

Birger Angvik

La Ausencia de
la Forma
da Forma a la Crítica
que Forma el Canon
Literario Peruano

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 1999



Los estudios que aquí se presentan giran en torno a parte de la narrativa peruana del siglo XX a partir de textos de César Vallejo, José Diez Canseco, Mario Vargas Llosa y otros. Los estudios alternan entre lecturas de textos literarios seleccionados y lecturas de la crítica que les ha correspondido en el momento de su publicación y en la historia de la crítica literaria peruana.

Desde José de la Riva-Agüero y José Carlos Mariátegui, hasta Mario Vargas Llosa, la crítica peruana se ha conformado en sus respuestas a la literatura nacional peruana, y en los trabajos de la crítica se confirma su propio ser. Estos estudios ofrecen una representación sistemática y crítica de la recepción de los textos en cuestión entre críticos peruanos. Resultan ser de esta manera una contribución a la investigación metacrítica en los estudios y en la historia de la literatura peruana.

Encuentran que la crítica normativa y tradicional en muchos ca-

LA AUSENCIA DE LA FORMA
DA FORMA A LA CRÍTICA
QUE FORMA EL CANON LITERARIO PERUANO

Birger Angvik

La ausencia de la forma
da forma a la crítica
que forma el canon literario
peruano



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 1999

Primera edición, marzo de 1999

Diseño de cubierta: AVA diseños

Ilustración: César Moro. Dibujo (mayo 1926)

*La ausencia de la forma
da forma a la crítica
que forma el canon literario peruano*

Norges Forskningsråd, Oslo, Noruega,
auspicia la publicación de este libro

Copyright © 1999 por Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú.

Av. Universitaria, Cuadra 18, San Miguel. Lima, Perú.

Teléfonos: 460-0872 y 460-2291 - 460-2860, Anexo 220 y 356

Derechos reservados

ISBN 9972-42-156-2

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o
parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*Til minne om
Reidulf
og
Dag*

"La beauté est un vice, merveilleux, de la forme"
(César Moro).

AGRADECIMIENTOS

A Historisk-filosofisk fakultet, Universidad de Bergen, Noruega, por el año sabático (merecido) que desemboca en este libro.

A mis colegas del Departamento de Lengua Española y Estudios Latinoamericanos, Universidad de Bergen, por la amistad y solidaridad siempre renovadas.

A Ellen Mortensen por el diálogo profesional agudo y crítico que siempre amplía perspectivas y genera visiones.

A University of California at Berkeley, Beatrice M. Bain Research Group, en la persona de la directora, Dra. Caren Kaplan, por la invitación generosa a pasar un año en la institución que ya parece ser mi casa de estudios.

A las secretarias de Beatrice M. Bain Research Group, Phoebe J. Southwood y Gee Gee Lang, por las sonrisas con las que todos los problemas se resuelven.

A la literatura peruana, en principio y por fin, que seduce y enamora en las experimentaciones lúdicas que la lengua literaria peruana genera:

“Y me rodeas de sombra

Y me haces luminoso

Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar”.

ÍNDICE

Introducción:	
La crítica categoriza, y la poesía está en otra parte.	15
I. La crítica literaria, <i>Escalas</i> y otros cuentos de César Vallejo.	31
II. La crítica literaria en José Carlos Mariátegui.	107
III. La crítica literaria y <i>Duque</i> de José Diez Canseco.	175
IV. La crítica literaria e <i>Historia de Mayta</i> de Mario Vargas Llosa.	233
V. La autobiografía y las memorias como (¿auto?)-crítica en <i>El pez en el agua</i> de Mario Vargas Llosa.	275
VI. La crítica literaria de Mario Vargas Llosa y las novelas de José María Arguedas.	331
Conclusión:	
La ausencia de la forma.	377
Bibliografía.	391

Introducción: La crítica categoriza, ... y la poesía está en otra parte

“... las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos”
(Emilio Adolfo Westphalen).

Este libro se conforma de estudios que forman una declaración de amor a la literatura peruana del siglo XX. Se limita a partes de la narrativa peruana- en César Vallejo, José Diez Canseco y Mario Vargas Llosa- y a partes de la prosa- en José Carlos Mariátegui y en Mario Vargas Llosa- y se concentra en la recepción que a la literatura peruana le proporciona la crítica literaria peruana del siglo XX.

En los acercamientos a la literatura peruana del siglo XX, los estudios que aquí se publican se limitan a la recepción de la literatura peruana en el Perú. Se estudia la recepción de la crítica periodística, en reseñas de periódicos de Lima, de la crítica especializada de revistas literarias, entre ellas *Amaru*, *Huseo húmero*, *Lexis*, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, y de la crítica académica en revistas especializadas, en artículos antologados, y en monografías. Estos estudios no se nutren de las teorías de la recepción que vienen produciéndose a lo largo del siglo, sino que dan un paso y se entregan a la búsqueda de ciertas teorías de la lectura como proceso dinámico e inestable de producción constante y renovada de significancias. Los estudios se

nutren de teorías lingüísticas saussurianas y postsaussurianas, de teorías freudianas y postfreudianas, de teorías marxistas y post-marxistas, de teorías barthianas del texto y de la textualidad, de teorías feministas en torno al sexo y al género, y a ciertos enfoques abiertos por lo que en el mundo angloamericano se llama "*queer theory*", que tiende a la práctica académica de "*gay and lesbian studies*", en desarrollo dinámico en diversas asignaturas de centros académicos de EEUU y de Gran Bretaña, por ejemplo.

La ideología se observa como construcción discursiva y contradictoria que pertenece al lenguaje. La lengua no es una nomenclatura para los objetos del mundo. Se estudia como una institución sociocultural que preexiste al individuo y le sobrevive. Se estudia como un sistema de producción de significaciones en el que se construye el mundo y se construyen las personas. Además, la lengua se estudia aquí como materia. Estos estudios son materialistas, y toman en cuenta la materialidad lingüística misma--letras, palabras, sonidos--la grafía y su importancia básica en la producción y la construcción de significaciones. Estos estudios han aprendido de y se apoyan en algunas prácticas artísticas generadoras de placer en la poesía y en la prosa de Jorge Eduardo Eielson, por ejemplo.

El sujeto que se produce en el lenguaje no es unitario. La idea fundamental de Freud de la división del sujeto, y la idea del deseo subconsciente que ejerce influencias sobre la razón consciente son útiles para el intento de análisis tanto de la crítica como de la literatura. El psicoanálisis informa que las motivaciones más fuertes de la psique suelen ser aquellas que más estrictamente se han reprimido. Si se acepta con Freud que todos los seres humanos pueden interiorizar los modelos de sus opresores, y que pueden identificarse con sus perseguidores, se explican algunas de las dinámicas que siembran sus consecuencias en diferentes campos de actividad y de acción. Al mismo tiempo, también se observan las contradicciones del sujeto hablante inmerso en una ideología de la que no podrá escapar pero que al mismo tiempo le ofrece espacios para posibles discursos radicales y subversivos.

