ollantaytambo? ¿El misti y el mestizo son términos intercambiables? Si hay mestizaje, ¿cuál es la presencia indígena en la ecuación y por qué su olvido permanente? ¿Cuál es la relación entre mestizo, cholo, e indígena? ¿El problema del mestizaje sólo existe en los andes? ¿Hay indios en la costa? ¿Por qué tenemos la mala costumbre de llamar nativos a los miembros de las diferentes naciones de la amazonía?

Otro tema que es importantísimo analizar, y aun no he visto nada al respecto, es el de la blanquitud o blancura en el Perú y su relación con el criollismo. Casi siempre se hace una equivalencia entre lo criollo y lo blanco sin cuestionarla. Pero no sé hasta que punto sea cierta esa nomenclatura. Hay cholos sumamente criollos, acriollados, achorados, o simplemente urbanizados. Me da la impresión que el criollismo es una máscara de la blanquitud, o que la blanquitud es la apariencia ideológica del criollismo. Y que los espejos del criollismo son refractarios: ven espectros blancos en rostros indígenas. Entonces tal vez es cierto que la percepción de raza en el Perú es más una fantasía que algo objetivo.

—¿Qué otros aportes significativos se han dado sobre el estudio del racismo peruano?

—Los aportes más significativos en el estudio del racismo peruano radican en el análisis del miedo de la elite blanca. Yo apuntaría a ahondar ese análisis y rastrear la forma en que, con ayuda del cristianismo, invierte en el alma colonial la perspectiva de las cosas. Los peruanos amamos lo que no somos y odiamos lo que somos. Hawa en la posición de Uku. Y Urin en la posición de Hanan. Queremos ser blancos y odiamos lo indio en nosotros. El deporte nacional, el choleo, esconde ante uno el indio interno que ve en el otro. De allí las violencias verbales, categóricas y físicas del racismo y de la identidad escindida. Para la elite el centro colonial ha sido Europa, la cuna de

su blanquitud. Y el interior del país, el lugar de la mancha india, desde donde vienen las oleadas migratorias y las invasiones. Las más grandes heridas se producen a partir de esta inversión que internaliza en nosotros una serie de jerarquías y mecanismos de exclusión y discriminación difíciles de superar. Todo este cuestionamiento también debe, en su momento, dirigir la mirada al poco tocado problema del racismo del que pueden ser víctimas algunos blancos peruanos sobre todo cuando deciden acortar la distancia que los separa del grueso de la población. Toda forma de racismo es repelente y nuestra responsabilidad es superarla.

En el Perú se presenta una paradoja a partir de los 80. Si bien se han publicado nuevas miradas sobre el racismo —me refiero a los trabajos de Juan Carlos Callirgos, Nelson Manrique y Marisol de la Cadena entre otros—, el racismo ha vuelto con fuerza en un país que se ubica en las coordenadas neoliberales. Esta situación cobra especial importancia porque la elite peruana debería adoptar el multiculturalismo. De allí que ahora más que nunca es urgente implementar políticas de Estado para superarlo.

Una de las formas de hacerlo, y con ello ayudar a superar personalmente el problema del racismo, es participar en esta reflexión como lo estamos haciendo ahora.

Otro modo es dejar de hablar de la cuestión indígena en abstracto, en tercera persona, como si lo estuviéramos haciendo desde un país lejano. Debemos aprender a hablar de la cuestión indígena en primera persona, de la cuestión del mestizo en primera persona y de la cuestión de la blanquitud en primera persona. Es decir, si soy mestizo ¿debo sólo considerar el lado «blanco» de la mezcla o me es más importante el lado indígena? Personalmente me es más importante el lado indígena y esa es mi opción. Y me gustaría abordar el tema desde una perspectiva indígena, como lo hacen muchos de los integrantes de los movimientos indígenas del país, de los cuales hay muchas muestras para los que lo quieran ver.

Para terminar, creo que también debemos dejar de lado la mala costumbre de hablar de los Incas cada vez que tocamos el tema. Que yo sepa, en el Perú hay muy pocos descendientes de los Incas al rededor del Cuzco y la mayoría anda jodida.

*—En tu condición de andino postmoderno ¿Qué importancia tiene para ti el quechua, base lingüística de tu andinidad?*

—El quechua es el vehículo que me permite tener contacto directo con la parte indígena de mi mestizaje. Ha estado siempre presente en mi actividad cultural, ya sea en mis investigaciones de campo, la enseñanza, la traducción y, últimamente, la poesía trilingüe. Lo poco o mucho que sé de la lengua precolombina con mayor cantidad de hablantes, me permite marcar distancia de los idiomas hegemónicos

y dominadores que son el castellano y el inglés. Esto conlleva una apuesta no sólo por el idioma sino por la gente que lo habla, su cultura y su entorno. El conocimiento del quechua es para mí un privilegio vital.

—*La recepción de los poemas en que mezclas castellano, inglés y quechua fue muy buena en los EEUU y Europa ¿Qué querías probar con esta propuesta estética que se podría llamar poesía trilingüe?*

—Inicialmente se trató de unas canciones quechuas que traduje libremente al español y de unas canciones en español que traduje al quechua, todas eran partes de un mismo documento que me pidieron que tradujera al inglés, pero lo que resultó no fue una versión en ese idioma sino un texto trilingüe. Al final este juego lingüístico se ha ido repitiendo y da cuenta de los tres idiomas en que me muevo. El quechua primordial; el español que voy llevando a la versión andina e irreverente luego de un largo aprendizaje de su norma culta; y el inglés (de la calle, la academia y la literatura) que lo hablo con humor y con un acento bien marcado, para mejorarlo.

—*Acabas de reescribir tu ensayo sobre Guaman Poma de Ayala ¿Por qué te sigue apasionando este ilustre peruano del siglo XVII?*

—En realidad lo que he reescrito con ayuda de Paul Dillon, uno de los intelectuales más brillantes y marginales del norte que conozco, es un guión sobre el viaje final de Guaman Poma, de Sondondo a Lima, para entregar su largo memorial al rey y lograr, por medio de la escritura, remediar el mundo al revés. Los primeros dibujos de Guaman Poma los vi en uno de esos álbumes que coleccionábamos en las escuelas de Chalhuanca. Ya de grande aprendí que este fue el primer escritor indígena que se atrevió a hablar de igual a igual con el rey, es decir, con el centro de la metrópoli de entonces. Y en el proceso produjo más de mil páginas de dibujos y descripciones no sólo de la brutalidad de la ilegal ocupación española sino de cómo se podía remediar esto a través de un buen gobierno. Muchas de las raíces de la dominación actual ya habían sido descritas por él. Otro de los aspectos que me fascinó, fue el racismo con que inicialmente se reaccionó a su escritura, sin saber que para leerlo uno tiene que cambiar su apego a la linealidad de la escritura. Pasado el tiempo, aquellos comentarios racistas están en el olvido y lo que hay es un Guaman Poma cada vez más vigente. Hay en su escritura un radicalismo y una irreverencia que antecede por varios siglos a la vanguardia. Los franceses llegaron a tiempo a los convites de Vicente Huidobro pero tarde a la apertura inicial del cronista. Al cabo del tiempo me doy cuenta que el meollo del guión es la pugna religiosa de Guaman Poma con los sacerdotes Martín de Murua y Juan Choqne. Juan Choqne fue la figura central del Taki Onqoy y su oposición al cristianismo era tan radical que hasta ahora los seguidores cognitivos y

espirituales del conquistador, los psicólogos y antropólogos del SI-DEA, por ejemplo, tipifican a su movimiento de regresión al cuerpo, como si el cuerpo colonial fuera lo más deseable. En ningún momento se les ocurre plantear la validez de la postura religiosa de Juan Choque y la ilegitimidad de su represión. Esto, por lo menos, nos hubiese sacado de la pesada chingana de la universalidad del particular mito edípico, cosa que intentó César Calvo en su *Edipo entre los Incas* (2001) con un resultado confuso. Esperemos que los trabajos sobre religión de Eusebio Manga Quispe y de Juan Flecha den mejores resultados. Guamán Poma también se oponía a la dominación, pero era cristiano y trabajó con Albornoz, tayta cura encargado de la represión del Taki Onqoy. El contrapunteo entre Juan Choque y Guamán Poma fue una pugna interna más de las que suele causar la imposición colonial dentro de la resistencia para su beneficio. De ello hay ejemplos más actuales. En todo caso, hace tiempo conversé al respecto con el qatun varayoq de la poesía peruana, Juan Ramírez Ruiz, quien optó por Juan Choque y lo repitió en *Las Armas Molidas* (1996). A veces pienso que Juan Ramírez tenía razón. Otro aspecto interesante de Guamán Poma es que el aparente desorden de sus palabras esconde una convicción de que el orden social se puede asegurar a través de la mediación de la palabra. Esa misma convicción la tienen los mensajeros aymaras que a comienzos del siglo veinte buscan al presidente en Lima para conseguir la promesa de que sus problemas serán solucionados, como nos cuenta José Luis Rénique en *La Batalla por Puno* (2004). La misma posición frente a la palabra la tiene el Tayta Ciprian Phuturi, de las alturas de Willoq en su *Tanteo Puntu Chaykuna Valen* (1997). Pero la realidad es diametralmente opuesta. El mundo oficial se presenta con leyes, reglamentos y formalidades muy rígidos. Pero la palabra pública nunca se cumple. Es un pequeño guijarro en el charco del desorden. La historia de los indios americanos está llena de tratados incumplidos. Y quizá nunca antes, en la historia peruana, la palabra del poder ha caído tan bajo como con los cuatro últimos presidentes, de Belaunde a Toledo. ¿Correrá la misma suerte la palabra arrancada del horror de los testigos de la comisión de la verdad?

—A la gestión transnacionalizada de los andinos (aymaras, quechuas, mestizos pobres) se la denomina globalización desde abajo ¿Te consideras parte de ella?

—Definitivamente.

—¿Cómo ves las nuevas relaciones que se están gestando entre los pueblos indígenas del hemisferio?

—Como algo positivo y necesario que ojalá no se burocratice y repita los vicios de dominación de las repúblicas criollas. Creo que la presencia directriz de los indios americanos es clave, como lo son el

brío que le dan los venezolanos y bolivianos. De los ecuatorianos recibo la queja que van copando muchos espacios, pero esto es resultado del pragmatismo con el que los otavaleños hacen sus negocios. ¿Es ese un límite? No lo sé. Lo que se avecina en un futuro no muy lejano es una reconstitución del Estado y las estructuras de poder en una relación inclusiva y equitativa con los indígenas. Esto significa enfrentar una serie de desafíos entre los cuales el más urgente es la erradicación del racismo, la pobreza y la injusticia no solo a nivel de política sino en el de la práctica cotidiana, sobretodo en provincias.

—¿Por qué hay un retraso del movimiento indígena peruano frente a sus similares de Bolivia y el Ecuador pese a contar con algunos cuadros pensantes y directivos valiosos?

—Se suele responder a esta pregunta anotando a que el Perú fue un centro desde la colonia española y que este es el momento de las periferias. Decir esto, sin estudios de historia reciente es muy superficial. De todos modos me atrevo a opinar que tanto en Bolivia como en Ecuador hay dos etnias con identidad clara que son las que impulsan. En Ecuador están los otavaleños que, por su posición económica, no viven a la sombra de la modernidad y tienen acceso a los circuitos educativos y de poder a nivel nacional e internacional. Aunque lamentablemente, y con tanta plata, aun permiten que hayan mendigos en Otavalo mismo. En Bolivia hay una revolución importante en los cincuentas y los aymaras tienen una gran tradición de lucha. En el Perú los que tienen la identidad más clara son los hermanos provenientes de las naciones amazónicas, y como tal han mostrado capacidad organizativa y de diálogo con el resto de la sociedad desde hace un par de decenios. Hace poco un grupo de jóvenes aguarunas hizo conocer su posición sobre la muerte de unos brigadistas, cosa que no sucede en Ilave. En cuanto a la población quechua, existen las comunidades asediadas y firmes hasta ahora, pero me temo que la panidentidad quechua sea un deseo extracomunitario, de intelectuales y estudiosos, porque la encrucijada de la comunidad está entre mantener su identidad o dejar de ser indio mediante la migración a la ciudad o al extranjero. A mediados de los sesenta, a partir de los trabajos de Aníbal Quijano, se habló mucho de la cholificación en el Perú, pero ahora este concepto ni se menciona. Conviene retomar el debate, pero sin los vicios del sincretismo, porque la occidentalidad es otro sueño de opio. Lo interesante de todo esto es que es muy fácil en el Perú dejar de ser indio, de blanquearse, urbanizarse, acriollarse, agringarse o cualquier otra cosa. Dadas así las cosas las condiciones para la articulación de discursos integradores son muy difíciles, habida cuenta que hasta el momento, dos décadas después que el Consejo Indio de Sudamérica lanzara la revista *Pueblo Indio*, a la

dirigencia intelectual le cuesta aceptar al indio como interlocutor. Claro, hay excepciones, como las de Leo Casas y Rodrigo Montoya. Y eventos como el Encuentro Continental de Mujeres del año pasado abren caminos. Otro aspecto es el rol de la izquierda. Me parece que tanto en su versión oficial como en la armada, la izquierda ha retrasado el movimiento indígena. La izquierda oficial empieza a darse cuenta del error de obviar la cuestión étnica recién cuando tiene un discurso agotado que lucha por reconstituirse, y también cuando el discurso de la identidad empieza a tocar sus límites. Ya sabemos que la lucha armada terminó en miles de víctimas indígenas y populares, que en el proceso se perdieron importantes cuadros dirigenciales. De tal manera que la incursión y la validación del neoliberalismo se hace más fácil. Pese a todo, no soy un pesimista y confío que en su debido momento hayan articuladores capaces de llevar al movimiento indígena más allá del plano solamente reivindicativo.

—*¿Qué opinas sobre la conclusión del último informe del Banco Mundial sobre los pueblos indígenas latinoamericanos? Según esta organización se ha incrementado la participación indígena en la política pero la pobreza, hambre, insalubridad, desempleo se mantienen o empeoraron.*

—No he leído ese informe. Pero la pregunta es ¿qué tipo de participación? En Ecuador el movimiento indígena ha puesto un diputado y una ministra de relaciones exteriores, pero Lucio Gutiérrez se ha ido y la población sigue igual. En Bolivia la pugna entre el movimiento popular indígena y el estado oficial aun no ha terminado, está catalizada por los hidrocarburos, por el reclamo de acceso al mar y por la capacidad organizativa de Evo Morales y Felipe Quispe. En México la voz del subcomandante Marcos la desgasta. En el Perú hubo una cooptación de algunos cuadros dirigentes por parte de Elianne Karp, pero todos sabemos que tienen poca capacidad de decisión y que los beneficiarios del toledismo han sido otras minorías. La participación indígena en la política sin un replanteamiento del Estado y de la redistribución de la riqueza, para no hablar del racismo, la impunidad y la discriminación, es una forma de burocratizar a su dirigencia con beneficios inmediatos. Tendremos que prestar mayor atención al proceso venezolano en general y a la forma que integra al movimiento indígena en particular.

—*¿Cuáles son tus proyectos personales para los próximos años?*

—En los últimos años he tratado de alejarme del ensayo y estar un poco más cerca de la poesía. Por ahora trabajo un largo poema sobre el silencio y un híbrido entre la narración y el ensayo *Diario de Música* basado en mi experiencia auditiva de mi última visita al Perú. Ahí planteo darle un tratamiento estético a la música del ande, proponer su desfolklorización y plantear una deconstrucción radical del

criollismo, la modernidad y occidentalización en el Perú, no sin antes rendirle homenaje a los diversos sabores de la excelente comida nacional. Pienso también plantear que la maniquea oposición entre el ande y occidente, o lo criollo y lo andino, es una mistificación que esconde formas de continuidad fluidas. Me gustaría también contribuir a la reconstrucción del discurso contra hegemónico y al desarrollo de la intelectualidad andino indígena.