Con varias teorías feministas, estos estudios consideran los impactos creados sobre el sujeto por la sociedad patriarcal, por el racis-

mo, el machismo y el sexismo. En todos los casos, estos impactos se leen en los tejidos del lenguaje de la literatura y de la crítica literaria. Por alguna razón, el canon literario peruano incluye a muy pocas mujeres, en la crítica literaria peruana casi no aparecen, y en estos estudios tampoco aparecen y dejan el tema pendiente para otra ocasión. Estos estudios se formulan en consideraciones antipatriarcales, antimachistas, y antisexistas, y comparten con "*queer theory*" y con "*gay and lesbian studies*" ciertas preguntas en torno a los géneros, a la sexualidad, a la perversidad polimorfa, y a la heterosexualidad compulsiva, sobre todo en la crítica literaria. La construcción discursiva e ideológica de las posiciones sexistas y de las aberraciones sexuales se considera en el mismo nivel que las construcciones discursivas del criollo, por ejemplo, o del indigenismo: como productos discursivos en y para una sociedad dada.

Los métodos que se desprenden de las teorizaciones y que se aplican en estos estudios se alejan de la figura real del autor y lo desautoriza con Roland Barthes en la posición simbólica que le ha sido otorgada durante casi dos siglos. Los estudios dan cuenta de Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey e Hipólito Taine y aprenden a evitar el círculo hermenéutico, que tiene su punto de partida y punto de llegada en la misma figura del autor. En el trabajo concreto y práctico de la crítica en estos estudios, la biografía del autor y sus posibles intenciones se estudian sin jerarquizar como otros elementos significantes en tejidos textuales. Estos estudios dejan de priorizar el momento histórico-biográfico del autor en la historia política, social y económica del Perú para concentrar el interés en la historia de la literatura peruana. Los movimientos de estos estudios se caracterizan por intentar ser antipositivistas, antihumanistas, y antiindividualistas en los casos concretos del trabajo.

Si los estudios se concentran en cuentos, novelas, autobiografías, artículos, ensayos- se concentran en ellos como textos. El concepto de texto casi borra las líneas que dividen los subgéneros y los entrega al análisis como tejidos discursivos y lingüístico-literarios, como productos de trabajo en el proceso de la escritura. Las condiciones y circunstancias biográficas del autor en la génesis de la obra ceden el lugar a las condiciones bibliográficas, inter- e intratextuales

entre las que se transforma el texto. Esta concentración ha aprendido de la escuela del *New Criticism* el procedimiento del “*close reading*”, pero se aleja de las prácticas de este procedimiento al no considerar la posibilidad de una unidad orgánica que apunte a un significado coherente, único y estable. Los estudios trabajan mejor con Mihail Bajtín en la concepción de la polifonía elaborada por él, y toman en cuenta los factores formales más variados posibles. La inestabilidad y las incoherencias producidas en incomprendiones, contradicciones, paradojas, desplazamientos, y múltiples moviimientos técnico-retóricos se ven como *e*-efectos de lectura importantes y no como *d*-efectos de concepción. La comedia, la farsa, la parodia, lo absurdo y lo grotesco con-forman estrategias formales tan importantes como la tragedia, el realismo y la seriedad.

Los estudios se concentran en la recepción de la literatura y en las huellas del proceso de lectura como proceso de producción de significancias dejadas en la crítica literaria. La lectura para estos estudios no es reproducción, repetición, y recirculación de un mensaje intencionado y entregado a la obra. La lectura es considerada como un proceso dinámico de producción de significancias en lo que Julia Kristeva llama el proceso signifiicante. El proceso signifiicante es un proceso relativo y varía en relación con posición nacional, étnica, política, social, religiosa, de género, y de inclinación sexual. Los estudios que aquí se publican liberan algunas de estas coordinadoras múltiples en unas relativizaciones que se aclaran en discusiones con los críticos peruanos y en las propuestas de lecturas de textos escogidos de la literatura peruana del siglo XX.

Se estudia la recepción de la literatura peruana en el siglo XX en la crítica peruana, de Lima sobre todo. Se estudia la recepción de textos concretos de ciertos autores seleccionados. Los estudios críticos y concretos de la recepción al mismo tiempo dan lugar a afirmaciones más generales en torno a las prácticas, las funciones y los efectos de la crítica peruana sobre la literatura peruana. La crítica literaria peruana en el siglo XX tiende a trabajar de manera categorizante y categórica, muchas veces dogmática. La metodología trabaja con excluir, silenciar y callar, sin miramientos teóricos, a autores y obras que no corresponden con o no responden a las exigencias de la lectu-

ra realista postuladas por los críticos y proyectadas hacia las obras. La crítica espera que las exigencias proyectadas sean devueltas en la forma de “reflejo del mundo” por el realismo defendido. Los autores y las obras que se excluyen, silencian y callan son, en la gran mayoría de los casos, los llamados “formalistas” que no participan del realismo que se proyecta como esencia para la literatura peruana.

El canon literario peruano, oficial y público, con más visibilidad que en muchos otros casos, se construye y es construido por una crítica que excluye, silencia y calla. El canon literario peruano, que es una construcción sociolingüística, cultural y política, resulta ser muy estrecho y exclusivo, y hace daño a las tentativas infinitas de inclusión que se han prestado a la literatura peruana a lo largo del siglo XX. Estas múltiples tentativas, desoídas por la crítica, son las que hacen que la literatura peruana se encuentre en primera posición entre las literaturas hispanoamericanas. La crítica académica peruana y, con pocas excepciones, la crítica de los periódicos y de las revistas literarias, trabajan para establecer coherencia, unidad y homogeneidad para y en un canon que termina reflejando los deseos de la crítica más que las ambivalencias, la polifonía y la variedad de la literatura peruana. Los efectos generados por los procedimientos de la fundación del canon literario peruano, en muchos casos, hacen que los lectores y los estudiantes de la literatura peruana e hispanoamericana se desorienten y se equivoquen. Esto se nota, por ejemplo, cuando María Carmen Ros Soriano (1996) se ciega frente a las evidencias literarias, reproduce esquemas, y divide la trayectoria de la novela hispanoamericana en el siglo XX en tres etapas. La primera de ellas es la de la “novela realista, *absolutamente dominante* hasta, aproximadamente, 1940 o 1945” (463. Énfasis añadido). La crítica participa así, de manera casi automática, en la reproducción de los estereotipos generados, y que en el caso de la crítica peruana intenta convertir la literatura peruana en igualdad y semejanza y construirla como “absolutamente realista”.

Alberto Flores Galindo (1988) describe y evalúa los discursos de historiadores peruanos en un artículo en que describe “la historiografía peruana 1910-1980”. El artículo demuestra que los discursos históricos se han dejado condicionar por *idiosincrasias indivi-*

duales y personales, por posiciones políticas de varia índole, por corrientes de investigación, por división intelectual de los campos de trabajo, etc. Los discursos históricos vienen formando una tradición de la que resulta difícil distanciarse. Para Flores Galindo, estos discursos se alejan del ideal de investigación histórica definido como discurso "objetivo" o "impersonal" en relación con una "compleja realidad". Para Flores Galindo, los discursos históricos peruanos se acercan más bien a discursos que en mucho se parecen a los "literarios": es decir, a los discursos narrativos. Magdalena Chocano, en un trabajo relacionado con "la conciencia histórica peruana" (1987), distingue dos líneas significativas en la historiografía peruana: la de la "ucronía" y la de la "profecía". En las dos corrientes encuentra estrategias formales activas para derivar los discursos y, con cierta distorsión, "distraer" los discursos históricos en sentidos a lo mejor inconscientemente deseados.

Flores y Chocano indican además una serie de factores que apuntan hacia un denominador común de gran número de historiadores peruanos: la normatividad. Chocano supera la crisis de *la normatividad* proponiendo una "historia reflexiva", que, frente a la profecía, "sea herejía perpetua", y una "historia crítica" sin "profecía ni dogma" que llevará a descubrimientos cruciales en la historiografía peruana (60). En la exposición de Flores Galindo, no es hasta entrada la década de los setenta que encuentra paradigmas para un programa de superación de la normatividad habitual entre historiadores peruanos. Flores Galindo ve, en ciertos historiadores, cuestionados los conceptos de nación y de unidad (nacional) implícitos en la historiografía peruana tradicional y observa otra corriente renovadora: "Esa imagen unitaria o dual del Perú- la de los hispanistas o indigenistas-, es un paradigma que ha comenzado a descomponerse casi silenciosamente en estos últimos años" (77). A partir de entonces, en la visión de Flores Galindo, el intento ha sido "sustituir la imagen única o la alternativa dual, por la imagen múltiple. No uno sino varios países" (77):

De 1920 a 1986, se ha pasado de la búsqueda afanosa de un alma, que era en realidad un espejo en el que *se reflejaban*

los deseos particulares de ciertos intelectuales, al descubrimiento de los otros: el rostro múltiple de un país conformado por varias tradiciones culturales. El destino individual sustituido por la biografía de una colectividad. Lo marginal y radicalmente distinto [...]-, niega la obsesión por el centro y la unidad (78-79. Énfasis añadido).

Puede que cualquier analogía sea falsa, pero en los discursos de la historia y de la crítica literaria peruanas sobreviven las lecturas normativas de unidad orgánica y de coherencia en las obras que se incluyen en el canon literario. Estas lecturas no han llegado a descomponerse sino a consolidarse a lo largo del siglo XX en los estudios literarios peruanos.

Se consolidan con el peso de una normatividad discursiva que resulta ser categórica y dogmática, cerrada en sus acercamientos a la literatura. Esta tendencia no ha llegado a ser desafiada de manera sistemática en una crítica de la historiografía literaria en el Perú de este siglo. Y esta tendencia no ha llegado a ser desafiada en acercamientos críticos basados en teorías capaces de considerar la multifacética polifonía de la literatura peruana. Las literaturas peruanas amenazan con vengarse en el canon construido por la crítica en un lenguaje pobre en matices. Las literaturas peruanas amenazan con desbordar las categorías normativas establecidas, y derramarse sobre estudiantes y lectores felices y sorprendidos por la multifacética existencia de unas literaturas experimentales, subversivas y renovadoras y preciosas. Estas literaturas se sitúan con y en la lengua peruana como una de las más avanzadas en experimentos literarios del continente en el siglo XX.

La ausencia de la forma es la característica más pronunciada de la crítica peruana. Los críticos parten de un miedo cerval frente a un mundo literario moderno desconocido- llamado de varias maneras peyorativas, "formalista", "vanguardista" o "experimental"- de la literatura moderna. Los críticos defienden la presencia de una literatura peruana *sin forma* y la eleva a canon único. Esta literatura sin forma propagada y defendida se caracteriza por ser "realista" y "autobiográfica" y por "reflejar" la realidad peruana del momento.

El desconcierto y el malestar constantes de los desencuentros entre los críticos y la narrativa moderna, vanguardista, formalista y experimental de César Vallejo, se notarán en el primer capítulo de este libro. Se nota en José Carlos Mariátegui, por ejemplo, cuando alaba ciertas obras literarias, de Vallejo también, como interesantes *por carecer de o no poseer forma*. La literatura sin forma, propagada por la crítica, delata de varias maneras a los responsables de la existencia prolongada de las herencias del siglo XIX en el Perú: el positivismo, el humanismo individualista, y el método histórico-biográfico del siglo pasado. El *material*-(ismo) del lenguaje y de las grafías, sin embargo, constituye la base de la forma técnico-retórica de la literatura peruana, del *forma*-lismo exquisito que brilla con sus estrellas en el firmamento de la *lite-rariedad*.

A los críticos les caracteriza la mala conciencia. La profesión de la crítica literaria se encuentra en una posición inferior a la de los escritores quienes, en muchos casos, se burlan de ella. El trabajo del crítico es considerado y se considera como trabajo inútil incluso por los propios críticos. Entre los numerosos problemas del mundo, y del llamado tercer mundo, la utilidad práctica de la crítica literaria se pone, consciente- o inconscientemente, en tela de juicio. Los críticos son o intentan ser de otras profesiones académica- y socialmente más aceptadas: la de historiador, sociólogo, antropólogo, político, etc. El objeto de estudio, en estos casos, no es la literatura, sino la "realidad", y las obras literarias se consideran como documentos secundarios más o menos válidos para los estudios de la realidad del Perú, por ejemplo. En estos casos, desde luego, cuanto más realista y documental la literatura, mejor para el estudioso. José de la Riva-Agüero, José Gálvez, José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, y muchos más, se inscriben como historiadores, sociólogos, antropólogos y políticos que, de manera casual, también por alguna necesidad no declarada hacen de críticos literarios.

Si los discursos narrativos invaden la práctica de los historiadores peruanos y amenazan con literarizarla, parece justificado mantener que la historia, la sociología, la economía y la política "reales" invaden y contaminan los discursos de la historia y la crítica literarias en el Perú. Estos discursos subvierten la crítica y la historia

literaria, las sociologizan y las convierten en escritos que giran en torno a la realidad nacional reflejada en y por la literatura. La literatura nacional se concibe como una ventana transparente hacia un referente que existe independientemente de ella. La literatura desempeña, para la mayoría de los historiadores y de los críticos, la función de un espejo en el que la literatura sirve para que los críticos vean reflejados sus propios deseos particulares. Estos deseos, a veces inconscientes, se ven confirmados entonces en la devolución narcisista de la imagen del deseo propio, devueltos por el espejo propuesto para la literatura estudiada.