—*A pesar de que para un sujeto transnacional es cada vez más difícil identificarse con un grupo de referencia ¿Con qué grupo de escritores peruanos y/o extranjeros te identificas? ¿Cómo defines tu identidad personal en los planos cultural y social?*

—En primer lugar me identifico como un creador y pensador andino postmoderno. Creo que en esto estoy solo y vivo una marginalidad radical que, en mí, es cotidiana porque estoy casado con una mujer china a la que mis asuntos le suenan a chino. Pero en esto y otras cosas soy setentista y me identifico con los más jóvenes de mi generación, Armando Arteaga, Juan Carlos Lázaro, Guillermo Falconí, Cesáreo Martínez, Zein Zorrila, Jorge Colán, Róger Santiváñez, esos trece y los Taytas Juan Ramírez Ruiz y Pablo Guevara. Luego he conocido a escritores andinos como Gloria Mendoza Borda, Juan Alberto Osorio, Goyo Torres Santillana, Mario Guevara, Walter Ventosilla, Jorge Ninapayta, Blas Puente, Nilo Tomaylla y Enrique Rosas. Me identifico con mis amigos de la universidad Wilton Martínez, Gaspare Alagna, Isabel Sabogal, Pedro Granados, José Oviedo y Natalio Quiroga. Con los más viejos Guaman Poma, Ciprian Phuturi, Dario Espinoza, Carlos Oquendo de Amat, Jorge Eduardo Eielson, José María Arguedas, Eduardo Bryce y Sebastián Salazar Bondy que tal vez ha escrito el poema más revelador de la dualidad de los peruanos. Con los trabajos críticos de Rodrigo Montoya, Gonzalo Portocarrero y el grupo Tempo, con el espíritu festivo y la sobriedad de Fermín Rivera, con Raúl R. Romero y su trabajo de equipo, con los esbozos de historia aymara de Roberto Aguilar, y de historia del sur de José Luis Rénique, con el trabajo arqueológico de Flor Huaycochea, con el trabajo editorial de Carlos Olazábal, de Ollantaytambo, y con el espíritu crítico de Paul Gogin. Con mi puerto de anclaje en el Perú, el grupo Chirapaq y Tarcila Rivera, que se las trae. Afuera del Perú con los escritores nativo americanos a nombre de Leslie Marmon Silko, con César Ayala con quien uno puede discutir toda la noche un libro que ninguno de los dos ha leído y Humberto Akabal, Tayta poético indígena de Guatemala. Con los escritores y habladores mexicanos todos, porque tienen una relación poética con el habla, que en el Perú tal vez solo se da en Isabel Asto, esposa de Máximo Damián. En especial Elizabeth Córdoba, Estela Lucio, maestra y compañera y con el buen Marquitos. Con los productores culturales diaspóricos Juan Ze-

vallos Aguilar, Julio Noriega, Nina Herencia, Susan Oboler, Alfonso Molina, Juan Alejandro Ramírez, Diego Luzuriaga (de Ecuador), Luis Ramos, de Bolivia y el joven Daniel Alarcón, que al escribir en inglés sobre Lima abre un nuevo capítulo de la narrativa peruana. Con la palabra compartida de Alex Julca, Silvio Rendón, Jorge Gonzáles Lara y Miriam Yataco. Con mis waykis musicales Sebastian Huamaní, Lino Pareja, Edgar Zárate, Luis Vilcherrez, Juan y Faustino Cutipa. Con los taytas Manuelcha Prado, Daniel Kirwayo, Máximo Damián, Los Apus, Los Bohemios del Cuzco y Condemayta de Acomayo, sin los cuales la escritura sería imposible. En el Norte con mis compañeros creativos del *flea market*. En Europa con Martín Lienhard y William Rowe, con quien nace la poesía trilingüe. Y con los escritores americanos Paul Dillon, E. E. Cummings, Roberth Roth, Keith Setter, Jhon Whalen, Raul Sentenat y el Tayta John Cage, que, aparte de músico, era un gran poeta. Creía en lo efímero y lo lúdico del lenguaje pero trabajaba sus proyectos con una seriedad asegurada por el budismo. Una dimensión espiritual que no permite que las trasgresiones del lenguaje lo vayan llevando a una banalidad útil al globopoder del momento. Algo de lo que hay que aprender.

Columbus-Manhattan mayo del 2006□.

# Oralidad y memoria cultural andina en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio

Escribe  
VÍCTOR QUIROZ

## 1. Presentación

En este artículo analizaremos la representación discursiva de la oralidad y de la memoria cultural andina en *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio (Ancash-Perú, 1947). En particular, demostraremos que el diálogo de la representación de la memoria cultural andina (expresada en los relatos de tradición oral) con las estrategias discursivas empleadas en la narración oral y el lenguaje híbrido del texto construye una utopía verbal en la novela. Explicaremos, entonces, cómo esta utopía verbal emerge de la conjunción entre el plano de la expresión y el plano del contenido de *Rosa Cuchillo*. Además, mostraremos que su carácter inclusivo e integrador, basado en el *tinkuy* («unidad de contrarios», en quechua), revela una actitud crítica frente al fracaso del Estado neocolonial peruano. Para estudiar la representación o ficcionalización de la oralidad cultural en *Rosa Cuchillo* examinaremos dos aspectos interrelacionados: primero, las diversas formas en las que la repetición, mecanismo retórico fundamental en la narración oral, se manifiesta en el texto y, segundo, los distintos mecanismos textuales que subvierten el lenguaje de la novela desde la oralidad popular andina.

## 2. La repetición

La repetición constituye una estrategia discursiva clave en la modalidad de narración oral. En la situación comunicativa de la enunciación oral, que reúne en un mismo ámbito a emisor/es y receptor/es, la reiteración es importante para el fortalecimiento de la línea de la narración porque se erige como la principal fórmula mnemotécnica utilizada por los narradores o cantores orales para enhebrar la trama discursiva del texto. Entonces, la aparición de este recurso en un determinado discurso constituye una de las principales señales de su carácter oral. Al respecto, Carlos Pacheco anota que la repetición no sólo se presenta a nivel fonético (repeticiones de sonidos) o sintáctico (repetición de fórmulas) sino también a nivel semántico (la reiteración de patrones míticos, lugares comunes y el apoyo de oposiciones binarias para estructurar el texto) (Pacheco 1992: 40). Para explorar este aspecto, analizaremos tres modalidades en las que se

evidencia la utilización de este recurso en *Rosa Cuchillo*: la reinscripción de algunos núcleos temáticos presentes en los relatos de tradición oral andina (prestando atención a su reelaboración en el discurso novelesco), la aliteración y la utilización de expresiones formulaicas, siempre teniendo presente las articulaciones semánticas entre expresión y contenido.

### 3. Los hipotextos orales andinos

La primera variante de la repetición que examinaremos en *Rosa Cuchillo* consiste en una reiteración de carácter semántico. Con ello nos referimos a la presencia de diversos patrones y textos narrativos provenientes de una fuente oral que son (re)inscritos («repetidos») en la novela.

La incorporación de relatos y mitos de la tradición oral andina, tal como ha señalado la crítica, constituye un aspecto fundamental de la organización textual de *Rosa Cuchillo*. Sin embargo, no se ha estudiado suficientemente cómo se relaciona esta producción textual con la representación discursiva de la visión del mundo de la comunidad andina ni su relación, en el marco de la dinámica de la oralidad, con las imágenes de la extrema violencia representadas en la novela. Es por ello que no nos interesa realizar un catálogo de los mitos presentes en la novela (error en el que ha caído la crítica) sino examinar la forma en la que se transforman los relatos de tradición oral andina en *Rosa Cuchillo* en función de la plasticidad de la oralidad cultural, de su dinámica polifónica, aglutinante y apropiatoria (Larrú 1995: 336). Para efectuar nuestro análisis emplearemos la categoría «hipotexto» propuesta por el crítico francés Gerard Genette. Genette explica que el hipotexto se presenta cuando se produce una relación intertextual en la que un texto II (*hipertexto*) se vincula a un texto I (*hipotexto*), anterior. (1989: 14). En nuestro caso, entendemos que *Rosa Cuchillo* se configura como el hipertexto en el que se reinscriben diversos hipotextos provenientes de la tradición oral andina. En síntesis, en este acápite analizaremos la manera en que estos relatos incorporados en *Rosa Cuchillo* son reinventados por el narrador a partir del contexto del conflicto armado interno.

En «Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca»<sup>1</sup>, José María Arguedas recopila una serie de relatos de tradición oral andina que poseen diversos vasos comunicantes con *Rosa Cuchillo*. De este grupo de relatos, los cuentos: «*Apu runapa warmi churin*» («La hija del rico») y «*Pichi allqochamanta*» («El perrito pequeño») destacan como hipotextos explícitos de la novela. El pasaje en el que se actualiza el primer relato se instaura como uno en los que la oralidad andina late con mayor fuerza en la novela ya que la estrategia de la re-

petición aparece vigorosamente. En este episodio reaparecen elementos que son copia fiel de los que están presentes en el hipotexto oral: a) los personajes del bestiario andino (el pillik y el chuseq —aves nocturnas que guían a las almas—, la *qarqacha* y el condenado —seres maléficos, encarnaciones del caos—), b) los mismos efectos onomatopéyicos (el ruido que emiten las cadenas del condenado —ishall, shall...!—); c) las principales unidades narrativas (un músico que controla a las figuras del caos haciéndolas bailar con la música de un instrumento de cuerda);<sup>2</sup> y d) algunas «frases hechas» («Tras de mí [*qarqacha*] viene el Gobernador [condenado]. Con él no podréis» [Arguedas 1960-61: 157]. «...ahí viene el gobernador, con el no podrás» [Colchado 1997: 26]). De esta forma, no sólo se reinserta el núcleo argumental de un relato oral popular sino que también, simultáneamente, se reproduce los mecanismos retóricos de la oralidad en la novela.

En cuanto a «El perrito pequeño», encontramos que en los rasgos de Wayra, perro de Rosa Cuchillo, se repiten las características y roles del perro que aparece en el relato recopilado por Arguedas: en el cuento oral, el perrito se sacrifica para salvar a su dueño de un condenado, luego, incluso después de vez muerto, le explica cómo liberarse de este ser maléfico (Arguedas 1960-61: 168-169); en la novela, Wayra, igualmente, es consejero, guía y protector de Rosa Cuchillo y también puede hablar después de muerto.

Sin embargo, nos interesa puntualizar que en la actualización del primer hipotexto oral, el rol de agente que detiene a las figuras del caos (violinista, en *Rosa Cuchillo*; guitarrista, en «La hija del rico») ya no es un pretendiente que cumple un reto para casarse con la hija de un hombre adinerado sino el espíritu de una víctima de la violencia de la guerra interna: «Ahora estoy en manos de los sinchis acusado de terrorista. Han dicho que hoy en la madrugada me matarán y quemarán mis restos» (Colchado 1997: 25). Algo similar ocurre en la reinstalación del segundo relato en *Rosa Cuchillo* ya que el perro esta vez protege a una víctima indirecta de la violencia política (recuérdese que Rosa muere de pena por la muerte de su hijo a manos de las FF. AA.) y escucha, en diversos pasajes del texto, las voces de diversos personajes que testimonian sobre los eventos de la guerra interna. En este sentido, el hecho de que en ambos casos la tradición oral se actualice en la novela inscribiéndose en la historia del conflicto armado interno, constituye una representación de la plasticidad discursiva de la oralidad en la novela: el narrador, como el cuentista oral, ha transformado los hipotextos en función del contexto de su actualización (Larrú 1995: 336).

Otro relato que funciona como hipotexto de la novela es el del «*wamani* enamorado» estudiado por Juan Ansión. En las diferentes

versiones de este relato el dios-montaña (*wamani*, *tayta urqu*, *jirka* o *apu*) aparece transformado en un ser humano de piel blanca y con barba rubia. El *wamani* intenta seducir a una pastora y llevársela a vivir dentro del cerro. En algunas versiones, la mujer decide irse con él pero después quiere dejarlo y regresar a su casa donde da a luz a un hijo del *apu*. En este caso, la mujer y su familia son premiadas por el *tayta urqu* quien le otorga fertilidad a sus tierras y ganado. En otros casos, cuando la mujer rechaza al *jirka*, esta puede enfermarse e, incluso, morir (Ansión 1987: 123-126). Este hipotexto se instala explícitamente en una escena que recrea la situación comunicativa de la narración oral. Dialogando con sus padres al interior del cerro Auquimarca, Rosa les cuenta cómo fue que se embarazó de Liborio:

—Ah!, sí... Bueno, una noche de tormenta cuando me hallaba acostada y empezaba a dormirme (...) oí una voz de hombre que me llamaba de afuera. Rápidamente cogí el puñal y me aproximé a la puerta (...) Aguité por la hendidura y (...) vi (...) a un hombre alto, fornido, con un cuero de condor sobre la cabeza vestido con chamarra y pantalón de vicuña, calzando ojotas (...).

«—Ábreme, hija. Ya sabes quien soy (...).»

«Y al ver su barba rubia (...) ya no dudé que quien me estaba ordenando era el taita Pedro Orcco, el dios montaña que daba protección a nuestro pueblo. Deseosa de cumplir su mandato y muy enamorada también, arrojé lejos el cuchillo y lo dejé entrar (...).»

—Y después que tuviste relaciones con él, ¿no intentó encantarte? (...).

—Sí, quería que me fuera a vivir adentro con él, en su palacio. Yo tenía miedo y le supliqué (...) que no me llevara todavía (...).

—¿Y Pedro Orcco no te castigó por eso hija?

—Sólo en mis sueños se apareció una vez, molesto, diciendo (...) que por mi culpa todo el pueblo sufriría su castigo. Y de veras, ese año fue mal año, no hubo lluvias y los animales no aumentaron como otros años (Colchado 1997: 35. Énfasis nuestro).

En este caso, observamos que en la novela se inscribe la variante en la cual la mujer, si bien se entrega sexualmente al *apu*, rechaza su ofrecimiento de ir a vivir al cerro. Esto genera una ruptura de la relación entre el *runa* (Rosa) y el *wamani*. De esta manera, si bien el *jirka* no castiga a Rosa (porque ya estaba embarazada de Liborio), sí sanciona a la comunidad generando escasez e infertilidad, algo caótico en una sociedad agrocéntrica.<sup>3</sup> Por otro lado, si en la historia de Rosa notamos el predominio del aspecto negativo de la fuerza del *apu*, en relación a Liborio (su hijo) sucede todo lo contrario ya que Pedro Orcco lo ayuda a escapar de las fuerzas antisubversivas:

Te ayudaban. Y cuando dos intentan cargarte, se oye la sirena de un carro policía (...). Y ellos de un salto se desparraman dejándote (...). En eso, al alzar el rostro, ves de pronto a un hombre parado delante de ti, un desco-

nocido vestido de extraña manera: con chamarra y pantalón de vicuña, larga barba y cabellera (...) quien te dice, ofreciéndote su espalda, ¡Vamos cógete de mi cuello! Obedeces. Y en tanto avanza cargándote por una callecita oscura y desierta (...) te parece que vas sobre un hombre que crece y crece y sus espaldas se ensanchan (...). Y ya cuando el carro empieza a tomar velocidad, le preguntas su nombre. «Pedro», te responde antes de darse la vuelta y alejarse a paso lento entre la oscuridad de una calle (Colchado 1997: 77. Énfasis nuestro).

Entonces, si comparamos estos dos fragmentos de la novela apreciamos una manifestación cabal de la dualidad, una de las características principales de las divinidades andinas (Rostworowski 2000: 21-23). Así, constatamos que el *wamani* puede otorgar *sami* (poder, eficacia), fertilidad, productividad (como en las variantes recogidas por Ansión) o capacidad de acción (como en el caso de Liborio)<sup>4</sup> lo que constituye el aspecto positivo del poder del cerro. Sin embargo, también puede causar *chiki* (desgracia), enfermedad, muerte e infertilidad como le ocurre al área de cultivo y al ganado de Illaurocancha, comunidad a la que pertenece Rosa, lo que revela el aspecto negativo de las atribuciones del *jirka*.<sup>5</sup>

Adicionalmente, siempre atendiendo al análisis del lenguaje literario, debemos señalar que es significativo que en las dos secuencias que hemos reproducido encontremos la repetición de estructuras copulativas (vinculadas por la conjunción «y», sobre todo al inicio de las oraciones). Este tipo reiteración en el relato también constituye una huella o eco de los enunciados estructurados por articulaciones sintácticas simples característicos del modo de narración oral (Lienhard 1992: 156). Además, en el marco de la economía cultural de la oralidad, debemos indicar que el empleo de estructuras aditivas y no subordinadas indica la presencia de un pensamiento aditivo que busca la articulación cultural. Como sugiere Carlos Pacheco: «Tal modo de pensamiento puede entonces verse como un proceso agregativo, integrativo, que parece orientarse siempre hacia la síntesis» (1992: 41). La idea de adición nos remite a la propuesta de una coexistencia en igualdad de condiciones en la que se respete las diferencias (estructura social aditiva) que se opone a un modelo sociocultural en el que se subordina y subalterniza al otro (estructura social subordinante). En tal virtud, la gramática del texto expresa el deseo de cambio radical de la gramática social. Simultáneamente, esta utopía que se plasma en el plano verbal se configura como una anticipación y un anuncio de esta renovación social. Podemos concluir que, al igual que en el caso de los mitos recopilados por Arguedas, el mito del *wamani* se reinscribe en la novela actualizándose en función del contexto de la violencia política y teniendo como molde una estructura que evoca

la narración oral y la visión del mundo de la sociedad andina tradicional.

Uno de los hipotextos más explícitos y más importantes de la novela es el denominado manuscrito de Huarochirí (Arguedas 1975), tal como ha subrayado la crítica. Sin embargo, aún no se ha examinado críticamente ni el modo ni la implicancia de su re inserción en *Rosa Cuchillo* y en el contexto de la violencia política. Para llenar este vacío nos interesa analizar la relación que se establece entre Rosa y la diosa Cavillaca, entre la concepción andina cíclica del tiempo<sup>6</sup> y la idea del renacimiento cósmico.