Y, ¿la literatura? No es de la literatura el no tener forma. El proclamar la ausencia de la forma sería la forma de la crítica literaria peruana para formar el canon deseado. *La materia de la forma* es (de) la literatura, y la poesía se encuentra, en relación con la crítica literaria peruana, siempre en otra parte, como escribe Emilio Adolfo Westphalen en una serie de artículos críticos y metacríticos. La literatura peruana, según Westphalen y César Moro, se adelanta a y supera con mucho a la crítica. La crítica se encuentra (siempre) a la zaga. No es de la literatura el ser reflejo pasivo de una pre-supuesta realidad. Es de la crítica literaria peruana el exigir que la literatura del canon sea siempre reflejo de la realidad. Pero parte de la literatura de José Diez Canseco, y la literatura de Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, y Jorge Eduardo Eielson, entre otros, superan con mucho las restricciones y las limitaciones implícitas en las exigencias de la crítica peruana.

Y ¿los escritores peruanos? Diez Canseco, para complacer a la crítica, cambia de proyecto después de publicar *Suzy y Duque* y pierde su gracia en el realismo adoptado. Carlos Oquendo de Amat publica su único poemario en 1927, se exilia en España, y muere en Navacerrada en 1936, a los 31 años de edad. César Moro cambia de nombre y de apellido, se exilia en Francia y en México, escribe gran parte de su obra en francés, publica muy poco, goza de reconocimiento entre los "Contemporáneos" de México, y muere, sin ser reconocido y celebrado, en Lima en 1956. Martín Adán cambia de nombre y de apellido, se aísla en una especie de exilio interior en Lima, y publica con desganas en un país donde la crítica y los lectores casi no

lo reconocen. Xavier Abril se exilia y vive y trabaja en el extranjero. Emilio Adolfo Westphalen deja de publicar, después de 1936, y mantiene un silencio prolongado, con excepción de su participación en la redacción de *Amaru*, hasta por lo menos 1986. José María Arguedas sufre los defectos de la crítica literaria peruana, y se suicida un día de 1969. Jorge Eduardo Eielson se exilia a finales de los cuarenta para vivir su vida en el extranjero. Publica muy poco, y cambia de campo de acción a las artes plásticas. Juan Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique viven en el exilio voluntario y gozan de un mercado y una crítica continentales e internacionales que con mucho desbordan las fronteras del Perú. Los escritores peruanos, sin embargo, en la mayoría de los casos, no han gozado del reconocimiento ni nacional ni continental. La crítica peruana sirve para disimular para el Perú una posición no merecida en el cuadro literario continental. En este cuadro, en realidad, les corresponde a muchos escritores peruanos unas posiciones de honor.

Y ¿los lectores de literatura peruana? O se encuentran en ayunas, desorientados y malguiados. O se deleitan con las lecturas de la literatura rechazada, excluída, en lecturas placenteras de la literatura *que no osa decir su nombre* y que queda marginada y al margen del canon de la crítica peruana. La crítica descalifica de manera total los cuentos publicados en *Escalas* de César Vallejo, lee mal *La casa de cartón* de Martín Adán, y calla la existencia de *Suzy* y de *Duque* de José Diez Canseco; ignora *Hollywood* de Xavier Abril y *Cuerpo de Giulia*(no) de Jorge Eduardo Eielson. Leer los cuentos de Vallejo, leer a César Moro, leer *Duque* y *Hollywood*, y leer a Jorge Eduardo Eielson se ha convertido casi en actos subversivos de lecturas de cabecera casi vergonzosas, y ha sido en momentos y para muchos igual a leer a Oscar Wilde después de los juicios de 1895, en lecturas secretas de las perversiones polimorfos que no encuentran cabida entre las normas que construyen el canon estrecho establecido por la normatividad crítica.

“Y mi experiencia al leer la literatura contemporánea ya de una forma seria, crítica, meditada, acompañada

de grandes textos críticos de grandes críticos latino-americanos [...], me enseñó que en esta literatura *faltaba humor, había un exceso de gravedad* [...]” (Alfredo Bryce Echenique. Énfasis añadido).

La historia literaria y la crítica literaria en el Perú parecen formularse con “falta de humor” y “exceso de gravedad” constantes en relación con una literatura que muchas veces se deleita en la comedia, goza de la farsa, genera placer en lo absurdo, en lo fragmentado y en las paradojas, y se contradice en risas y carcajadas. La crítica se olvida de las perspectivas de la diversión y del entretenimiento que acompañan la función de la literatura y del arte, y actúa con una gravedad académica pesada en una especie de operación quirúrgica que deja el cuerpo del canon sano e higiénico al servicio de la institución seria y responsable del poder público.

Desde 1923, en 1928, en 1934, en 1973, en 1984, y más tarde, se nota que esta seriedad académica se ha instalado en la crítica literaria peruana y le prohíbe gozar de y apreciar la función lúdica de la literatura. Desde Abraham Valdelomar, César Vallejo, Xavier Abril, Martín Adán, y José Diez Canseco, hasta Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique, se observa este mismo fenómeno como una constante en la crítica peruana. Mariátegui discute la obra de Valdelomar y escribe: “Uno de los elementos esenciales del arte de Valdelomar es su *humorismo*”. “Valdelomar decía *en broma* casi todo lo que el público tomaba en serio” (1987-1:286. Énfasis añadido). Cuando intenta interpretar los experimentos y el humorismo de Valdelomar, al mismo tiempo, se inscribe en la seriedad normativa y categórica: “Su obra es esencialmente fragmentaria y escisípara. La existencia y el trabajo del artista se resentían de *indisciplina y exuberancia criollas*” (290. Énfasis añadido). Mariátegui observa las innovaciones en /y entre los trabajos de Valdelomar, pero los evalúa como defectos biográficos: “Valdelomar reunía, elevadas a su máxima potencia, las *cualidades y los defectos del mestizo costeño*” (290. Énfasis añadido). La crítica pe-

ruana no es capaz de desarrollar la idea del humor, y de la fragmentación (Henri Bergson había publicado *Le rire* en 1900). Mariátegui localiza la fuente desde la que emanan tales estrategias estéticas en una esencia fundamental de "indisciplina y exuberancia criollas", como "defectos del mestizo" de la Costa. Estas deficiencias y carencias, estos defectos de carácter observados en el autor generan, por necesidad y de manera mecánica, una literatura deficiente y llena de carencias y defectos.

Alfredo Bryce Echenique se queja de la presencia de gravedad y de la ausencia de humor en la literatura del canon y en la crítica literaria. Las mismas quejas se observan en Terry Eagleton (1983), en gran parte de los artículos editados por Stephen Regan en *The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory* (1992), y en Dorothy J. Hale cuando publica *Social Formalism: The Novel Theory from Henry James to the present* (1998). Las quejas, sin embargo, no desembocan en los ejemplos mencionados en alternativas para hacer valer sobre las lecturas las lecciones de Roland Barthes, por ejemplo, cuando distingue la "literatura de placer" de la "literatura de goce" y elabora en *El placer del texto* unas posibles estrategias de lecturas alternativas de textos excluidos del canon o malentendidos por la crítica tradicional. Es como si cierta crítica "política" se angustiara frente a la posible diversión generados por efectos placenteros y como si temiera por perder el "compromiso" político en la carcajada del lector.