Casi al final de la novela el lector se entera que Rosa Cuchillo es, en realidad, Cavillaca, divinidad andina que aparece en uno de los relatos incluidos en el manuscrito de Huarochirí (Arguedas 1975: 26-31), quien decidió dejar el *Janaq Pacha* (mundo de arriba y morada de los dioses en la novela) y bajar a la tierra convertida en una mujer mortal para saber cómo es la vida entre los seres humanos. En esta perspectiva, planteamos que el hecho de que la diosa Cavillaca decida vivir en la tierra como un ser humano (Rosa Cuchillo) implica un «rebajamiento» en el sentido que Mijail Bajtín (1988: 227) asigna a este término: el motivo mítico (sagrado, elevado) se ha transformado en un tema «humano y universal»<sup>7</sup> (terrenal). Esta reinscripción del mito en la que Cavillaca es desacralizada en la ficción novelesca, antes que un acto de condena, supone, más bien, una humanización de la divinidad mítica. En este proceso de «rebajamiento», entonces, lo sagrado se renueva y actualiza reinsertándose en la Historia (en el contexto del conflicto armado). Como señala Ariel Dorfman: el hecho de que «el mito cambie de carácter es evidencia de que se plasma en lo histórico, que toma la forma que cada movimiento social le imprime...» (1970: 118). De esta manera, al ser la madre de Liborio una víctima indirecta de la extrema violencia, se establece una línea de diálogo que une a la mítica diosa Cavillaca y a Rosa con las mujeres víctimas del conflicto armado interno.

Podemos entender con mayor claridad este carácter renovador de la reinscripción del mito, si recordamos que, si bien la novela concluye con la «muerte» de Rosa (madre) y Liborio (hijo), estos «renacen» y se encuentran en el *Janaq Pacha*. En este sentido, consideramos que en el relato operan cabalmente dos cronotopos<sup>8</sup> novelescos: en primer lugar, el cronotopo del camino (el viaje ultraterreno de Rosa implica una condición liminal o de tránsito hacia un cambio o renacimiento) y, en segundo lugar, el cronotopo del encuentro (entre madre e hijo) que también anuncia la renovación del cosmos<sup>9</sup> (recuérdese que Liborio le dice a su madre que regresa a la tierra para voltear el mundo. Colchado 1997: 207). Este aspecto se vincula directamente con la concepción andina del carácter cíclico del tiempo y

con la percepción de la muerte como un pasaje hacia una nueva etapa. Recordemos que el relato empieza con la siguiente expresión: «¿La muerte?» (Colchado 1997: 9), la cual se conecta directamente con la última frase de la novela: «los ojos de Rosa Cuchillo se habían cerrado para siempre» (217). Ergo, el inicio y el final del texto están vinculados semánticamente. De esta manera, la visión renovadora patente en el mundo representado repercute, de un lado, en la estructura del texto y, de otro, en el plano de la recepción de la novela puesto que obliga al lector a volver al inicio del relato. Finalmente, este hecho alude claramente a la restauración del orden original incaico luego del *pachacuti* anunciado al final de la narración con lo cual, una vez más, aflora el diálogo fecundo entre expresión y contenido en la novela.

Por otro lado, nos interesa relevar la travesía de Rosa como un viaje en el que va recuperando su memoria, su condición de diosa. En tal virtud, la recuperación de la memoria individual constituye el correlato de la reinscripción de la memoria sociocultural andina en la novela. En esta perspectiva, lo individual aparece articulado íntimamente a lo colectivo como en la relación que se establece entre el *runa* y su comunidad.<sup>10</sup> La asociación entre el retorno a su condición original y la recuperación de la memoria (personal y cultural) dialoga, desde luego, con la reinstalación del sistema-mundo andino por medio del *pachacuti*. Así, en la novela se configura una crítica a la colonialidad de nuestro país: la reinscripción (o «repetición») de los diversos códigos de la tradición andina no solo indica una intención de reivindicar este legado sino también mostrar que los españoles no pudieron colonizar la memoria andina que resiste y continúa interactuando en nuestros días. Por consiguiente, la ficcionalización de la oralidad y de la memoria cultural andina constituye un acto político-cultural que, desde el campo literario, propone que sin la articulación dialógica de esta tradición no es posible el deseado cambio social.

#### 4. Un mundo de sonido

El mundo andino está configurado en *Rosa Cuchillo* como un mundo en el que predomina la oralidad cultural, esto es, un ámbito en el que la percepción auditiva ocupa un lugar central en el conocimiento de la realidad circundante. De ahí la proliferación de los verbos «decir», «oír» y «escuchar», en cualquiera de sus variantes, en *Rosa Cuchillo*. Por ejemplo, repárese en la importancia de escuchar las voces de los actores y testigos del conflicto armado interno (como cuando Rosa escucha el diálogo entre los soldados en el *Ukhu Pacha*), los sonidos de la naturaleza («Las piedras al chocar dentro del agua, empujadas por la correntada, hacían itum! itum! itum!» [Colchado 1997: 53]).

«Un viento súbito chicoteó fuerte contra las peñas» [83], etc.), los ruidos de los seres maléficos del panteón andino, entre otros.

En *Rosa Cuchillo*, este aspecto se vincula a la aliteración, otra variante discursiva del empleo de la repetición en la novela. La aliteración es una figura retórica que consiste en la repetición de sonidos semejantes (mayormente consonánticos y, a veces, vocálicos) al interior de diversas palabras. El efecto fónico que surge de la aliteración tiene incidencia en el significado estableciéndose, de esta manera, una relación entre sonido y sentido. Ángel Marchese y Joaquín Forradellas anotan que la aliteración opera, ora por la reiterada alusión a un sonido («un susurro de abejas que sonaba», Garcilaso), ora por enfatizar relaciones entre los términos («Frunce el feto su frente», Carlos Germán Belli) (Marchese y Forradellas 1994: 21). Ejemplifiquemos el empleo de la aliteración citando un pasaje de la novela. La escena la protagoniza el agonizante rondero Mariano Ochan-te.<sup>11</sup> La fiebre causada por la infección de la herida de bala en su rostro hace delirar a Mariano. En esta calamitosa situación tiene un sueño en el que intenta, desesperado, recuperar su alma la cual, como señal de su inminente muerte, ha abandonado su cuerpo:

ESTOY CORRIENDO (...) tengo que llegar como sea a la iglesia... cruzo el puente... los sapitos están que hacen *bullá* en la quebrada... *las aguas bajan tronando con la correntada*... un chusaj acaba de *graznar* casi *en mi encima*... *maldito pájaro malagüero*, quién sabe ya estará *anunciando mi muerte*... Cruzo la placita, silenciosa (...) Llego al atrio... me *lanzo* contra el portón... está con *candado*... *pego mi oreja*... *no se oye nada*... *todo en silencio ahí adentro*... Desesperado, empiezo a chancar el *candado con una piedra*... *el ruido del fierro espanta a las ánimas*... ojalá las haga huir dejando a mi espíritu (...) Mientras avanzo *oigo voces como que me llaman, risas, carcajadas*... *corriendo* quiero llegar a mi casa (...) estoy *entrando al puente*... *el agua corre abajo, torrencial, sonando entre las piedras* (...) Las aguas me *envuelven* (...) *un manto negro me tapa*... me tapa... (Colchado 1997: 201-202. Énfasis nuestro).

En este fragmento destaca la aliteración de los fonemas /m/, /r/ y /n/. En primer lugar, la reiteración del fonema /m/ se asocia a la muerte ya que relaciona los términos «*muerte*», «*maldito*» y «*malagüero*». En segundo lugar, la repetición del fonema /r/ evoca, de un lado, el sonido que emite el movimiento violento del agua («*las aguas bajan tronando con la correntada*», «*el agua corre abajo, torrencial*», «*el agua corre*») que al final «*matará*» al personaje, y, de otro, el movimiento desesperado del cuerpo (*corriendo, corriendo*) que quiere evadir a la muerte. En tercer lugar, el fonema /n/ relaciona palabras que remiten a la inevitable proximidad de la muerte («*anunciando mi muerte*», «*espantar a las ánimas*», «*las aguas me envuelven*», «*un manto negro me tapa*»). Finalmente, es altamente

significativo que la muerte esté asociada al silencio («cruzo la placita *silenciosa*», «todo en *silencio* ahí adentro»). Así, el recorrido narrativo de la agonía del personaje, el tránsito de la vida a la muerte, se configura como un desplazamiento del mundo de sonido al reino del silencio. De otro lado, la reiteración de los verbos asociados al acto de oír y producir ruidos y sonidos («hacen bulla», «oigo voces», «graznar», «no se oye nada», «chancar el candado», «sonando entre las piedras») indica el protagonismo del sentido auditivo en la escena. La proliferación de estas marcas textuales representa discursivamente un referente cultural en el que el acto de escuchar ocupa un lugar central en la cognición del mundo.

Por otra parte, encontramos la reiteración de la fórmula onomatopéyica «ichaplac, chaplac, chaplac!», en relación al sonido que se produce cuando la gente corre sobre el agua: «Casi en seguida, *oímos* un tropel como de gente que *corría* hacia nosotros entre el aguazal. Clarito se *oía* que, ichaplac, chaplac, chaplac!, *hacían* sonar el agua» (97. Énfasis nuestro). En este caso, la repetición del hiato «ía» en las terminaciones de los vocablos se asocian para expresar la acción de producir sonido (*corría*, *hacían*) y de percibirlo (*oía*), con lo cual se pone en relieve la importancia del sentido auditivo en el mundo representado. Más adelante, cuando el grupo de Liborio busca refugio ante la lluvia desatada por la furia del *wamani*, aparece nuevamente esta fórmula, esta vez, vinculada a la repetición del fonema /c/ y, otra vez, el hiato «ía» (llocllas que *discurrían*, *corrían*) para dotar de un efecto dinámico al texto que represente sonoramente los movimientos producidos en el mundo representado: «En un ratito, la tormenta se desató con toda su fuerza, llenando el suelo de llocllas, que *discurrían* por todas partes, mientras ustedes *corrían*, ichaplac, chaplac, chaplac!, en esa agua colorada...» (129. Énfasis nuestro). Finalmente, en el siguiente pasaje: «**L**lovió en la madrugada y los caminos estaban **l**lenos de **l**atolladeros (...). Por **u**na **h**endidura vio a los **r**onderos que pasaban corriendo por la calle, **a**tr**o**pellándose, **h**aciendo **s**onar sus **l**lanques, ichaplac, chaplac, chaplac!» (149. Énfasis nuestro). Aquí, la repetición de la onomatopeya se enfatiza con la aliteración del fonema /λ/ (*ca*lle, *atr*o**pe**llándose, *ato*lladeros) y del fonema /n/, sobre todo cuando es usada en una sílaba grave acentuada (*cor*riendo, *atr*o**pe**llándose, *h*aciendo, *l*lanques). La vinculación de las diversas aliteraciones, que producen repercusiones en el plano sonoro en el discurso, con la repetición de la onomatopeya «ichaplac!», propone, a nivel pragmático, que una lectura tradicional (en silencio) resulta insuficiente para la decodificación del sentido de un texto en el que la ficcionalización de la oralidad es clave para la representación de su referente cultural. De esta manera, se apela a que el lector efectúe una lectura en voz alta que le permita dialogar

con (y no silenciar a) la otra cultura, acto que subvierte la lectura tradicional del texto.

Podemos mencionar otro pasaje en el que se evidencia la asociación entre los sonidos (o las «voces») de la naturaleza y el recurso de la aliteración. En esta escena, además, aparece con claridad una noción que explica la naturaleza del espacio desde la cosmovisión andina: el *Kausay* o «lo que alienta, lo viviente» (Larrú 1995: 335).<sup>12</sup> En este episodio, la violencia de la naturaleza (una tormenta) se produce por la cólera del dios-montaña ante la ruptura de las leyes de la reciprocidad entre el sujeto y el *apu*. De esta manera, el cerro aparece en el mundo representado como una entidad viviente que interactúa con los seres humanos: «—iToc! itoc! itoc! —bailoteando sobre los sombreros, empezó a caer una granizada, cubriendo en un ratito de nieve los campos. El arco iris, con su cuerpo de culebra de siete colores, se tendió en el cielo de extremo a extremo» (Colchado 1997: 128. Énfasis nuestro). En este caso, se trata de la repetición de los fonemas /c/, /t/, /s/ que se asocian para representar, en el plano fónico, el animismo del espacio andino. La introducción del efecto onomatopéyico (toc toc toc) se acentúa por los golpes sonoros producidos en el discurso por la aliteración de los fonemas /t/ (bailoteando, rañito, tendió, extremo) y /s/ (sobre los sombreros). Por su parte el fonema /k/ aparece en los términos que, semánticamente, se relacionan al arco iris, variante simbólica del amaru en la tradición andina (arco, cuerpo, culebra, colores). Más adelante, en la misma escena, reaparece la repetición del fonema /t/, esta vez, para asociar fónicamente los términos que representan al *wamani* encolerizado (montaña, espantoso, terrible, siniestro, tentáculos) y los efectos de su poder sobre la naturaleza (convertido, montón, humeante):

En una de esas, clarito vieron en un resplandor que duró unos instantes, alzarse sobre un nevado difuminándose hacia el cielo, el espantoso rostro del tamaño de una montaña, de un hombre terrible, siniestro, que alargó sus tentáculos hacia el techo bajo el que se refugiaban, dejándolo convertido en un montón de cenizas, humeante (129).

En rigor, estamos frente a una escena en la que se enfatiza el conflicto cultural entre dos formas de percibir el mundo. Conflicto, porque no se produce el diálogo intercultural entre los senderistas occidentalizados y los *runakuna* (Antolino Páucar, Mallga y Liborio): los primeros no creen haber visto el rostro del *wamani* en el cerro. Se evidencia que la racionalidad occidental es incapaz de entender cabalmente el mundo andino. De esta forma, el proyecto utópico del texto plantea que es imperativo liberar el pensamiento andino y articularlo dialógicamente a lo occidental para trascender las relaciones coloniales y así poder hacer frente a las problemáticas del ámbito

nacional. Solo la conjunción de ambas perspectivas, entonces, posibilita la integración de la nación. En este sentido, la discusión de los personajes funciona también como una interpelación pragmática al lector para que amplíe su visión del mundo y pueda dialogar con la cultura andina tradicional cuya matriz de pensamiento está anclada en la oralidad. Esta interpelación se realiza mediante una crítica de la lectura tradicional del texto (en silencio) subrayando la necesidad de reparar en el papel del sonido en el mundo representado y en la expresión de esta dimensión acústica en el discurso.

En los ejemplos que hemos examinado se revela la maestría del narrador quien consigue un equilibrio preciso y un diálogo fecundo entre expresión y contenido. Además, consideramos que el empleo de estas estrategias discursivas motiva al receptor (acto perlocutivo) a realizar una lectura en voz alta de la novela para poder apreciar cómo se establece una relación motivada entre significante y significado, entre sonido y sentido. Esta apelación implícita (acto ilocutivo) revela un modo de pensamiento en el que se propone que, para poder descifrar el mensaje de la novela, el receptor debe articular la escritura y la oralidad. Entonces, en clave sociocultural, podemos sugerir que, pragmáticamente, la novela nos interpela a unir los dos sistemas de pensamiento, el occidental y el andino, para poder interpretar o racionalizar nuestra híbrida realidad cultural.

### **5. Fórmulas y resonancias quechuas**

Junto a las variedades de la repetición que hemos examinado hasta el momento, podemos mencionar otras posibilidades de reiteración presentes en la novela. Podemos destacar los reiterados quiebres sintácticos del discurso narrativo, motivados por la presencia de numerosas redundancias léxicas, y la utilización de expresiones formulaicas como recursos que revelan otras huellas de la oralidad popular andina en la novela.

En el primer caso, nos referimos a las constantes repeticiones de vocablos en la narración, las cuales repercuten a nivel semántico. Por ejemplo: «Ahora subía yo [Rosa] la cuesta de Changa, ligera ligera, como el viento» (Colchado 1997: 9), «... rápido rápido siguió en la dirección por donde íbamos (...), un ánima con figura de mujer, apurada apurada...» (23), «y yo [Liborio] continuaba subiendo, descansando descansando» (163), etc. Esta nueva manifestación de la repetición enfatiza fónicamente las acciones y el sentido de la narración imprimiéndoles un efecto dinámico, con lo cual se genera un simulacro de narración oral ya que se emula un recurso muy empleado en esta modalidad para no perder la atención del receptor.

En el segundo caso, nos interesa subrayar la presencia de expresiones formulaicas como otra huella de la economía cultural de la oralidad en la novela. Recordemos que en la narración oral se utiliza reiteradamente enunciados prefabricados que «puntean» el discurso del narrador. El empleo de estas «frases hechas» es necesario porque sirve de apoyo al narrador oral para estructurar mentalmente la historia mientras la va enunciando (Pacheco 1992: 86). En esta perspectiva, podemos destacar la utilización de tres fórmulas en *Rosa Cuchillo*: «dizque», «nomás» y «de un de repente», las cuales están presentes a lo largo del discurso de diversos personajes.

Por un lado, la fórmula «dizque», aparece a lo largo de la novela. Por ejemplo, este giro lingüístico derivado del verbo «decir» es repetido, de diversas maneras, en el monólogo de Mariano Ochante (que ocupa poco más de una página) al menos unas dieciséis veces (Colchado 1997: 79-80). Lo relevante de la inserción reiterada de esta expresión es que esta dialoga directamente con la forma de narración oral en quechua. En efecto, el vocablo quechua «*nispa*» [dice], o alguna de sus variantes, es uno de los términos que más se repite en los relatos quechuas.<sup>13</sup> Podemos notar la permanente presencia de esta partícula textual en los cuentos recopilados por el padre Jorge Lira en *Cuentos del alto Urubamba* (1990). Así, en las casi tres páginas del relato «*Wallata puka chakichamanta*» [«La wallata de piecitos colorados»] (1990: 93-95) el término «*nispa*», o alguna de sus variantes, aparece como mínimo dieciséis veces. Mencionemos algunos ejemplos de la novela: «Los que conversaban a un lado eran dizque cerros menores...» (36). «Sangre de los hombres que se mataban entre ellos dizque era y también de las madres que derramándola nos dan la vida» (53). «Era necesario dizque trasladarse a los lugares colindantes con Apurímac...» (90). «Estaban empeñados por pasar dizque a otra fase su lucha armada: "Incendiar la pradera"...» (165), entre otros casos. El empleo reiterado de este término en el discurso no solo revela el carácter oral que se le imprime a la narración, sino también supone la incorporación dialógica de las «huellas» del quechua en un sistema verbal inclusivo que busca aproximar el castellano al quechua y la oralidad a la escritura.

De otro lado, «nomás» aparece como una muletilla o un comodín lingüístico que cubre el vacío de las pausas del enunciador. Ejemplos: «Como si todo fuera como tiene que ser, así nomás le [a Santos] gusta mirar las cosas» (38). «¿Qué nomás había tenido? (...) Se sentía mal, muy mal, a lo mejor aquí nomás acabaría todo para él, compañeros» (142). «Estaban haciendo pues la guerra total en Ayacucho, pero "guerra sucia" nomás, como dirían en el radio...» (164), etc. Entonces, con el empleo de este recurso se está simulando los

intervalos en los que se detiene el narrador oral para pensar lo que contará inmediatamente después (Pacheco 1992: 87).

Finalmente, la expresión «de un de repente» se erige como una «frase hecha» o fórmula que se repite en el transcurso de la novela con el objeto de enfatizar la introducción de algún cambio en la linealidad de la narración y también, como en los casos anteriores, para captar la atención del receptor tal como ocurre en la narración oral. Citemos algunos casos: «Ese momento, hablando cuando estaba, asomé de un de repente (...) la misma alma condenada...» (25). «Un día, cuando pensativo en la suerte de Angicha (...), arabas la tierra solo, de un de repente se asomaron por arriba, por la puna, cuatro hombres» (71). «Y, como por encanto, toda esa bulla se silenció de un de repente» (110). «De un de repente, se le ocurre [a Malga, joven senderista] entonar una canción guerrillera, cuando un tiro en la cabeza acaba tumbándola muy cerca de ti [Liborio]» (211), entre otros. Si tenemos en cuenta que en la expresión escrita, ante la ausencia de una audiencia, el narrador no necesita apelar a expresiones formulaicas para detenerse a pensar cómo enhebrar su discurso, entenderemos que la inscripción de la repetición en el lenguaje literario escrito implica que el narrador de *Rosa Cuchillo* desea dejar constancia explícita de la presencia de la dinámica de la narración oral en el texto (Pacheco 1992: 87).

## 6. El bilenguaje

Hasta el momento hemos demostrado la importancia de la repetición en *Rosa Cuchillo* en el marco del análisis de la ficcionalización de la oralidad cultural andina en la novela. Sin embargo, es necesario señalar que, junto a las distintas variantes en las que se emplea esta estrategia discursiva, la elaboración lingüística también contribuye a generar la utopía verbal que plantea el texto. En este marco, consideramos relevante analizar cómo se manifiesta el bilenguaje en la novela. Como explica Walter Mignolo, el bilenguaje es «esa forma de vida entre lenguas: un proceso de diálogo, ético, estético y político de transformación social» (Mignolo 2003: 41). Es una operación que reformula y desestabiliza las jerarquías entre las lenguas (la diglosia) y entre los conocimientos que a partir de ellas se producen «denunciando la colonialidad del poder y del conocimiento» (Mignolo 2003: 305). Señala, por consiguiente, una actitud crítica postcolonial, en tanto que genera una utopía verbal que apunta hacia un camino integrador que trascienda el colonialismo. De esta manera, la presencia actuante de la oralidad andina en el texto produce un discurso novelesco híbrido basado en una lengua popular andina que subvierte la norma de la lengua oficial occidental, que abre el camino para

liberar o descolonizar el poder subversivo del pensamiento andino frente a crisis la racionalidad occidental. En esta perspectiva, el sentido del trabajo con los significantes en *Rosa Cuchillo* abre un espacio discursivo fronterizo de diálogo, de encuentro tensional, el cual está expresado en un bilenguaje, esto es, la escritura híbrida patente en el texto. Este territorio textual o lingüístico de acento popular andino encarna el ámbito de un encuentro tensional o *tinkuy* basado en la integración dialógica de elementos contrarios, en este caso, la articulación del castellano y el quechua con sus correspondientes tecnologías: la oralidad y la escritura. En la novela, el bilenguaje se evidencia en la utilización de diversos mecanismos discursivos como: a) la inserción de onomatopeyas e interjecciones; b) la fonetización de la escritura novelesca; c) el cuestionamiento de la norma oficial desde la matriz oral-popular; y d) la incorporación de giros lingüísticos híbridos y de préstamos lingüísticos quechuas en el texto.

Respecto al primer punto, la constante introducción de onomatopeyas se conecta directamente a la representación del referente cultural como un mundo en el que el sonido ocupa un lugar central en la relación entre el ser humano y la realidad circundante (rasgo ligado al empleo de la aliteración, como hemos visto anteriormente). También, la onomatopeya aparece cuando intervienen las entidades míticas del panteón andino, por ejemplo, los seres maléficos como la qarqacha, el condenado, las cabezas voladoras («iwaaaaa..., waaaaa!» [Colchado 1997: 14], «ioggg! ioggg!» [25], ishalla! ishalla! [27]), entre otros. Así, la onomatopeya se vincula con la inserción de diversos elementos de la memoria cultural andina ya que, a través de este recurso, podemos «escuchar» las voces de los personajes que pueblan el imaginario andino. En cuanto a las interjecciones, podemos anotar que estas aparecen, generalmente, en los discursos de los diversos personajes para expresar su mundo interior, su subjetividad («Allau, criatura huérfana» [68], «¡Alalau! Qué frío, caramba...» [88], «¡ajumm!, qué sueño tengo» [187], «¡Ay!, las aguas me golpean. ¡Agg!...el agua en mi boca, en mis oídos...» [202], etc.). Tanto la onomatopeya como la interjección constituyen fisuras textuales en las que la oralidad cultural andina se inscribe explícitamente en la escritura novelesca ya que añaden un componente auditivo a la lectura del texto, lo cual evoca la performance de la narración oral. Así, estos elementos generan un diálogo entre la escritura occidental y la oralidad andina: la visión integradora del texto se plasma en el discurso de la novela.

En segundo lugar, la fonetización de la escritura plasma claramente el *tinkuy* entre la oralidad y la escritura ya que esta se «oraliza». Encontramos, entonces, como en el caso anterior, que la unidad de contrarios se inscribe en el lenguaje de la novela. Podemos

considerar diversos recursos retóricos que operan en este nivel. Entre ellos: las reconstituciones silábicas («orejéabamos» [28], «ese hombre maldesao» [68], «atencionaban» [93], «misionada» [207], etc.); la presencia de elisiones («alborotau» [27], «fregao» [44], «pagaos» [67], «agarrao» [194], «apurao» [202], etc.) y el constante empleo de diminutivos («mamita» [8], «primerito» [80], «remeditos» [82], «casito» [168], etc.). Estas estrategias apuntan a representar la lengua popular andina lo que expresa una subversión de la lengua castellana oficial, oralizándola, para buscar desterrar de esta nueva articulación lingüística la diglosia cultural: el bilenguajeo de *Rosa Cuchillo* produce una relación dialógica, horizontal, que propone la eliminación de la jerarquía colonial entre las lenguas en contacto.

En tercer lugar, el quiebre de la sintaxis constituye una marca textual que aparece reiteradamente en la novela. Un caso recurrente es la utilización del pretérito imperfecto del modo subjuntivo («contaran», verbigracia) en lugar del presente del subjuntivo («cuenten»). Citemos algunos ejemplos: «La sangre nos fortalece, compañeros, no nos hace daño. Vieran, ahí estaba el ejemplo del compañero Túpac...» (92). «No, no corrieran, compañeros, ese dinamitazo era de alegría y no por otra cosa (...). A partir de hoy, continuó, oyeran bien (...) los que habían estado desempeñando cargos del gobierno quedaban destituidos» (105). «[L]a voz alarmada de un miembro de la contención, los puso alerta: ¡Vieran! ¡Vieran! ¡Los sinchis compañeros!» (122), etc. Algo similar ocurre con las siguientes construcciones sintácticas: «los compañeros medio que se incomodaron; sin embargo se hicieron de la vista gorda» (81), «en mi delante» (175), «en de veras» (163), «en mi encima...» (201), «en tu dentro» (128), etc. Una vez más, la representación de estos quiebres lingüísticos de acento popular andino en el discurso de los personajes supone un cuestionamiento a la norma canónica desde la dinámica de la oralidad. El bilenguajeo del texto desestabiliza la norma disolviendo las fronteras entre la lengua oficial y la lengua popular. De esta manera, consideramos que estas formas de ruptura con la norma oficial implica una crítica ante el fracaso del sistema sociopolítico y la crisis estructural de los años del conflicto. Esta postura crítica, en la que se renueva la lengua por acción de la dinámica de la oralidad, es el correlato del anuncio del pachacuti al final de la novela. En esta perspectiva, la inestabilidad del sistema lingüístico también se configura como una señal o expresión del inminente cambio social.

Finalmente, encontramos dos recursos que apuntan directamente a articular dialógicamente las lenguas reunidas en el texto. De un lado, la introducción de giros lingüísticos a partir de las asociaciones entre raíces, palabras y sufijos castellanos o quechuas en algunos de los términos que aparecen en la novela. Por ejemplo, podemos des-

tacar la palabra «comunruna», vocablo derivado del nombre castellano «comunero» (habitante de una comunidad andina) y del sustantivo quechua «runa» (ser humano). Algo similar, aunque de manera inversa, ocurre con el término «Ninamula», producto de la yuxtaposición del vocablo quechua «nina» (candela) y del castellano «mula». También destaca el término «tropakuna» (tropas [de soldados]), fruto de la unión del sustantivo castellano «tropa» y el sufijo pluralizador quechua «kuna». Asimismo, el caso de la palabra «vicuña» (vicuña), fusión del sustantivo castellano «vicuña» con el sufijo quechua «cha» que funciona como diminutivo. Por último, anotemos el caso del verbo reflexivo «huicapearse» (girar uno mismo como una vara) que surge a partir del proceso de verbalización castellana del sustantivo quechua «huicapa» (vara).<sup>14</sup> El segundo recurso, de otro lado, consiste en la introducción de términos quechuas en el discurso de la novela, (wayra [viento], «cutti el que cambia, el que gira el que da vuelta» [137], «Taita Rumi, el Padre o Señor de las Piedras» [28], «causachum» [viva], entre otros). Estos dos recursos también demuestran la vocación integradora del discurso novelesco ya que se instaura como el ámbito en el que se produce la convivencia dialógica del castellano y el quechua y, por ende, de las formas de aprehender el mundo en sus respectivas redes simbólicas. Este hecho revela la posibilidad de articulación más allá del colonialismo en tanto que se postula que desde el sistema (lingüístico) andino popular sí es posible plantear un proyecto inclusivo que trascienda la «diglosia cultural».

## 7. Reflexión final

La ficcionalización de la oralidad cultural andina en la novela apunta al reconocimiento del valor del pensamiento andino como modelo cognitivo capaz de proponer una alternativa de solución al fracaso de la modernidad colonial en el Perú. En este sentido, como ha señalado Miguel Ángel Huamán, en *Rosa Cuchillo* se está expresando una *escritura utópica andina* que

se postula como horizonte simbólico una nacionalidad andina integradora. La palabra literaria aparece así como el espacio de la posible síntesis entre tradición y modernidad, patente en la inversión de sentido frente a la crisis occidental: son los valores y los principios cognoscitivos andinos lo que dan cuenta del mundo posindustrial, del mismo modo que la expresión indígena adapta y utiliza para sus fines las técnicas de la novela urbana de vanguardia (Huamán 1999: 111).

Esta alternativa consiste en el diálogo entre las semiósferas en contacto, en un tinkuy o articulación de contrarios, unión patente en

la relación directa que se establece entre el plano de la expresión y el plano del contenido, entre el sonido y el sentido. La utopía verbal expone el horizonte integrador del discurso novelesco puesto que implica una búsqueda de aproximación entre las lenguas (castellano/quechua) y, por ende, entre las cosmovisiones (occidental/andina) en el marco de la subversión de la lengua oficial a partir de la representación dinámica de la lengua popular andina. Así, se interpela al lector *letrado* para que restituya el rol de la voz en la lectura, para que pueda escuchar las voces de la memoria colectiva andina que emergen del texto. Esta interpelación implica una crítica al ciudadano occidentalizado que, ajeno a la cultura representada, no ha asumido la responsabilidad social de buscar un contacto horizontal con el otro distinto que cohabita el mismo país. Simultáneamente, este acto deja constancia de esa búsqueda, del deseo de construir un diálogo intercultural más allá de las jerarquías coloniales□.

#### Notas

1. Anexo del distrito de Huancasancos, provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho. El informante de Arguedas fue Luis Gilberto Pérez.
2. Nótese cómo la música, complemento en muchos casos de la narración oral, se configura como un arma de defensa contra la figura del caos. El sonido es un elemento actuante en este universo signado por la oralidad cultural.
3. Acaso este caos temporal se configure como una señal de anticipación de los tiempos de crisis durante el conflicto armado.
4. Cuando está a salvo en la camioneta, Liborio le pregunta a Angicha por qué no ha subido el compañero Pedro quien lo había llevado hasta allí. Ella, sorprendida, le responde que él llegó solo, arrastrándose, que nadie lo había ayudado (Colchado 1997: 77).
5. Al respecto debemos tener presente los otros relatos sobre *wamanis* que estudia Juan Ansión en los que éstos premian y castigan a los *runakuna* (1986: 115-122).
6. Manuel Larrú plantea que, desde la percepción andina, podemos encontrar un tiempo-espacio (*pacha*) «concebido como secuencia cíclica (...). Sucesión producida o que se producirá mediante un Pachacuti, alternancia de contrarios que inaugura una nueva era» (1995: 333).
7. Como anota Bajtín en su libro sobre Rabelais, Goethe afirmaría que esta estrategia textual origina que la obra sea «inmortal, porque se dirige a la vez *hacia atrás*, a los primeros tiempos, y *hacia delante*, al porvenir» (Bajtín 1988: 227).
8. El cronotopo es la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín 1991: 237).
9. Sobre el cronotopo del encuentro y el cronotopo del camino puede consultarse Bajtín (1991: 250, 273-274).
10. Recuérdese que el apu Pedro Orcco castiga al pueblo de Illaurocancha por culpa de Rosa. Así, notamos que la acción de un individuo repercute en el destino de la colectividad a la que pertenece.
11. Mariano está en esta condición porque ha sido atacado por miembros de SL.
12. Más adelante, Liborio critica esta falta de comunicación intercultural y describe el concepto *kausay*: «No tenían [los senderistas] más dioses que sus líderes y las masas. La naturaleza sólo era naturaleza para sus mentes. Nunca podrían aceptar que las cochas, los ríos, tuvieran vida. Que en las piedras mismas se alojaran espíritus. No, no, eso no lo entenderían» (Colchado 1997: 136).
13. Otro término constantemente empleado es «*hinas*» [así]. Por ejemplo, en «*Phuyu*

- mikhuq atuqmantá*» [“El zorro que devoró la nube]” (Lira 1990: 82), esta palabra se repite, de diversas maneras, nueve veces en la única página del relato.
14. Así lo traduce el autor en el glosario que aparece en la última edición de la novela (cfr. Colchado 2005: 212).