En la literatura peruana, lo ridículo, lo perverso, lo absurdo, lo cachondo, lo paradójico, lo cómico, lo grotesco y lo farcesco, lo irónico y lo caricaturesco, la parodia y la sátira se conforman en fragmentaciones y en distorsiones que dramatizan, en su propia historia, estrategias literarias y estéticas de larga historia y tradición, legitimadas y legítimas. Son, muchas veces, generadores de goce y de placer, de pena y de sufrimiento, de risa y de sonrisa, de lloro y de llanto, sin por eso perder ni empuje de crítica social ni validez política. Al mismo tiempo son estrategias válidas para dar a la literatura efectos estéticos y sociopolíticos muchas veces considerados defectos por la crítica peruana tradicional. Desde otras perspectivas críticas, sin embargo, como las elaboradas por Oscar Wilde alrededor de 1890, como las de Mihail Bajtín, y como las estrategias indicadas

por Barthes, pueden ser consideradas estrategias formalmente superelaboradas y, por lo tanto, obras representativas de la literatura "formalista", "moderna", "vanguardista" y "experimental" en las que los significantes dominan sobre el significado fijo y derivan sin referentes extraliterarios concretos en la subversión y la distorsión propias de la literatura paródica, irónica, caricaturesca, y cómica.

Si la novela, además de presentación, identificación y reflejo, es, tal como implican muchos críticos peruanos, una *crítica* de lo reflejado y representado, este hecho pide elaboración de teorías y metodologías para describir e interpretar *la crítica implícita en el reflejo fiel de la realidad*. La ironía, la parodia, la caricatura y la sátira hacen que la narrativa no sea solamente un reflejo fiel de una realidad dada, de la vida y de la ideología, sino también una especie de desemascaramiento de ellas, vistas desde ángulos distorsionadores generados y posicionados por los efectos de las lecturas alternativas. Oscar Wilde indica alternativas en los diálogos de "*The Decay of Lying*" y "*The Critic as Artist*". Las lecturas apuntan hacia una serie de indeterminaciones, por los cambios constantes de voz, de narrador, de estilo, de escenario, de género, de sexualidad y de textualidad. Si los cambios constantes abundan en diálogos insignificantes, farcescos y cómicos; si las largas listas de substantivos, sin verbos de acción llenan el texto de realidad objetiva a más no poder; si las inclinaciones sexuales de cada cual se textualizan sin que ninguna instancia narrativa especificada se responsabilice de ello, tales fluctuaciones e indeterminaciones son elementos que no se integran en unidades orgánicas sino que las distorsionan, pluralizan y subvierten. Es probable que la crítica y los historiadores de la literatura ejerzan su influencia sobre los escritores para normalizarlos bajo las exigencias críticas del realismo peruano. Es posible que se inviertan las relaciones entre la crítica y su objeto de estudio cuando la literatura se deje normalizar por las normas de la crítica. Es probable que la crítica seria y normativa termine con que los escritores adopten y se adapten a las normas de la crítica, dogmática y seria, se lance al cultivo de proyectos serios y trágicos, y deje de cultivar proyectos vanguardistas, formalistas, modernos y postmodernos.

Este libro se deja llevar por las fuerzas de seducción experimentadas en lecturas de una selección de textos y de autores del siglo XX. El primer capítulo busca partes de la historia de la recepción de *Escalas* de César Vallejo, y busca indagar un poco en los conceptos críticos de la vanguardia en la narrativa hispanoamericana y peruana. El capítulo indica posibilidades de lecturas alternativas, y se concentra en una lectura del cuento tardío de "Viaje alrededor del porvenir" para indicar que la división tradicional de la narrativa de Vallejo, en una "comprometida" y otra que no lo es, no tiene razón de ser. El segundo capítulo se concentra en José Carlos Mariátegui y el ensayo sobre la literatura peruana. Se introducen distinciones entre ideología, política y acción para indicar que, en algunos casos dados, y también en la recepción del ensayo en la crítica peruana, el intelectual, cuando menos se lo espera, se deja entrapar y es entrapado por las estructuras ideológicas. Un primer esbozo de este capítulo ha sido publicado en *Lexis*, XV. 1 (1991). El tercer capítulo describe la recepción de la novela *Duque* de José Diez Canseco, desde el prólogo a la primera edición escrito por Luis Alberto Sánchez. La descripción indica una serie de lecturas dudosas que no toman en cuenta el materialismo que parece ser la base del *forma*-lismo narrativo de Diez Canseco. El capítulo ofrece una lectura alternativa en la que se explotan ciertas posibilidades para una lectura cómica de la novela. Un primer esbozo de este capítulo ha sido publicado antes en *Lexis*, XVIII. 1 (1994).

Los tres capítulos siguientes se desarrollan en torno a libros publicados por Mario Vargas Llosa. En el cuarto capítulo se describe la recepción de *Historia de Mayta* en la crítica en Lima. Se ofrece la tentativa de otra lectura que ahonda en las posibilidades de lecturas cómicas indicadas en el caso de *Escalas* y de *Duque*, que lee la novela en sus aspectos materiales que forman las bases de los aspectos formales, y que intenta explorar la producción literatura satírica y cómica, y el placer de la lectura que se generan en la liberación de la novela del yugo de las lecturas realistas. En dos casos anteriores se han publicado esbozos de este capítulo- en *Hueso Húmero*, 25 (1989), y en *Lexis*, XV. 1 (1991). El quinto capítulo sobre *El pez en el agua* indaga un poco en la historia de la autobiografía y de las memorias publicadas

en el mundo de lengua castellana. La indagación termina en una pregunta en relación con la afirmación tradicional y estereotipada sobre la escasez de este tipo de fenómenos literarios en Hispanoamérica. En la lectura de Vargas Llosa, se insiste en la forma tradicional que toman la autobiografía y las memorias, y se insiste en los efectos pre-marxistas, pre-saussurianos, y pre-freudianos que la lectura de ellas generan en este caso. *El pez en el agua* no se inscribe como innovación en los géneros mencionados ni entre los trabajos de Vargas Llosa ni en la literatura hispanoamericana. El libro aparece como recirculación de materiales ya usados por Vargas Llosa incorporados en estructuras familiares y reconocibles de la autobiografía y de las memorias. El capítulo nació en un primer esbozo en 1993, al ser publicado el libro de Vargas Llosa, y no llegó a ser presentado como ponencia en el coloquio de la Universidad de Eichstätt, Alemania, en diciembre del mismo año.