#### Bibliografía

- Ansi3n, Juan:  
1987 *Desde el rinc3n de los muertos. El pensamiento m3tico en Ayacucho*, Lima, GREDES.
- Arguedas, Jos3 Mar3a:  
1960-61 «Cuentos religioso-m3gicos quechuas de Lucanamarca», *Folklore Americano*, 8-9, p3gs. 142- 216.
- Arguedas, Jos3 Mar3a (Editor y traductor):  
1975 *Dioses y hombres de Huarochiri*, M3xico, Siglo XXI.
- Bajt3n, Mijail:  
1988 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Fran3ois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.  
1991 *Teor3a y est3tica de la novela*, Madrid, Taurus.
- Colchado, 3scar:  
1988 *Arpa de Wamani*, Lima, Alqamari Editores.  
1997 *Rosa Cuchillo*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Genette, Gerard:  
1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Huam3n, Miguel 3ngel:  
1999 «Tradici3n narrativa y modernidad cultural peruana», *Logos Latinoamericano*, 4, p3gs. 85-114.
- Larr3, Manuel:  
1995 «El conflicto de la palabra», *Lienzo*, 16, p3gs. 305-337.
- Lienhard, Mart3n:  
1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto 3tnico-cultural en Am3rica Latina 1492-1988*, Lima, Editorial Horizonte.
- Lira, Jorge:  
1990 *Cuentos del alto Urubamba*, Cusco, Centro Bartolom3 de Las Casas.
- Marchese, 3ngelo y Joaqu3n Forradellas:  
1994 *Diccionario de ret3rica, cr3tica y terminolog3a literaria*, Barcelona, Ariel.
- Mignolo, Walter D.:  
2003 *Historias locales/dise3os globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.
- Pacheco, Carlos:  
1992 *La comarca oral. La ficcionalizaci3n de la oralidad cultural en la narrativa Latinoam3rica contempor3nea*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello.
- Rostworowski, Mar3a:  
2000 *Estructuras andinas del poder*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

# *Madeinusa* y el cargamontón neoliberal<sup>1</sup>

Escribe  
JUAN ZEVALLOS-AGUILAR

Y si *Madeinusa* (2006) dirigida por Claudia Llosa recién el 30 de septiembre, acompañado por una crítica literaria y antropóloga cultural peruanas, en la Cineteca Nacional de México que se encuentra en el barrio Coyoacán de la ciudad de México. Las menciono a ambas colegas porque he elaborado e incluido algunos de sus comentarios sobre la película en esta nota. También debo decir que intenté ver la película en el Festival de Cine Latinoamericano que organizó el Centro Cultural de la Universidad Católica en mi paso por Lima, en agosto de este año. Amigos y conocidos me la recomendaron pero cuando intenté comprar una entrada la taquilla ya estaba agotada. A diferencia de la asistencia multitudinaria que están teniendo las salas que proyectan *Madeinusa* en Lima, según la prensa limeña, el público en la Cineteca mexicana no llegaba a las 40 personas. Asimismo, cuando terminó la película, había un silencio incómodo. El público asistente, en su mayoría mexicano, dejó el espacio sin aplaudir y comentar *Madeinusa* como suele ocurrir cuando le gusta una película que es latinoamericana. Más bien algunos asistentes intentaron emitir tímidos silbidos. Frente a la confusión y condena implícita del público mexicano educado por un nacionalismo indigenista, confieso que me dio tristeza ser peruano. Como consuelo, junto con la antropóloga cultural, comentamos que la identidad peruana de la película era imperceptible puesto que aparecieron en la pantalla una larga lista de organismos españoles que la financiaron.

Reconozco que *Madeinusa* me provocó sentimientos encontrados. Por un lado, hay que reconocer que artísticamente se sostiene. Hasta diría que es un gran logro cinematográfico de una joven directora en su *opera prima*. En pocas palabras, en *Madeinusa* se narra una historia de manera fluida y la actuación es estupenda. En especial, el personaje Madeinusa es formidable. La actriz sabe cantar en quechua, se viste y se mueve como una jovencita rural. La construcción del microcosmos cerrado es verosímil en el sentido que hay una correspondencia entre actores, medio ambiente y tiempo histórico que se podría llamar «mundo andino». Del mismo modo, es una versión bien hecha de los viejos tópicos del mundo al revés, mitos griegos y el tiempo suspendido en el ritual. De otra parte, la fotografía, la iluminación, la escenografía, uso de planos y enfoques son de primera calidad. En este sentido, es una película que significa un avance en la historia del cine peruano. En la mayor parte de las películas peruanas no se sabe narrar, son notorios los problemas técnicos y se cuen-

tan historias inverosímiles. En cuanto a la producción hubo un gran acierto en la selección de los actores, *Madeiunsa* y *Chale* son dos personajes de antología que son actuados por Magali Solier y Liliana Chong respectivamente, dos actrices peruanas dignas representantes de la belleza de la mayoría de sus connacionales. Así *Madeiunsa* contrasta con gran parte del cine y televisión peruanos donde no interesaba la coherencia entre actores y personajes. Recuérdese la serie *Matalaché* (1988)<sup>2</sup> basada en la novela *Matalaché* de Enrique López Albuja que se pasó por televisión. Aunque estaba bien contada tenía un punto débil, imposible de aceptar para los estándares actuales de la industria cinematográfica y televisiva mundial. Al actor, Rafael Cabrera, que era el protagonista de la historia, le rizaban el pelo y le pintaban el rostro para que pareciera un negro esclavo. Este hecho generó críticas que preguntaban porqué el director y los productores no escogieron un buen actor negro o por lo menos mulato entre los muchos que existen en el Perú.<sup>3</sup> Asimismo, se señaló el racismo enquistado en la institución televisiva peruana en esta ocasión. Nada pasó, la productora continuó con la grabación de la serie que tuvo éxito de audiencia.

Los elogios que ha recibido *Madeiunsa*, incluso el mío, resaltan sus logros artísticos. Pero, una crítica contemporánea definitivamente no debe solo ponderar la calidad de una obra artística quedándose en el mero análisis y comentario de sus virtudes estéticas. Además separar lo estético de lo ético es histórica y políticamente irresponsable en un Perú que quiere cerrar las heridas de una guerra sucia que tuvo lugar entre 1979 y 1995. Y si una obra destaca por su excelencia artística hay que tener doble cuidado y no obviar el análisis de su propuesta política, en especial, si hace peligrar la vida de grupos humanos. El caso de la cineasta alemana Leni Riefenstahl (1902-2002) es un caso clarísimo para entender estos asuntos. Ella puso su talento, en películas como *La voluntad de poder* (1934), al servicio de la propaganda nazi que manipuló a los ciudadanos alemanes. Con esta y otras películas, mensajes de radio y mítines se creó el mito de la superioridad aria que les hacía sentirse mejor a cualquier otro ser humano. Así apoyaron o se integraron a la máquina de matar minorías (comunistas, inválidos, homosexuales, gitanos, judíos, locos y socialistas) en la que se convirtieron los nazis. Otro caso equivalente, aunque diametralmente opuesto en cuanto a tendencias políticas, fue el del gran cineasta ruso Sergei Eisenstein y su apoyo al estalinismo.

De otra parte, el crítico debe dar un paso más para explicar por qué el arte adopta determinadas formas. En este sentido, el arte es entendido como un síntoma de algo más que el crítico debe averiguar y aclarar. Slavoj Žižek, entre muchos, ha remarcado esta línea de análisis. Desde esta perspectiva, voy a comentar algunos detalles

ubicándolos en el contexto cultural, histórico, político y social peruanos que me han causado, por otro lado, malestar.

La historia de *Madeinusa* trata de una familia integrada por el padre, don Cayo, que vive con su hija mayor Madeiunsa y la menor Chale en un pueblo andino llamado Manayayacuna. Frente al abandono de la madre que se fue a Lima, Madeinusa, configurada como una niña de 14 años, ha asumido las responsabilidades de ama de casa. Mientras Madeiunsa recuerda a su madre con cariño y quiere reencontrarse con ella, Chale la odia. Esta familia incompleta vive en la promiscuidad. Padre e hijas duermen en la misma cama y el padre intenta desflorar a su hija. Madeinusa negocia con su padre. Le dice que no puede acceder a sus deseos porque pueden despertar a la hermana y le promete que va a entregarse durante el «tiempo santo», es decir, el tiempo en el que está muerto Jesucristo durante la semana Santa. Como Jesucristo está muerto en ese lapso no puede existir pecado. Al día siguiente de la negociación llega al pueblo por casualidad Salvador, un joven ingeniero geólogo limeño que no puede continuar su viaje a la mina porque la carretera de acceso está bloqueada por un huayco. Los extraños no son bienvenidos en Manayayacuna. Una patrulla de hombres lo atrapa y lo lleva a la casa del alcalde, don Cayo, padre de Madeinusa. Don Cayo de mala gana lo hospeda en su casa pero lo encierra en un granero. Apenas lo ve, Madeiunsa siente fascinación por Salvador. En la noche, mientras se celebra la fiesta Salvador la desvirga, y Madeiunsa que se considera su mujer le pide que se la lleve a Lima. Salvador no quiere asumir esta responsabilidad en un principio pero luego de que es testigo del incesto de Madeinusa con su padre cambia de parecer y le dice que se vayan al amanecer del día siguiente. La fuga se facilita porque el pueblo entero está dormido luego de haber celebrado una orgía y borrachera descomunal. En medio de la fuga Madeinusa retorna al pueblo. Encuentra a su padre borracho y lo envenena. Como Madeiunsa tarda en volver, Salvador va en su búsqueda. Entra a la casa y se da cuenta que ha ocurrido el crimen. En ese momento Chale se despierta y se da cuenta de lo que ha ocurrido y a voz en cuello acusa a Salvador de asesino. Madeiunsa secunda a su hermana en su acusación. Luego toca las puertas de los vecinos y promueve su linchamiento. La película termina cuando Madeinusa se va de pasajera hacia Lima en el mismo camión que trajo a Salvador a Manayayacuna.

La verosimilitud de *Madeinusa* juega con elementos de un imaginario urbano que ha construido un «mundo andino». Es decir, los rasgos fenotípicos de los actores, el paisaje, el acento del español, el atraso del pueblo y el uso de un dialecto del quechua recrean un mundo andino que coincide con la imagen que tienen de él los peruanos urbanos. Esta es una de las razones por la que ha tenido el apo-

yo unánime de la crítica y del público cinéfilo en Lima. A pesar de la presencia de detalles, insignificantes diría yo, en romper el pacto realista, se impone finalmente el realismo por la recreación de el imaginario urbano antes mencionado. Entre estos detalles, por un lado, al pueblo se le da el nombre ficticio de Manayaycuna, se borra la presencia de agentes del Estado, con la excepción del alcalde del pueblo, don Cayo y de la iglesia católica. Por otro lado al Manayaycuna se le caracteriza como un pueblo xenófobo que no da la bienvenida a extraños. Este espacio xenófobo es roto por Salvador, el ingeniero geólogo limeño. Me fijo en estos detalles porque aun en la fiesta religiosa sincrética andina del pueblo más pequeño, la creación del mundo al revés atrae a mucha gente que quiere divertirse sin pagar por la generosidad de la comunidad. Así se tiene la presencia de los hijos pródigos, de las autoridades civiles, policías, maestros locales y de pueblos vecinos, soldados, turistas, antropólogos y reporteros que causan más de un problema a los dueños de las fiestas. Estas celebraciones son dirigidas por miembros de la iglesia católica, que si bien se hacen de la vista gorda sobre muchas cosas que ocurren, controlan el evento religioso y social como varios estudiosos lo han señalado. Recuérdese por ejemplo a Mijail Bajtin, quien al reflexionar sobre el carnaval y el mundo al revés en contextos europeos, hacía notar que a pesar de que puedan tener un carácter liberador para los subalternos, son eventos temporales que cuentan con la autorización y permiso de los grupos de poder. Además, la decisión de escoger el nombre Madeinusa como muestra de cosmopolitanismo, despiste o ignorancia no es del todo creíble. El pueblo más pequeño tiene sus emigrantes en el extranjero que remiten remesas y objetos materiales desde los Estados Unidos y de Europa. Estos envíos han cambiado tanto al ámbito rural que, junto a las demandas del turismo, han originado campesinos bilingües en quechua e inglés. En pocas palabras, es difícil encontrar un mundo autárquico y autosuficiente en los Andes en el presente. Por eso mismo, conviene recordar que la representación mimética no es el propósito de la cinta, aunque las mediaciones posteriores que derivan en una concepción negativa de ese específico pueblo imaginario sí puedan estar basadas en los límites de la conciencia urbana costeña hacia la complejidad del mundo andino entre ciertos sectores de la intelectualidad y la clase media.

En cualquier obra de arte actúa un inconsciente político. A veces, los productores de la obra de arte no tienen un pleno entendimiento de él, apuntaba Fredric Jameson. El inconsciente político de *Madeinusa* se acopla a las propuestas de modernización neoliberal del Perú con un guiño feminista que se reconoce a primera vista. En la producción del filme se utiliza la vieja dicotomía de provincia atrasada que no se encuentra con la ciudad adelantada en los diversos planos

de la existencia humana. Los dos espacios se conectan cuando un agente de la ciudad llega al pueblo y genera una dinámica de cambio. En este esquema se inscribe *Madeinusa*. La protagonista logra su liberación personal de un orden patriarcal provinciano con la llegada de Salvador y la emigración a Lima. Este orden patriarcal tiene como cimientos al machismo y una religión católica popular. Sin embargo, este guiño adolece de irresponsabilidad política e insensibilidad social. Es irresponsable e insensible en cuanto refuerza y perpetúa la concepción sobre el mundo andino que precisamente justificó el genocidio indígena que tuvo lugar durante la guerra interna entre 1979 y 1995 en el Perú. En esta guerra sucia, tanto Sendero Luminoso como las fuerzas represivas del Estado peruano, que contaban con el apoyo y auspicio de la iglesia católica conservadora e iglesias protestantes, llevaron a cabo el genocidio indígena porque «los indios» eran concebidos como atrasados, bárbaros, ignorantes y salvajes. Por no querer modernizarse, en las líneas comunista o neoliberal, fueron torturados y ejecutados. Derrotada la propuesta senderista, *Madeinusa* pareciera una manifestación explícita del proyecto neoliberal peruano que insiste en demandar el costo social de desaparecer a las culturas indígenas para lograr finalmente la ansiada modernización capitalista. Pero, mientras *Madeinusa* promueve el avance del neoliberalismo en el Perú, los ashaninkas, aymaras y quechuas, que fueron las primeras víctimas del genocidio, se han revitalizado en la última década con la creación o consolidación de sus propias organizaciones que cuentan con el apoyo de instituciones internacionales. Hay que añadir que estas etnias se han constituido en una de las pocas fuerzas organizadas que se oponen al vendaval neoliberal.

Definitivamente estamos en un periodo de postguerra. Una actitud sensata debería de promover la reconciliación de las partes en conflicto, la reflexión sobre los errores que cometieron y la reparación a las víctimas de la guerra interna. Lamentablemente, otro es el modo de actuar de los grupos de poder que se sienten los triunfadores de la guerra. En este contexto de postguerra, la propuesta estética y política de *Madeinusa* se inscribe en una campaña de propaganda del neoliberalismo que otra vez se ha expandido en los Andes. Las tierras andinas han adquirido valor económico porque satisface el hambre de metales preciosos del mercado internacional. Es decir, el inconsciente político de *Madeinusa* estaría, en el plano artístico, insinuando el aniquilamiento de una incómoda población para las corporaciones en nombre de las reivindicaciones de las mujeres rurales. Me explico, el linchamiento del ingeniero geólogo limeño Salvador no quedará impune. Existen muchos antecedentes históricos para indicar que la ley del Estado peruano va a llegar a Manayaycuna y puede actuar de varias maneras. En el peor de los casos las fuerzas represivas del

Estado tienen la perfecta excusa para cometer atropellos. Como los Manaycuninos son unos salvajes se justificará su masacre. En el mejor de los casos, como el crimen ha sido llevado por la colectividad todo el mundo va preso. Para litigar los pueblerinos van a tener que rematar sus tierras para pagar su defensa. Pero, en cualquier caso pierden sus tierras. En suma, la liberación del orden patriarcal de Madeinusa ha significado la destrucción de todo un pueblo. Además no es mera coincidencia que la película se haya filmado en Canrey Chico localidad del Departamento de Ancash. En otras provincias de este departamento, la población resiste y lucha contra las corporaciones extranjeras que están explotando minas auríferas. Su rechazo a las corporaciones tiene sentido. Las comunidades sacan poco provecho de la explotación minera de sus tierras comunales. Al corto plazo aumenta el costo de vida, la prostitución, contaminación y delincuencia y se incrementa la pobreza. Cuando la corporación se retira los problemas se agudizan y dejan un lugar devastado por la catástrofe ecológica.