El último capítulo gira en torno a *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Se concentra en las partes del libro en las que Vargas Llosa oficia de crítico literario sobre las novelas de Arguedas. El capítulo presenta una descripción del método crítico en Vargas Llosa para indicar que, en este caso concreto, la crítica no avanza sino que retrocede hacia un pasado cómodo de crítica conservadora tradicional. Vargas Llosa se ve en un abrazo a la metodología de José de la Riva-Agüero de principios de siglo, y el abrazo se realiza para refundar una crítica conservadora de la literatura peruana de finales de milenio. El crítico termina en este caso también en un abrazo extendido por el círculo hermenéutico de Friedrich Schleiermacher de principios del siglo pasado, por Wilhelm Dilthey, y por el humanismo liberal e individualista del siglo pasado. Schleiermacher, al mismo tiempo, coincide históricamente con el nacimiento del liberalismo en las ideas económicas y políticas de *laissez-faire*. Estas conexiones se establecen para relacionar la crítica de Vargas Llosa en 1996 con la de Riva-Agüero en 1905 y con otras herencias más antiguas, y sirven para ver en la crítica peruana unas prácticas concretas que sobre el siglo XX se extienden en círculo y se muerden la cola.

I

LA CRÍTICA LITERARIA, ESCALAS Y OTROS CUENTOS DE CÉSAR VALLEJO.

"All Art worthy of the name is usually in direct opposition to its age"
(Oscar Wilde).

La literatura peruana del siglo XX se representa y es representada en dos escenarios distintos. En uno actúan escritores extra-ordinarios -Xavier Abril, Martín Adán, José Diez Canseco, José María Eguren, César Moro, Clemente Palma, Carlos Oquendo de Amat, César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen, y otros. En otro actúan políticos, historiadores y sociólogos que intentan ser críticos literarios- José Gálvez, José Carlos Mariátegui, José de la Riva-Agüero, Luis Alberto Sánchez, y otros. La literatura peruana se construye y es construida por lo menos en dos tipos de discursos que se desarrollan paralelamente y sin coincidir nunca ni en temática ni en metodología.

En José Carlos Mariátegui y en César Vallejo, en la década de los veinte, se construyen dos visiones distintas de la literatura, en general, y de la literatura peruana, en particular. Vallejo elabora y textualiza una "visión desde dentro"; Mariátegui representa una "visión desde fuera". El poeta y narrador y el analista social construyen

dos discursos distintos que en apariencia versan sobre la misma temática, y que en su "hablar" concreto y distinto llegan a ser completamente contradictorios. Mariátegui obedece a y se deja dominar por un impulso discursivo categórico y categorizante y por la necesidad de etiquetar a escritores y obras. César Vallejo produce discursos sin clasificaciones categóricas que resisten y evitan lo que llama "la necesidad de estereotiparse en recetas y clisés" (Ver abajo).

En 1925, en "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y el arte" (Jorge Schwartz 1991:504-505), Mariátegui establece sus propias categorías y separa, por ejemplo, en la literatura y en el arte, una sub-categoría de "positivo y auténtico vanguardismo" (504). Esta subcategoría establecida representa, a la vez, "lo más nacional" y "lo más hondamente revolucionario" (504. Énfasis añadido). En el artículo, además, "esto resulta *muy lógico y muy claro*" (504. Énfasis añadido), en una fórmula simplificadora que autoriza la propia propuesta. A partir de propuestas sin definir y sin cuestionar, el artículo se aferra a dicotomías encerradas, por ejemplo, en dos tendencias observadas en la nación entre "los precursores de su porvenir" y "los supervivientes de su pasado" (504). Para Mariátegui, en "Arte, revolución y decadencia" (Hugo J. Verani 1995:182-184), el mundo de 1926 también se divide en dos: "coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia" (182). La operación dicotómica proyecta sobre el mundo dos categorías estables, "revolución" y "decadencia", y, según esta primera división binaria *del mundo* sobre la poesía se proyecta la división en dos: la "vieja" y la "nueva".

La inscripción categórica se realiza también en el uso extendido de negaciones explícitas que se oponen, de manera implícita, a una serie de afirmaciones sin explicitar. Las estructuras binarias categóricas acompañan la exposición de Mariátegui en pares, al parecer, estables: entre pesimismo y optimismo, entre determinismo y liberación, entre elementos de revolución y elementos de decadencia, entre disolución y reconstrucción, entre técnica y contenido (182-183), entre política y literatura, entre crítico y escritor, etc. Muchos problemas extra-literarios y contextuales interesantes abruma la existencia de la literatura y la envuelven en niebla. La literatura como fenómeno estético particular y complejo no se representa.

El objeto particular de estudio y de investigación — la literatura — no aparece nunca definido en la visión del crítico. Por senderos discursivos del sentido común, “normales” y “naturales”, Mariátegui intenta nada menos que “desvanecer el último equívoco” (184).

En la evaluación del “suprarrealismo”, entre otros asuntos, las diferencias entre Mariátegui y Vallejo se notan. En “El grupo suprarrealista” de Mariátegui (Verani 1995:185-186), el “suprarrealismo” “no es un simple fenómeno literario” para Mariátegui, sino que es “un complejo fenómeno espiritual” (185. Énfasis añadido). Desde otra perspectiva menos dogmática, en Vallejo, por ejemplo, la literatura no se describe como “simple” fenómeno sino como un *complejo fenómeno literario* digno de estudio e investigación. El “suprarrealismo” es, para Mariátegui, “un movimiento y una doctrina” (186), y Mariátegui lo entiende e interpreta en sus sentidos históricos y políticos y no en sentidos estéticos, retóricos y artístico-literarios. En este sentido, Mariátegui se felicita de que el “suprarrealismo” coincida “históricamente con el comunismo, en el plano político” (186), y mantiene que “lógicamente”, “formuladas sus declaraciones estéticas y filosóficas, le tocaba también formular una declaración política” (186. Énfasis añadido). La “declaración política” deriva automática-, mecánica- y categóricamente, cuando el grupo “acepta y suscribe el programa de revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria” (188).

La estructura dicotómica domina el discurso tradicional para dividir también a la persona en dos: la persona política y la persona artística: “Los suprarrealistas no ejercen *su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto*, sino en su arte; en todo lo demás *se comportan cuerdamente* y ésta es otra de las cosas que los diferencian de las precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas, de la historia de la literatura” (188. Énfasis añadido). El artículo de Mariátegui pretende ser “El balance del suprarrealismo”. Esta pretensión resulta ser un pre-texto para un texto que versa sobre la política, el partido comunista francés y el grupo surrealista que se adscribe a él. El artículo, en su textualidad, habla de cualquier asunto y excluye la mención de asuntos del arte y de literatura “suprarrealistas”. Es como si un “sí” a la política comunista estuvie-

ra combinado con un "sí" y un "no" a la literatura suprarrealista: un "no" a la literatura como escritura y un "sí" a la literatura como documento y documentación histórica y sociológica.

"La vanguardia constituye para Mariátegui una de las manifestaciones de la crisis de la civilización occidental", escribe Verani (1995:30). Cuando Mariátegui comenta los "antisonetos" de Martín Adán, en "Defensa del disparate puro" (1928), el artículo no habla de la poesía como problema literario, sino de la poesía como documento de un estado de las cosas político pre-definido y proyectado por el crítico como pre-determinación sobre la poesía. El artículo observa "la quiebra de un espíritu, de una filosofía", en la literatura de vanguardia y en el caso de la poesía de Martín Adán. "El disparate puro tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución" (Citado por Verani 1995:30). El artículo de Mariátegui siembra y deja flotar la ambigüedad en torno a la función política de la poesía de Adán. Las tensiones ambiguas se construyen entre la poesía vista como señal y amenaza de quiebra y de muerte de la sociedad burguesa, de un lado, y la poesía de Martín Adán como señal y promesa de vida de una sociedad post-revolucionaria, de otro. Es probable que el artículo se incline hacia la primera parte de la formulación ambigua en una reducción categórica de la poesía de Martín Adán a un contenido único: "No es un orden- ni nuevo ni viejo- , pero sí es el desorden, proclamado como *única* posibilidad artística" (30. Énfasis añadido).

Al evaluar la poesía de Vallejo, Mariátegui sigue trabajando en el campo de la historia, de la sociología y de la política. Desde esta perspectiva, la literatura sirve como material escrito y documento para ejemplificar e ilustrar procesos no-literarios que siempre se consideran más importantes y más interesantes que la poesía misma. Esta postura de la crítica siembra la mala consciencia entre quienes se interesen por y se dediquen a la literatura y quienes se interesen por y se dediquen a la crítica literaria propiamente dicha. En 1925, Mariátegui sabe apreciar e intenta elogiar a Vallejo: "Lo que más nos atrae, lo que más nos emociona tal vez en el poeta César Vallejo es la trama indígena, el *fondo autóctono* de su arte. Vallejo es muy nuestro, es muy indio" (En Schwartz 1991:505. Énfasis añadido). En esta

misma línea continúa en 1928: "Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena *virginalmente* expresado (1987:308. Énfasis añadido). La evaluación con fines políticos se inscribe en una visión biológico-esencialista, y hasta cierto punto racista, que reduce la poesía de Vallejo a reflejo, efecto de una lectura de "realismo expresivo" que domina la exposición de Mariátegui en torno a la poesía de Vallejo. Desde la visión de la poesía como efecto de una aproximación de un "realismo expresivo", el crítico materialista se olvida por completo del trabajo invertido por el escritor en el proceso de producción de la poesía. El trabajo invertido y el proceso productivo desarrollado hace que la poesía de Vallejo no sea una expresión "*virginal*" sino constelaciones muy elaboradas de lenguajes. El materialista en Mariátegui no sabe romper con el discurso idealista, categórico y tradicional en el que se inscribe en torno a la poesía de Vallejo.

Vallejo en algunos momentos se burla de Mariátegui y de la crítica que produce: " 'Mi técnica está en continua elaboración', según Mariátegui. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford" (1973-A:79). Vallejo se dedica de lleno, con vocación profesional total a la literatura y a la crítica literaria. El tomo que se titula *El arte y la revolución* reúne ensayos que giran casi en su totalidad en torno a la crítica literaria como quehacer problemático o/y complejo. Los textos narrativos, las fábulas, y los epigramas reunidos en *Contra el secreto profesional* (1973-B) se manifiestan en muchos casos como textos metaliterarios que cuestionan y comentan su propia existencia y la existencia de otros textos literarios. Muchos de los cuentos reunidos en *Escalas* comparten esta preocupación exclusiva y puramente literaria y participan de la postura autorreferencial en la que la literatura narra su propia historia, por así decirlo, para narrar en segundo o tercer lugar la historia de su sociología y de su política.

Vallejo parece estar siempre en proceso de búsquedas de discursos no categóricos en el campo de la literatura y en el de la crítica literaria. En Vallejo, el escribir se iguala desde temprano a un proceso de trabajo y a un proceso de producción, y con el tiempo se aclara sobre el particular: "*El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte...*". "*El trabajo es el padre de la*

vida, el centro del arte" ("Rusia en 1931." Citado por Enrique Ballón 1986:558. Énfasis añadido). El escribir no es estático y estable, sino que es un proceso dinámico e inestable de transformación continua y metamorfosis constantes. La poesía es resultado de un proceso en el que los "materiales artísticos" de la vida moderna son "asimilados por el espíritu" para ser "convertidos en sensibilidad" ("Poesía nueva." Verani 1995:190). El trabajo creativo consiste en la selección y la reorganización de materiales primos que son transformados por el trabajo artístico en un proceso que los convierte en lo que Vallejo metaforiza como "sensibilidad"- un proceso "en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente a la sensibilidad" (190).

El poeta en esta versión no copia ni expresa, no refleja ni reproduce, como parece opinar Mariátegui. El poeta produce. El poeta no refleja, sino que reorganiza y distorsiona; no copia ni calca, sino que se arriesga a la aventura más grande de la escritura. Ni el escritor ni la poesía así concebidos necesitan de clasificaciones categóricas: "La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista *se la tomaría por antigua o no trae la atención sobre si es o no moderna*" (191. Énfasis añadido). En oposición a la actitud propia, Vallejo inscribe a ciertos escritores de la "actual generación de América",- los que cultivan las categorías y las jerarquías y se inscriben en ellas,- como "escritores de plagio grosero", "de falta de honradez espiritual" porque "están conscientes de este plagio y, sin embargo, lo practican ..." (194). Practican "por remedo" las disciplinas importadas (193). Las escuelas establecidas y la crítica tradicional, sin embargo, actúan contra las experimentaciones malentendiendo y malinterpretando a los que desbordan las normas impuestas:

Se rechaza (sic.) las cosas que andan lado a lado del camino y no en él. ¡Ay del que engendra un monstruo! ¡Ay del que irradia un arco recto! ¡Ay del que logra cristalizar un gran disparate! Crucificados en vanas camisas de fuerza, avanzan así las diferencias de hojas alternas hacia el panetón de los grandes acordes ("Negaciones de negaciones" 1973-A:39).