El movimiento feminista va por su quinta ola. En la última se puede encontrar varias corrientes. En este sentido el guiño feminista de *Madeinusa* se puede identificar como neoliberal porque coincide en muchos aspectos con el inconsciente político del neoliberalismo. La película propone la salvación inescrupulosa e individualista de una joven mujer. Para el personaje Madeinusa todo vale. Para dejar el injusto espacio patriarcal mata a su padre, no paga el crimen que ha cometido sino que azuza el asesinato colectivo del foráneo que es injustamente acusado de su parricidio. Finalmente, no emprende el viaje a Lima con su hermana Chale. La abandona en Manayaycuna. De esta forma, la hermana menor de Madeinusa se queda en el pueblo para acatar y sufrir el orden patriarcal. El asesinato del padre no es la solución para cambiar un orden mucho mayor que seguirá persistiendo. Por último, el guiño feminista es convencional en el sentido de que Madeinusa repite roles tradicionales de la mujer. Es una joven de 14 años que fascinada por el foráneo blanco, le ofrece su virginidad para que se la lleve del pueblo y tenga una nueva vida. Asimismo, en el final semiabierto de la película caben las posibilidades de que Madeinusa haya sido fecundada y cuando nazca el bastardo se proletaricen o prostituyan en Lima. Es decir, el filme promueve el deseo de maternidad de la mujer y repite las trayectorias vitales de miles de mujeres rurales cuyos cuerpos son usados por ellas y por otros para conseguir el ascenso social mediante la inmigración a Lima u otras formas de movilidad social. Por estas razones, tampoco es una propuesta feminista radical que proponga la solidaridad de género, la alianza intercultural, interracial, intersexual e interclasista. Más aún está teñida de prejuicios sobre la mujer rural de parte de

una mujer urbana que directa e indirectamente están anclados en el racismo peruano.

El feminismo neoliberal de *Madeinusa* cobraría mayor legitimidad y coherencia si emprendiera la autorreflexión, autocrítica, autoironía y no transfiriera preocupaciones e intereses propios a otro grupo cultural, económico y social. En la película los cuerpos, sociedad y espacios andinos se utilizan como recipientes vacíos para hacer experimentos artísticos y llenarlos de agendas personales. Este modo de actuar, es inadmisibles en una época en la que se está impulsando la autorrepresentación de los subalternos en el Perú y el mundo entero. Por ese motivo, se le puede denominar un actuar pituco. No porque la/el artista se blanca/o, como los defensores de la propuesta de Claudia Llosa remarcan para señalar que los críticos de *Madeinusa* están practicando un «racismo al revés». Es pituco porque es una actitud prepotente y abusiva que sigue una larga trayectoria de representaciones hechizas en las cuales se demoniza y degrada a lo andino. Es necesario aclarar que para mí al pituco no le caracteriza el color de su piel sino su comportamiento depredador con los demás que se justifica con el darwinismo social. ¿Son todos los pitucos blancos y limeños? La respuesta es un no rotundo. Tampoco quiero preservar a la cultura rural andina como un lugar utópico, un locus amenus, y negar la existencia de un orden patriarcal donde ocurre incesto y se hace trabajar a la mujer desde niña. Lo que me preocupa, en un lenguaje simple, es que en *Madeiunsa* se ve la paja en ojo ajeno y no la viga en el ojo propio. Además si se trata de criticar el trabajo rural infantil no se ha pensado que los niños campesinos lo hacen por necesidad. Su trabajo es una estrategia de sobrevivencia que busca superar el hambre y la pobreza familiar. De otra parte, la propuesta de *Madeiunsa* va contra la corriente de otras películas que abordan como temas: las familias disfuncionales, la pobreza juvenil y la violencia sexual de manera más matizada. Ya existen ejemplos cinematográficos latinoamericanos como *Amores perros* (2000), *Y tu mamá también* (2001) y otras películas donde se abordan estos temas en varios espacios económicos y sociales de un país en la misma cinta.

Para hacer más clara mi insistencia en la autorreflexión, el microcosmos podría haber sido ubicado en La Molina cambiándole de nombre; El Molino, tal vez. Hay varias razones para ello, Claudia Llosa, residente de este barrio limeño, y su equipo saben bien que muchos barrios acomodados de La Molina se han convertido en universos cerrados, a la manera de castillos feudales, por el ilegal cierre de calles con cercos de acero y la construcción de una puerta principal vigilada de entrada y salida para protegerse de los extraños. En estos mundos, literalmente cerrados, los vecinos se han protegido de los

demás pero no de ellos mismos. En ellos, el neoliberalismo también ha provocado una descomposición del tejido social. La familia y la vida barrial han cambiado para peor. Al igual que en los suburbios norteamericanos, el incesto y la pedofilia son rampantes, el asesinato se hace más común y las borracheras colectivas, consumo de drogas y orgías de púberes, jóvenes y adultos son frecuentes en fiestas donde también hay momentos en los que el mundo se invierte, el tiempo y el control social se suspenden. Además, a pesar de que en varios barrios de este distrito limeño viven los individuos más modernizados, neoliberalmente hablando, el orden patriarcal está más sólido que nunca y es legitimado por la iglesia católica conservadora. De hecho, debe de haber más de una mujer adolescente molinera que quiere romper el orden patriarcal que la atrapa y desee abandonarlo. Y, sin embargo, tampoco se puede caracterizar a toda una clase social por lo que ocurre en determinados focos urbanos.

El éxito que ha tenido *Madeinusa* en el circuito internacional, manifestado en la obtención de 16 premios y la propuesta al Oscar para el concurso de la mejor película extranjera en el 2007 es entendible. El filme satisface el gusto de los jurados extranjeros por lo exótico y extraño. La película, otra vez, les proporciona su «otro» para reafirmar sus convicciones culturales y políticas. Pero es preocupante la acogida que ha tenido la película por críticos cinematográficos y cinéfilos en Lima y en el pueblo de Canrey Chico, donde se filmó la película. Esta acogida, parecida a un consenso, podría explicarse por la existencia de una mentalidad postcolonial en sectores sociales medios y campesinos, pero merece emprender otra línea de análisis.

Pareciera que un sentido común neoliberal se ha impuesto en las mentes de la mayoría de los pobladores urbanos y rurales. La repetición y la intimidación derechista mas mediática en el Perú pueden ser las razones de su imposición. Por ser común no se le problematiza, tampoco se le cuestiona. Al contrario se le acepta y acata. Ahí radica el gran peligro. Solo se necesita dar un pequeño paso para terminar en el fascismo. En otras palabras y a trazos gruesos, hay que recordar que el fascismo es capitalismo en un contexto dictatorial y se impone en un país haciendo uso de una propaganda sofisticada cuando la democracia representativa deja de ser útil para los grupos de poder. Así se crean artificialmente enemigos internos que amenazan los intereses de la nación y se pide su eliminación. Pero para no pecar de alarmista, todavía queda por hacer un estudio serio de la recepción de la película para ver si el sentido común del que estoy hablando es compartido por la mayoría de los peruanos. ¿Quiénes realmente la vieron? Lima tiene 8 millones de habitantes, la película ha sido vista hasta la fecha por 30,000 personas. De la misma manera, habría que averiguar qué es lo que ven los pobladores de Can-

rey Chico en ella. Las crónicas periodísticas cuentan que su estreno se convirtió en una gran celebración y la directora ha sido declarada hija predilecta del pueblo ¿La situación de estos pobladores andinos está tan mal que festejan una película que los denigra? ¿La entienden como un reconocimiento o integración, aunque anómalos, de parte de la élite urbana?

Un gran mérito de la propuesta de *Madeinusa* junto con otras opiniones emitidas en el periodismo es que nos permite, como decía Fredric Jameson, hacer un mapa cognitivo del imaginario de las actuales élites peruanas y confrontarlo con otras visiones sobre el Perú, cosa que viene ocurriendo últimamente. Se podría decir que es notorio un cargamontón neoliberal que posee una política cultural implícita. Este deseo de implementar una política cultural neoliberal en el Perú ha provocado muchas polémicas. La controversia sobre *Madeinusa* sigue al debate que surgió sobre las diferentes lecturas del cuento «Paco Yunque» de César Vallejo. A manera de recuento, el debate se originó luego de la publicación del artículo «La maldición de Paco Yunque» de Fernando Berckemeyer en el diario *El Comercio* (5 de septiembre del 2006). En este artículo se proponía «Contrariamente a lo que tendemos a creer, es posible violar los derechos de los grandes. Es posible atropellarlos. Y es posible que, en caso de conflicto entre los chiquitos y los grandes, los chiquitos sean los malos». Luego a «Paco Yunque» se le achacaba de haber formado una visión polarizada de la sociedad en los sectores pobres y medios peruanos. Esta visión en la que los ricos eran malos y los pobres buenos, por definición, había alimentado las protestas y huelgas de los pobladores cajamarquinos que finalmente causaron el retiro de la empresa minera canadiense que operaba en Yanacocha, yacimiento minero ubicado en el departamento de Cajamarca. El comentarista se lamentaba de la salida de la empresa minera que creaba trabajo, bienestar y progreso. Asimismo recomendaba que se erradique del currículo de educación primaria y secundaria del sistema público a «Paco Yunque» e historias parecidas. Si el currículo sigue incentivando una mentalidad anticapitalista y nacionalista en los estudiantes del sistema educativo público peruano, las corporaciones extranjeras no van a invertir en nuestro país y así se anularán nuestras perspectivas de modernización neoliberal. Otro debate cercano ocurrió sobre la difusión del perreo a nivel latinoamericano que se ha dado en periódicos limeños. La versión peruana del perreo, baile en el que sin mayores ambages se simula hacer el amor en varias posiciones sexuales al son de una pegajosa música, es difundida por grupos musicales también peruanos que tienen gran éxito de asistencia en las presentaciones que hacen en ciudades argentinas, chilenas y colombianas. En estos eventos bailables, los jóvenes de nuestra diás-

pora bailan el perreo como marca de su identidad cultural y social. El problema para los detractores del perreo es que está dando mala imagen al Perú. El perreo se está difundiendo como una peste en los espacios juveniles de los países que hospedan a nuestros compatriotas pobres y se le identifica como el «baile de los peruanos». Sobre este punto la crítica literaria, que vio conmigo *Madeinusa* en la Cineteca Nacional de México, comentó luego de ver la película y de enterarse de la polémica sobre el perreo y las reseñas favorables a la película que coinciden en señalar que los triunfos de *Madeinusa* van a tener un efecto multiplicador en la cinematografía nacional: «Si se trata de consolidar una industria cultural peruana prefiero la exportación del perreo a películas como *Madeinusa*».

Para terminar, soy consciente de que en el mundo capitalista no hay mala propaganda. Todos estamos inscritos en el mercado. Por eso, estoy seguro que mi reflexión, aunque disidente, ayudará a la difusión y al consumo de *Madeinusa*. Ojala que la película gané el Oscar al que está concursando. Para Claudia Llosa y su equipo les sería más fácil conseguir financiamiento y apoyo para sus futuros proyectos, como resultado de ganar tanpreciado premio. Espero que este dinero sea invertido en filmes que exploren otras dimensiones del Perú y den trabajo a muchos amigos subempleados que dedican su vida al cine en el Perú. También espero que el talento cinematográfico de Claudia Llosa se plasme en películas en las que arte y ética estén juntos. Todo puede ocurrir, la juventud de la directora y su equipo está a su favor. Por último, no quiero que Claudia Llosa se convierta en la Leni Riefenstahl peruana del fascismo del siglo XXI que se viene articulando□.

#### Notas

1. Los primeros apuntes de este artículo fueron publicados en el blog «Zonadenoticias» (<http://zonadenoticias.blogspot.com/2006/10/madeinusa-y-el-cargamontn-neoliberal.html>). Una versión más corta también apareció en el blog del autor (<http://autorepresentacion.blogspot.com>).
2. *Matalaché*. Produce: VIDEO STUDIO INTERNATIONAL, Frecuencia 2 TV. Dirección: Eduardo Guillot y Milan Zeceovich. Libretos: Eduardo Adrianzén y Fedor Larco. Producción: Eduardo Guillot Actúan: Erika Stockholm (Maria Luz), Rafael Cabrera (Matalaché), Esther Chávez, Alberto Montalva, Manuel Montemayor, Teresa Palomino, Guido Bolaños, Humberto Caveró, Carlos Gassols, Belissa Salazar, Rafael Delucchi.
3. Reproduzco el comentario la carta completa que fue publicada en el diario *La República* 8-9-88.

#### *Un Matalaché Blanco*

Rafo Santa Cruz, joven músico continuador de la prolífica y polifacética labor cultural desarrollada por ese ilustre clan negro que integran los hermanos Nicomedes, Victoria y Rafael Santa Cruz, nos ha enviado una carta que contiene muchas verdades y muy serias reflexiones, que deberían tener en cuenta los productores de la miniserie de TV, *Matalaché*. Publicamos dicha misiva por considerar que allí se plantean problemas, que inclusive, trascienden el campo estrictamente artístico y

comprometen actitudes y políticas que deben tomar los medios de comunicación en relación a nuestra identidad cultural y nacional.

Lima, 8 de septiembre de 1988

Señor Director:

Con preocupación y sorpresa estoy espectando algunas escenas de los primeros capítulos de la miniserie peruana *Matalaché*, inspirada en la novela de Enrique López Albújar. Si bien es cierto que hay gran despliegue técnico y humano, mi sorpresa aparece justo en el momento que «Matalaché», esclavo negro y personaje central de la novela, interviene, caracterizado por un joven actor de raza blanca, el cual para lucir como «un verdadero negro» ha sido maquillado con una especie de carbón sobre el rostro y partes visibles de su piel, aparte de lucir el pelo ondulado por arte de una permanente.

iiii Qué puede hacer un hombre blanco caracterizando a un personaje negro!!!

Me llama la atención que en el Perú se esté haciendo lo que se hizo en Estados Unidos de América en la década de los años treinta, cuando Al Johnson y artistas de aquella época cantaban, bailaban y hacían chistes, con el rostro pintado de negro. Cada raza tiene sus características. Un hombre negro camina, canta, baila, ríe y se mueve diferente a un hombre de otra raza. Si tal no sabían o lo habían olvidado los directores de *Matalaché*, bien pudieron consultarlo a un etnólogo.

La trama central de la obra de López Albújar es el hecho que, por racismo y diferencia de clase social, el amor entre «Matalaché», que es un negro esclavo y María Luz, la hija blanca y aristocrática del amo de la hacienda, es un amor prohibido y de allí la tensión y la atención que produce la novela a través de su desarrollo, pero, sensible y definitivamente el efecto se pierde cuando los personajes son de la misma raza; el maquillaje resulta insuficiente para mantener la ficción del esclavo negro.

Me pregunto: ¿Cuál fue el problema? ¿Por qué no se buscó un negro para el papel? En este país sí hay negros actores y algunos muy buenos, si ninguno de ellos satisfacía la apreciación de los directores, ellos pudieron buscar un negro sin experiencia en las tablas y prepararlo de la misma manera que hicieron con Rafael Cabrera, quien hasta antes de *Matalaché* no tenía idea de lo que era actuación. ¿O quizás, hubo algún tipo de segregación racial? Tal vez no se quiso colocar a la protagonista en el trance de soportar a un galán negro y tener que besarlo.

Ahora que se está tratando de ampliar el mercado y de vender al extranjero nuestras producciones nacionales ¿Quién nos comprará esta farsa? Desde luego en Brasil, EE. UU, Colombia, Venezuela y los países del Caribe donde existen grandes poblaciones negras, no estarán interesados en la miniserie. Tal vez se le pueda vender a un país que esté a favor del Apartheid.

Al principio de esta carta dije que sentí preocupación y es cierto. No pude sentir otra cosa, al pensar en una futura versión de San Martín de Porras o Túpac Amaru. ¿Quién encarnaría a estos personajes...?

Posiblemente algún rubio de ojos azules y pecas.

Lima, Perú, Rafo Santa Cruz

#### Bibliografía

- Bajtín, Mijail:  
1974 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores.
- Jameson, Fredric:  
1997 *The Cultural Logic of Late Capitalism*, London y New York, Routledge.  
1981 *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- Žižek, Slavoj:  
1989 *The Sublime Object of Ideology*, London y New York, Verso.

# De Cajamarca al mundo: Yma Sumac, la «princesa inca», y su estrella en el Boulevard de la Fama

Escribe  
**ALAN LUNA RODRÍGUEZ**

Este, es el extraño cuento de hadas de la «princesa inca» que llegó un día a Broadway, a Las Vegas, a Hollywood; que filmó con Charlton Heston, que tuvo una estrella en el Boulevard de la Fama, que fue considerada como una de las voces más dotadas del mundo, y que un día desapareció, como tragada por un enigmático autoexilio.

Yma Sumac, o Zoila Augusta Emperatriz Chavarri del Castillo, nació en el Callao, —entiéndase por casualidad, por una eventualidad de pasajeros—, pero se crió desde que tuvo uso de memoria en Ichocán, un pequeño distrito de Cajamarca. Los primeros años de la «princesa inca» (se decía que la madre era descendiente directa del último inca, Atahualpa; afinidad difícil de probar, aunque se haya intentado) transcurrieron en su pueblo, en donde, cuenta la crónica-leyenda, hablaba cantando con los pajarillos, imitando el sonido de las aves. Despertando la fascinación de audaces personajes que no esperaron para llevarla a la capital y explotar, con justicia o no, todo su potencial. La princesa cantaría entonces en Radio Nacional, deslumbrando a los oyentes con su precocidad y peculiar entonación.

Con el éxito llegó el amor, o algo parecido a ello, quizá el interés vestido de terciopelo, o un simple deslumbramiento, lo que haya sido llegó a su vida. Un talentoso príncipe se casó con ella. Moisés Vivanco la desposó en 1942, cuando ella era aún una adolescente, para luego de la unión pasar a ser su manager, tutor, productor, asesor artístico y padre de su hijo.

Perú, su mundo, como todo, empezaba a cambiar, y a maravillarse cada día más con su inalcanzable voz. Fue extraño cómo la suerte se movió en torno a ella; como extraño fue todo el velo que cubrió su vida privada, y que no dejó ver más allá de lo escrito en notas periodísticas, objetivas y sensacionalistas.

Un día Yma Sumac emigró; un día regresó, un día apareció en la televisión y conquistó a la teleaudiencia. Y la potencia norteamericana puso sus ojos en ella. En 1950 firmaría por la conocida disquera Capitol Records, para grabar discos como *La voz de Xtabay*, *Fuego del Ande*, *La leyenda de la virgen del sol*, *Jibaro*, y otros; llegando al estrellato del modo más explosivamente cosmopolita. Incluso la «princesa inca», del pequeño pueblo cajamarquino llegó al celuloide,

para rodar junto a uno de los más grandes príncipes en ciernes, el actor Charlton Heston, el film que llevaría por título *The secret of the inca* (1952). Y como todo siguió cambiando, ella cambió, su forma de cantar cambió, su registro insólito (posiblemente de cinco octavas), sus pretensiones, y todo al ritmo frenético de una historia hollywoodense; lo que no perdonó una cucufata sociedad intelectual limeña que dominaba todo el movimiento cultural de la capital; llegando incluso a impedirle una presentación en el Teatro Municipal, ya que no le perdonaban la supuesta traición de sus raíces, al considerar que su música se había transformado en una especie de hibridación, medio étnica, medio psicodélica, medio *under*, relegando el aspecto de la noción «peruano-andino». La princesa, explicablemente resentida se alejó del pequeño mundo que la vio crecer.

A mediados de los cincuenta, Yma Sumac se nacionalizó estadounidense. Pero ciertos problemas, según los rumores, extramaritales, y financieros, harían temblar seriamente su sólida estrella. Es entonces que la princesa parte al país de las estaciones frías, Rusia, atendiendo a una invitación de su presidente. La potencia la recibe con calidez, y en ella Yma se pasea por un incontable número de ciudades, dando conciertos multitudinarios. Después de algunos años de éxito, regresa a EE.UU., en donde el *boom* por lo místico andino había pasado de moda; el recibimiento es indiferente y casi imperceptible. Y con todo eso, llega el escándalo del desamor, y el inevitable divorcio de Vivanco en 1965.

Luego de cierto silencio, la princesa de cuarenta y tantos años, vio revivida su estrella, aunque sea por un instante, en la década del setenta, coincidiendo con el renovado pero fugaz interés que se cobró por esa música «exótica». Desde entonces poco se sabía, hasta ahora que volvió a pisar su tierra, de la «princesa inca», cajamarquina, que un día habló con los pajarillos y que hoy a sus ochenta y tantos años pisa, de vez en cuando, su estrella en el Boulevard de la Fama□.

## Crónica de libros

### Los equilibrios de la flama en el jardín de las rosas

*Fuego de tu fuego* (1994), este sostenido poema de Ricardo Silva-Santisteban, aparece ahora en edición bilingüe\*, con la versión francesa de Nadia Podleskis, un comentario de Camilo Fernández Cozman y acompañado de tres grabados del pintor Sylvain Mâlet.

El libro se adentra en la experiencia intensa de la vida ígnea cuyo paradigma es la pasión erótica que, en este caso, se enfrenta no desde las brasas de su plenitud ardiendo sino desde las ascuas que el recuerdo enciende infinitamente, como el mitológico Fénix, o pájaro-memoria, de cenizas revividas.

La memoria evoca al fuego y el fuego vuelve a arder en el centro del invierno del amante que recuerda, pronto serán: «[...] un oasis de esplendores y centellas/ De piernas y de tacto...». Más aquellos esporádicos fastos son fantasmas crueles que la vejez, a cada instante y con torpeza, termina de estropear.

La tensión del poema se sitúa entonces en ese tiempo que todo lo degrada, que acerca al poeta a la muerte como a una tentación no pedida: «¿Es hora de perder la última barca?», se pregunta. Y el poeta la pierde, no renuncia a la vida, aun negados los esplendores dirá: «sopla el viento sobre mi corazón / Y el gran sol de la vida se adormece».

Concreta, así, ese espacio que ha ido fabricando con un lenguaje reflexivo. En el lado terrenal de la oscura mansión del texto, llama a ese espacio impuesto «soledad». Como queriendo encontrar aliados en esta atmósfera, trae en un verso recuerdos de Amiel y Unamuno, cuando dice: «La soledad es un estado del alma», pero esta estrategia no sirve, porque la «soledad», apunta, es «también una distancia insoportable», el vacío del cuerpo y los goces de la amada.

«Contemplo el jardín de las rosas»

Señala el verso que sigue, y quiero detenerme en este verso, que parece tan simple, tan sencillo, hasta tópico, y sin embargo, este verso dentro del poema es de una revelación muy profunda, es su ritmo, su temple, su equilibrio, su lento ardor más que fuego, la forma ardiente de la rosa niña, su pudor y su alianza con una voz subterránea y escasa en la tradición de la poesía peruana.

Este ritmo que busca el equilibrio dialoga en los mismos términos con los grabados de Mâlet, que comparte con el texto, no sólo un

---

\* Silva-Santisteban, Ricardo: *Feu de ton feu/ Fuego de tu fuego*, Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

imaginario afín, acuático, aéreo y erótico, sino un compás lento, un sentido espacial de detención de la imagen, y que logra intensificar las emociones dramáticas del poema, constituyendo una atmósfera común. Como cuando a los versos que dicen: «En los viejos la carne es cruel/ No nos otorga la dicha sino a cambio de una/ herida», le sigue una imagen que dramatiza y estaciona este drama: la boca de un enorme pescado abierta sobre la piel de un lagarto tendido, como paralizado, sobre una forma imaginaria, bulbosa, sexual.

El espacio de soledad que surge frente a esa muerte esquivada y esa vida perdida, tiene su contraimagen ideal en el «jardín de las rosas», paraíso, Edén bíblico, que el poeta llama hasta al final del poema «eternidad». La «eternidad» es la utopía de la «soledad», es la soledad coloreada, la soledad feliz y por fin completa.

El poema de Ricardo Silva-Santisteban, y su obra en general, se abre así a una experiencia poética de la densidad, de la lentitud de la especulación metafísica y de la geometría de una palabra que no se desborda, del equilibrio frente a todas las posibilidades del riesgo. Una experiencia cercana a esa poesía sentida como estancia final: eternidad y equilibrio.

El poeta Alberto Ureta abrió ese camino que lleva el equilibrio en los albores de la Lima del 900, en los años veinte Ricardo Peña Barrenechea conservó la llama entre los avatares de las vanguardias, y a finales de los años treinta, tal vez, Xavier Abril quiso acercarse a esos lares con los cincelados poemas de *La rosa escrita* (SYLVIA MIRANDA).

### **A orillas del Piura, del Rímac y del Cooper**

Treinta años de poesía reúne el nuevo libro\* que Roger Santiváñez (Piura, 1956) entrega a sus lectores. Dividido en tres secciones, *Dolores Morales de Santiváñez* es el recorrido apasionado de la vida convertida en poesía —y viceversa—, con sus arrebatos de luz y de oscuridad en escenarios idílicos, al mismo tiempo que funestos, sobrepesados por una sensibilidad educada en la percepción de la belleza radicada, precisamente, no solo donde ya es común encontrarla (el hogar, la intimidad, la naturaleza) sino también allí donde solo puede parecer sórdida (las ciudades, el dolor, el tedio). Esta múltiple fusión Santiváñez la percibe con claridad y por eso no desdeña la ocasión para encomiar con autoironía, pero con toda sinceridad, el matrimonio que contrajo con las palabras a orillas del Piura, matrimonio reafirmado más tarde en Lima y New Jersey.

---

\* Santiváñez, Roger: *Dolores Morales de Santiváñez (Selección de poesía 1975-2005)*, Lima, Hipocampo Editores & asaltoalcielo, 2006.

El criterio para el orden de los textos, como se aprecia desde la carátula, es el cronológico. La primera parte del volumen, pues, recoge una selección de los dos libros iniciales, y cinco libros íntegros de los siete que hasta la fecha el poeta ha dado a la imprenta. La segunda acopia poemas no publicados en libro, detallando el medio (plaquette, periódico, revista, etc.) en que aparecieron por vez primera. La tercera hurga en archivos personales y desempolva poemas destinados a revistas nunca concretadas. Los poemas más antiguos, empero, se encuentra en las partes segunda y tercera.

Los libros que Santiváñez ha publicado comprenden, por lo menos, dos ciclos en cuanto a intensidad y madurez artística. En el primero se agrupan *Antes de la muerte* (1979), *Homenaje para iniciados* (1984) y *El chico que se declaraba con la mirada* (1988). Dichos poemarios expresan, de un lado, rupturas y traslados que conducen a un profundo sentimiento de desarraigo. De otro lado, también se trata de la constatación inocente y desconsoladora del paso del tiempo, circunstancia que no sólo nos distancia de las personas y los entornos queridos, sino —sobre todo— de nosotros mismos. Salido a la vida y convertido en huésped del mundo hostil, sin embargo, el yo lírico posee una visión que es, a veces, más eficaz que su palabra. En ese sentido, *Homenaje para iniciados* —que poetiza la duda de la vocación por la escritura— es el tránsito a la madurez que subyace a *El chico que se declaraba con la mirada*. Los recursos poéticos de Santiváñez (erotismo verbal y visual, ironía, el grito desenfadado e irreverente, giros coloquiales, alusiones cultistas, referencias a lugares concretos, requiebros vanguardistas, etc.) se desprenden de la timidez, común a casi todos sus poemas juveniles, para depurarse a la medida de sus necesidades expresivas, sin concesiones para el lector pero sin exasperarlo con efusivo vanguardismo. Así podrá Santiváñez comunicarnos que la escritura es «una pasión lúcida. Lúdica» (64).

El segundo ciclo aborda el erotismo desde una perspectiva totalizadora. El poeta sacará a relucir la pasión allí donde la encuentre y la pondrá donde no la halle, o donde no sea tan evidente. La voluntad de erotismo cuaja en misticismo desacralizante y los sentimientos se exasperan porque depende de su contrario para enunciarse y concretarse. A este ciclo pertenecen los libros *Symbol* (1991), *Cor Cordium* (1995), *Santa María* (2001) y *Eucaristía* (2004). Excepto *Santa María*, los demás son libros que tienen el mérito de ser laboriosos y apasionados tratados de la relación hombre-mujer, metáfora de la relación poeta-poesía (*Symbol*: «Nunca pensé llegar a esta palabra», 102); de la pureza lumpenesca que subyace a la escritura más allá de cualquier tiempo y cualquier espacio (*Cor Cordium*: «Volviste a ser la Virgen Impoluta», 116; «Serás Virgen/ Así te viole el violador»,

118); y, por último, de la epifanía de la palabra (*Eucaristía*: «Vía sacra es esta hendidura», 158) y la confianza en la vida («Un mar celeste & un cielo marino / brisa»).

*Santa María*, por su parte, resalta por su mesura y la voz equilibrada que entona la imagen contemplada. Es el más elegíaco de los libros de Santiváñez y, por eso mismo, el mejor estilísticamente logrado. El tono reposado que —majestuoso como el del abuelo que nos relata su experiencia de largos años— imponen los primeros versos («Un poeta solo en su patio anterior/ observa el techo verde de las hojas/ removidas suavemente por el viento», 131) permanece a lo largo del libro y nada es ajeno a su magia: los objetos, las atmósferas, las personas, hasta las mascotas son re-descubiertas («El perro duerme ahora entre las losas», 135).

Los poemas no publicados en libro comulgan en la actitud belicosa que parte de la comprensión del lenguaje como arma de agresión contra la institucionalidad y escudo de defensa de la creatividad y originalidad personales, con algo de mácula política, como lo entendieron las generaciones del setenta en adelante. Así como en los poemas exhumados, los temas son recurrentes: la nostalgia, el amor, la pasión, el erotismo (más precisamente, la arrechura), la denuncia social y política, la ciudad y sus meandros, etc.

Difícil tarea la de reseñar un libro de poesía, sus dimensiones — pienso— son siempre inabarcables. Lo cierto es que Santiváñez ha consagrado su vida a la poesía, su oficio está por demás probado. Así, pues, quienes hayan tenido noticia de sus libros y no los hayan leído aún, ahora tienen la oportunidad de acercarse a los versos del vate piurano y comprobar que hizo más que «arrancarle unos bellos versos/ A un destino que se negaba a pesar de su belleza» (83) (DANNY ERICK CRUZ GUERRERO).

### **El Fuego Atlante o la poesía de Justo Jorge Padrón**

Justo Jorge Padrón, poeta nacido en 1943, en las Islas Canarias, de formación universitaria en Ciencias Políticas, tuvo que abandonar tal oficio, incluso en contra de su padre, por el arte, en este caso, por la literatura. Sin duda, para muchos, es un gran poeta épico, por su verso que plasma, de manera mágica, la historia, la sensibilidad humana y una realidad efímera. Para este momento, gracias a su metamorfosis poética, Padrón es un exquisito representante de la poesía española. Con obras traducidas en cerca de cuarenta y tres idiomas, sus poemas muestran la presencia de elementos como el agua y el fuego, esencia verosímil de su literatura y personalidad, tal como se espeja en *Fuego en el diamante* (Sonetos: 1995-1998) o en el bien dotado *Abedul en Llamas* (1978).

Poesía, articulación mágica de palabras, que nos llevan a un espectro indescriptible, casi metamórfico en tiempo y espacio, no sólo cuando se transita por algún verso, sino también en la sensibilidad del mismo ser humano. Neruda, en su «Walking Aroud», decía cansarse de ser hombre. Padrón, por el contrario, es fuego infinito e inextinguible, brisa inconclusa. En «Un don Irrepetible», poema a Neruda, versa: «Después de recordar lo caminado/ y volver lentamente a recórrelo,/ sin ilusión, como si no pudiera/retroceder a lo vivido/ ni fuese ya capaz de dar un paso, miro/ a través de los fuegos de este otoño arenoso,/ y de súbito tiemblo».

Empapado de comentarios y halagos, Jorge Luís Borges afirmó: «Padrón es un gran poeta, ha conseguido con estos poemas —*Los círculos del infierno* (1976)— lo que hace mucho tiempo no me ocurría, emocionarme profundamente y hacerme llorar». Por ejemplo, en «Aquel Frondoso Peso», uno de los poemas de esta producción, escribe: «Escuché un balanceo de remos en mi cuerpo/ como si columpiase al sol de la mañana./ Frigor de platería en los huecos de aire./Una ráfaga calida un cimbrear crujiente (...)». El poeta cuajado, añejo, se iba mostrando en una poesía rica en representación natural plasmada en una metáfora pulida. La exquisitez de su poesía descansa, sin contradicción alguna, en la naturalidad de sentar palabra tras palabra y llevarnos al ojo y mano del poeta.

El odio y el amor, la oscuridad inconclusa y el amanecer infinito — las extensas contradicciones siempre juntas—, en el *Resplandor del Odio* (1993), él se muestra sin caretas. El profundo abatir de odio recalcitrante que quema en lo más hondo del ser, aquel sentimiento más de una vez reprimido en todos, es, tal vez, el espacio de filosofía mordaz del autor, donde cada espacio es fuego intimidante, donde cada lugar queda vacío y cada segundo transitado, un pantano. Pero, al mismo tiempo, o viceversa, el amor se cuelga en contradicción natural, como paño, calma o suavidad sencilla, como un claro oscuro de Rembrandt o, simplemente, una diatriba existencial.

*Ascuas del Nadir* (1995), este poemario que comprende cuatro capítulos o cuatro poemas, en el que transita por «La Noche» (poema I), «La Mañana» (poema II), «El Medio Día» (poema III), y «El Atardecer» (poema IV), se convierte en un espectador del tiempo, donde los protagonistas son el mar y el cielo, comportándose de manera distinta en cada segundo, minuto, hora, tiempo en el que sus retinas se visten coloridas, cuando la mañana o el ocaso se sienta al mar y sus aguas juegan. El espectador que tiembla maravillado frente al nadir cósmico y que resume de este modo al día en cuatro estaciones.

Padrón versa al agua, elemento que ha formado parte de su vida, puesto que el espacio donde nació y creció representa un lunar oceá-

nico, por llamarlo de algún modo. A los veintitrés años publica *Escrito en el Agua* (1966), donde su matiz romántico se ve anclado a esa porción natural, cómplice infantil de filosofías y su juventud misma. Tal como lo muestra en «La incógnita de ser» —poema de *Escrito en el Agua*—: «Cuando sea tan solo una gota de lluvia,/ apenas un impulso hacia la luz (...)». Y concluye: «De nuevo la ternura radiante de mi madre abriendo la ventana/ al fértil firmamento donde empieza la vida». En Padrón, estos enjorjados poemas encarnizados llevan, sin desvarío, cierta cosmovisión nidificada en cada uno de sus versos, pues, a medida que vamos leyendo cada uno de sus poemas, nos sumergimos no sólo en la sensibilidad del artista, sino también en la historia misma de su espacio.

*Canto Universal de las Islas Canarias o Hespérides* (2005), como así lo nombran algunos, es una de aquellas producciones cargadas de pasado épico. Poemario compuesto por veintiséis cantos, es, hasta ahora, su producción encumbrante. De ahí que Ricardo González Vigil lo llama «Canario Universal, un Atlante del verso». *Canto Universal de las Islas Canarias* es la historia hecha verso porque plasma, con tal elegancia, hechos suscitados desde las conquistas en la «cuna» de Padrón hasta la misticidad de la Atlántida. Es sumergirse en aquella mitología conocida en la que Hespérides, hija de Héspero, es llevada a un jardín colmada de manzanas de oro. Este jardín queda al extremo del planeta y es habitado por dioses. Leyenda hecha poesía, Padrón es mítico en su verso. Instalándose en batallas, sintiéndose tal vez parte de ellas también, como cuando escribe: «Yo, Lindaro, vigía de esta costa,/ alzo mi caracola y expando su sonido/ para que los hermanos la noticia festejen/ y acudan a la playa en son de bienvenida. Y desde la quietud de este aislamiento/ me pregunto: ¿De dónde vienen? ¿Quiénes serán?/ ¿Dioses, diantres, personas, enemigos? (...)», de Canto Duodécimo. Esta es la obra más madura, capaz de ser colocada, tal vez, junto a *La Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca, o la *Iliada*, de Homero.

Dejarse atrapar por los versos de Padrón es volver al origen del universo, al espacio profundo del ser, o, como dice Marcel Marceau, al silencio puro e infinito. Aquel jovencito de diecinueve años que estrenó un recital en el círculo de Bellas artes de Tenerife y que fuera víctima de algunas críticas latigantes, viste de historia y canto. Padrón es agua, fuego, viento, brisa, día o noche, aquel espectro aún inconcluso. Padrón el *fuego Atlante* (BENJAMÍN HUAMÁN CASTOTE).

### **Reflexiones a propósito de *La hora azul* de Alonso Cueto**

Como definición de «gran novela» o de «narrativa importante» se ha propuesto aplicar estos calificativos a aquellas obras que per-

miten distintos niveles de lectura o, si se quiere, diversos enfoques, prácticamente uno propio según la óptica de cada lector.

Y esto es lo que ocurre con *La hora azul*, Premio Herralde, la última novela de Alonso Cueto. Por ejemplo, podría inscribirse, junto con *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo, en una veta, apenas explorada, sobre la guerra civil que el Estado peruano libró contra la insurgencia guerrillera de Sendero Luminoso. También posee elementos de investigación policial y de *thriller* de suspenso, con el verismo y los ritmos muy bien manejados.

Pero siendo cierto todo lo anterior, *La hora azul* no aporta —ni tampoco pretende hacerlo— ningún esclarecimiento explícito sobre los porqués de nuestra guerra civil andina. O sí lo aporta implícitamente: es que no somos una nación homogénea o compacta sino más bien un mundo terriblemente marcado por diversas distancias insalvables: ciudad capital versus resto del país; costa versus sierra; élites limeñas versus pobrero andino.

En cambio, y un poco como sin querer queriendo (porque no lo enfatiza, solo lo presenta, excepto al final, donde sí emite un demolidor juicio crítico), Cueto presenta un panorama sombrío sobre uno de los pilares de la sociedad burguesa: el matrimonio.

Antes de apuntalar lo dicho arriba, viene al caso recordar que una consigna de la ultra derecha militante y fundamentalista es proponer la triada de «Dios, Patria y Familia» como principal referente ideológico. Y este lema revela su verdadero perfil si lo contraponemos frente a la triada que surgió de la revolución francesa; «Libertad, Igualdad, Fraternidad».

Ahora bien, y volviendo al lema de la ultra derecha, ya sabemos que Dios no pasa, en el mejor de los casos, de ser una hipótesis; en cuanto a la Patria, Cueto, la historia, y la propia memoria colectiva lo dicen: tuvimos nuestra guerra civil, además de que con ella o sin ella, convivimos con nuestra consubstancial división (*Arguedas dixit*) de los «zorros de arriba y los zorros de abajo». Y respecto a la familia, ésta tiene como único sustento el matrimonio.

Y es justamente sobre el matrimonio donde la novela de Cueto nos aporta un panorama tan real como pesimista. Veamos, pues: el matrimonio del primer Ormache, el comandante de la marina que ejerció el mando en Ayacucho, apenas duró dos años. En otras palabras, matrimonio y retroceso inmediato (y sin esperar la crisis de los siete años). El matrimonio del personaje Chacho es una relación (pág. 70) basada en el «todo el día peleamos. Yo le pego también, a veces tengo que darle duro para que entienda, es una bestia la mujer».

Sin tanto dramatismo o sin tanto trapo sucio que se lava entre paredes, el matrimonio del protagonista, el exitoso abogado Adrián

Ormache, no pasa de ser una cáscara hueca, a punto que en la novela Cueto menciona que el estar casado, o bien casado (sábanas afuera), es necesario para la adecuada carta de presentación de un abogado de prestigio. Más bien, y a diferencia de lo que vive o de lo que siente por su esposa Claudia («incluso hacíamos el amor, con placer, de vez en cuando», pág. 239) las dos relaciones más cabalmente humanas o más empáticas son las que Adrián Ormache tiene con su secretaria Jenny (relación cómplice) y con su amante Miriam (relación erótica).

Con las propias palabras del autor (pág. 297) veamos este diagnóstico de lo que es el tercer pilar de ese edificio ideal del esquema burgués, la familia, o sea el matrimonio: «...que tenemos una familia y que tenemos a una pareja que nos han sido dados por un azar de la voluntad, el hecho de que alguna vez una muchedumbre de gente nos oyó decir "sí" en una iglesia. Y nuestra tragedia (ojo, Cueto no dice ni problema ni drama sino tragedia) no es comprobar que hemos dejado de amar o de querer a esa persona, sino que detrás de las amarguras la seguimos queriendo sin comprenderlo, con la pasión resignada de la costumbre».

Dicho más resumidamente, el matrimonio deviene en una simple y pura inercia.

A manera de conclusión, aunque el ejército, la burguesía, el Estado, ganaron la guerra civil contra Sendero Luminoso, *La hora azul* de Alonso Cueto deja entrever que esa misma burguesía sigue enfrascada en esa otra silenciosa y múltiple guerra civil, aquélla en que devienen la mayoría de relaciones conyugales. Más claramente, *La hora azul* no se agota en presentarnos las consecuencias bastante posteriores, veinte años después, de la guerra civil, sino que como tema no central dentro de la novela hace un diagnóstico realista de la trampa matrimonial, o sea de la familia, y recordemos que la familia, dicen, es el verdadero y principal tejido de toda sociedad (ENRIQUE CONGRAINS MARTIN).

### Un nuevo Oquendo de Amat

La biografía es un género nada sencillo, puesto que no se trata solamente de investigar sobre un personaje y acumular gran cantidad de datos, si no que también cuenta, y mucho, la forma como se utilicen esos datos. Hay, verdaderos maestros en escribir biografías, señalemos por ejemplo a uno de ellos, Stefan Zweig. Aparentado con enormes conocimientos sobre lo que quería escribir resolvía el problema con una sencillez impresionante. El retrato del biografado iba apareciendo a buen ritmo y con una nitidez de agradecer. Nada de complicaciones, nada de esquivar claves y mante-

nerlas escondidas para darlas a conocer sólo al final o a cuenta gotas, como procurando un ambiente de misterio.

En el primer semestre de este año se publicó en Lima un interesante libro titulado: *Oquendo* biografía de uno de los mejores poetas peruanos del siglo veinte. Realizada por un estudioso y claramente admirador del biografiado, Rodolfo Milla. En las 700 páginas de las que consta el libro y que es sólo el primer tomo que llega hasta 1930, cuando el poeta abandona Lima y marcha (por razones de salud) al Departamento de Puno, encontramos valiosa información sobre por lo menos un cuarto de siglo de la vida literaria peruana. Desfilan nombres, datos, hechos, declaraciones, retazos de diarios y revistas, todo lo que pueda proporcionar respaldo a la abundancia de caminos que se abren a partir de la búsqueda de la vida de Carlos Oquendo. Hay momentos en que la información es tan ambiciosa que un lector desprevenido puede pensar que está leyendo una historia de la literatura peruana de aquellos años y puede llegar a olvidar que se trata de una biografía.

Pero a pesar de tener que navegar en proceloso mar debido a la abundancia informativa, quien quiera encontrarse con el poeta lo va a conseguir. Y se va a llevar una buena sorpresa, no se trata del Oquendo que se ha venido mostrando en biografías anteriores, un muchacho famélico, superlativamente triste, aunque con jaspes de gran sentido del humor, que es como lo hemos pintado quien escribe estas líneas, así José Luis Ayala, y el propio Mario Vargas, que fue el primer y emocionado impulsor de la búsqueda de mayores señas de identidad del vate puneño, sino con un Oquendo muy vivaz, muy seguro de sí, buen estudiante, decidido luchador por los derechos estudiantiles, activo comunicador, pulso firme para enfrentar dramas y debacles que siempre se le presentaron en su camino y que de acuerdo a esta nueva biografía siempre procuró resolver.

El Carlos Oquendo de Amat de Milla no es un joven que sólo acude a San Marcos para leer en la biblioteca, como lo han descrito muchos de quienes lo conocieron en esos tiempos, es un estudiante distinguido. Un valeroso defensor de la justicia. Este hombre nacido en 1905, que cumple sus estudios secundarios en el colegio Guadalupe, y sus cursos de Letras en San Marcos, se convierte dentro de las páginas de este libro, en algo así como una luz intermitente, aparece y desaparece, más lo último que lo primero. Pero en 700 páginas si la séptima parte está destinada a él es suficiente. Tal vez el inconveniente está en la discontinuidad como se muestra al poeta. Hay que recordar la visión que se da del estudiante, la de sus reuniones fuera de la Universidad, con los lejanos conceptos que el biógrafo ofrece sobre su carácter, su comportamiento, su visión de la vida. Hay una serie de datos que ayudan a obtener este retrato, un retrato singular,

diferente a todos los anteriores, pero tal vez, y sin ánimo de menoscabo, falta de naturalidad, distorsionado porque no siempre vemos a Oquendo siguiendo las pautas que señala el biógrafo. Sabemos por éste que responde a tales características, y en muchos momentos lo vemos desarrollando esa conducta pero en otros no. En otros solamente se señala cómo fue su trato con la familia tanto paterna como materna, o cómo actuó sentimental y sexualmente. Este último tema es siempre motivo de dubitaciones. Y Milla no se libra de ella, incluso se diría que es el momento en que le tiembla un poco la mano y su escritura se torna algo bronca.

Es de aplaudir que de esas 700 páginas pueda emerger un poeta diferente al que conocíamos. Que en su procura de ofrecernos el máximo de información sobre Oquendo, el biógrafo nos vaya mostrando otros personajes, otros aspectos diferentes a la poesía, o simplemente como si se tratara de un faro que ilumina todo un radio de acción, nos muestre la vida intelectual más representativa del Perú. Pero hay claros desvanecimientos de seguridad cuando se enfoca hacia la familia Oquendo y a otras personas vinculadas a esta. Se tiene que agradecer el aporte de Milla, sin que eso signifique que todo cuanto se ha escrito anteriormente sobre el poeta y sus 5 metros de poemas quedan invalidados. Solamente se trata de otra foto de la misma persona. Los estudiosos harán los cotejos necesarios entre unas y otras visiones del mismo personaje (CARLOS MENESES).

# Wayra

## NÚMEROS PUBLICADOS

### **Año I, N° 1, primer semestre de 2005**

DANTE CASTRO ARRASCO: Evadidos y telúricos. Nota sobre el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana (Madrid, mayo de 2005)/ JOSÉ LUIS MEJÍA: ¿Cómo sobrevivir a una clase de literatura?/ JOSÉ A. SÁNCHEZ PASO: La impresión bajo demanda, o como se llame, en España y Latinoamérica ahora mismo (que ya es ayer)/ CARLOS ARROYO REYES: Abraham Valdelomar en clave indigenista/ JOSÉ LUIS AYALA: Recordando a Carlos Oquendo de Amat/ ELENA GARRO: César Vallejo y los celos de «La Chirimoya»/ HORACIO TARCUS: Samuel Glusberg, entre Mariátegui y Trotsky (Primera parte)/ CARME ALERM VILOCA: Ramón del Valle-Inclán a través de Alberto Hidalgo/

### **Año I, N° 2, segundo semestre de 2005**

JAMES HIGGINS: Narrativa andina de las últimas décadas/ JOSÉ ANTONIO MILLÁN: Leyendo bits/ HELENA USANDIZAGA: La formación semiótica del lector escolar/ CARLOS ARROYO REYES: Autoctonismo y decadentismo en los «cuentos incaicos» de Abraham Valdelomar/ EVA M<sup>a</sup> VALERO JUAN: Cinco geografías para Carlos Oquendo de Amat/ HORACIO TARCUS: Samuel Glusberg, entre Mariátegui y Trotsky (Segunda parte)/

### **Año II, N° 3, primer semestre de 2006**

MARIO GUEVARA PAREDES: Cuentos breves/ EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA: Plaza de Mayo/ HELENA USANDIZAGA: «Mi única corona es mi pobreza». Adiós a Jorge Eduardo Eielson/ FERNANDA BEIGEL: Los dilemas eurocéntricos del indigenismo peruano: ¿Cómo leer el «indigenismo revolucionario» de Mariátegui hoy?/ ROGER SANTIVÁÑEZ: Visión del hombre andino en *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner/ OSMAR GONZALES: La sensibilidad social de Luis Varela y Orbegoso/ CARLOS MENESES: Vallejo, magma para nuevas palabras/RICARDO PEÑA BARRENECHEA: Mi poesía/ CARLOS ARROYO REYES: Una aproximación a las *Prosas Paganas*, de Dante Castro Arraso/ CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA: *Malos ejemplos*, de Blas Matamoros/ LUIS FAYAD: El cuento como representación del mundo/

Para envío de colaboraciones,  
canje de publicaciones y correspondencia en general,  
dirigirse al editor de la revista:

Carlos Arroyo Reyes  
Bernadottestigen 19 D  
756 48 Uppsala – Suecia (Sweden)  
E-mail: carlos.arroyoreyes@telia.com

## MI PADRE

Tenía un gran taller. Era parte del orbe.  
Entre cueros y sueños y gritos zarpazos,  
él cantaba y cantaba o se ahogaba en la vida.  
Con Forero y Arteche. Siempre Forero, siempre  
con Bazetti y mi padre navegando en el patio  
y el amable licor como un reino sin fin.

Fue bueno, y yo lo supe a pesar de las ruinas  
que alcancé a acariciar. Fue pobre como muchos,  
luego creció y creció rodeado de zapatos que luego  
fueron botas. Gran monarca su oficio, todo creció  
con él: la casa y mi alcancía y esta humanidad.

Pero algo fue muriendo, lentamente al principio;  
su fe o su valor, los frágiles trofeos, acaso su pasión;  
algo se fue muriendo con esa gran constancia  
del que mucho ha deseado.

Y se quedó un día, retorcido en mis brazos,  
como una cosa usada, un zapato o un traje,  
raíz inolvidable quedó solo y conmigo.

Nadie estaba a su lado. Nadie.  
Más allá de la alcoba, amigos y familia,  
qué sé yo, lo estrujaban.

Murió solo y conmigo. Nadie se acuerda de él.

(Pablo Guevara: *Retorno a la creatura*, Madrid, 1957)



ISSN 1653-2473

Printed by Kopieringshuset AB, Sweden, 2006