En "Anotaciones", la obra de arte se distingue de la política, para Vallejo, porque "escapa, cuanto más auténtica es y más grande, los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad" (Schwartz 1991:479). En "Anotaciones", en una especie de "ejemplo", Vallejo dramatiza y ridiculiza las diferencias entre la posición propia y la de un "intelectual revolucionario" cuando escuchan a "alguien" tocar al piano una partitura y desconocen "esta música, el título de ella, el nombre de su autor y el del pianista" (479). Lo que quiere saber y aclarar el "yo" del texto es "si esta música es revolucionaria o reaccionaria, clasista o socialista, proletaria o burguesa" (479). El "intelectual revolucionario" no se atreve a contestar, sino que habla de otras cosas: "vaciló, evadió, en suma, la respuesta y acabó por engolfarse en textos, opiniones y citas de Hegel, Marx, Freud, Bukharin, Barbusse y otros" (480). En 1926, en una nota escribe: "Amigo Alfonso Reyes, Señor Ministro Plenipotenciario: Tengo el gusto de afirmar a usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis, en arte como en vida, me mortifica" ("Notas de 1926, publicada en la revista 'Favorables' -1973-B:129).

En 1928, en "Literatura proletaria", Vallejo subraya las diferencias: "en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún repaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política" (1991:481). "Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas" (481). Vallejo cita a Gorki (482), cuando opina que la característica del "escritor proletario está en el odio activo contra todo lo que de dentro o de fuera oprime al hombre, impidiéndole su libre desenvolvimiento y el pleno desarrollo de sus facultades". La cita de Gorki hace eco de ciertas opiniones representadas por Oscar Wilde por ejemplo en el ensayo titulado "The Soul of Man Under Socialism" (1891). Vallejo deja las polémicas políticas sin resolver: "Mientras quiera dominar en el debate un criterio extraño a *las leyes sustantivas del arte*, tal como el criterio político o el moral, la cuestión seguirá cada vez más oscura y confusa" (482. Énfasis añadido).

Las “leyes sustantivas del arte” parecen escaparse de cualquier intento de clasificación dogmática de (ciertos) escritores y de (ciertas) obras y socavan las clasificaciones impuestas. En muchos ensayos de Vallejo, y en “Autopsia del superrealismo” (1930), por ejemplo, el ataque del poeta se dirige contra la necesidad de “estereotiparse en recetas y clisés” (Verani-1995:195). El escritor se opone a la tendencia de crear “una receta más de hacer poemas sobre medida” (195). El cambio de etiquetas políticas en el grupo de “superrealistas”, por ejemplo, en la visión de Vallejo, “no tuvo reflejo alguno sobre el sentido y las formas esenciales” de las obras de los “superrealistas” (197). Para Vallejo, el “superrealismo” ha dejado de existir sin dejar mayores resultados: “Así pasan las escuelas literarias. Tal el destino de toda inquietud que, en vez de devenir *austero laboratorio creador*, no llega a ser más que *una mera fórmula*” (199. Énfasis añadido). La alternativa a la “mera fórmula” se propone y se representa en la forma metafórica del “*austero laboratorio creador*” que, se supone, es donde se producen las transformaciones y las metamorfosis que generan la poesía -sin necesidad de categorías, sin estereotipos, sin “recetas ni clisés”- la literatura que se produce porque respeta “las leyes sustantivas del arte”.

“¡ Ya está entre nosotros
al modo antiguo al modo nuevo,
al modo eterno doquiera Aloysius
Acker, el hermano mayor,
el hermano pequeño,
el padre, la madre, la silla, el perro”
(Martín Adán).

La crítica literaria peruana, en el caso de Mariátegui, por ejemplo, no se da cuenta de, o no quiere re-conocer la multifacética obra de Vallejo que venía apareciendo como complicado fenómeno literario en Lima a partir de 1923. Vallejo, sin embargo, se desenvuelve de manera multifacética: produce poesía, teatro, cuentos, novela, ensayos, artí-

culos, epigramas, diarios, notas. Esta producción literaria multifacética no se deja reducir y capturar en etiquetas o categorías fijas y estables con pretensión de coherencia y de totalidad. En las obras publicadas de Vallejo hay una larga serie de artículos y de epigramas wildeanos ("El único que dice la verdad es el mentiroso") en torno a la cultura, en torno al arte, en torno al ser y estar de la literatura y en torno a la función del escritor y de la crítica. La función principal del escritor, en Vallejo, es respetar la vocación literaria y la dedicación total a la literatura. En este sentido, también, Vallejo se adelanta a ciertos escritores del "boom" de la narrativa hispanoamericana en el deseo de ser "escritor profesional" y de hacer del trabajo literario una profesión. La política y la historia no son para Vallejo niveles superiores de actividades jerarquizadas. La literatura y el escritor se sitúan en niveles de importancia primaria, y no se subordinan a otros niveles de actividad considerados más importantes.

La crítica peruana elige *una parte de la poesía* de Vallejo, hace de ella su objeto de comentario, y la bibliografía en torno a ella es extensa. Los estudios tradicionales de la vanguardia y del surrealismo como fenómeno *poético* en el Perú también conforman una bibliografía extensa con aportes de Mariátegui, Vallejo, Xavier Abril, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y otros. Entre los críticos, Raúl Bueno Chávez ha publicado un libro sobre la poesía hispanoamericana de vanguardia (1985), y el surrealismo y la vanguardia se tematizan en una serie de artículos publicados en la revista *Hueso Húmero*, por ejemplo, y en el coloquio internacional organizado en Lima por la Universidad Católica en 1990 y publicado como *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (1992). *Una parte de la poesía* peruana del siglo XX ocupa el centro del interés de los estudiosos.

Al mismo tiempo, sin embargo, Mariátegui, Vallejo, y muchos peruanos más participan de la renovación vanguardista del ensayo peruano en la década de los veinte. En diferentes antologías en torno al surrealismo y a la vanguardia hispanoamericana, son dos los peruanos que siempre figuran: Vallejo y Mariátegui. Mariátegui, en la mayoría de los casos, se refiere (también) a Vallejo; Vallejo, por su parte, parece estar en otra parte refiriéndose a la literatura y a la crítica literaria. Los dos aparecen, en la antología de Hugo J. Verani (pri-

mera edición-1986). En la de Jorge Schwartz (1991) aparecen junto con Gamaliel Churata, Magda Portal, Serafín Delmar, y los de *trampolín, hangar, rascacielos y timonel*, los folletos vanguardistas publicados en Lima en 1926 y en 1927. En las dos antologías mencionadas, sin embargo, se presentan los ensayos como "textos programáticos" (Schwartz) y como "manifiestos" y "proclamas" (Verani) de "las vanguardias literarias hispanoamericanas" sin que su propia condición como género literario en posible desarrollo vanguardista sea tomada en cuenta.

Hasta cierto punto se ignora a Vallejo como ensayista original y como posible crítico literario original. Hugo J. Verani contrasta a Vallejo con Mariátegui (1995:32) y llega a afirmar que, en "Autopsia del surrealismo", Vallejo "demuestra no haber comprendido el surrealismo." La crítica dentro y fuera del Perú, además, tiende a ignorar y/o a malentender a Vallejo como escritor de narrativa surrealista y vanguardista. No parece ser hasta 1931, con la publicación de *Tungsteno* y de "Paco Yunque", que la crítica se dé cuenta de la existencia de Vallejo como autor de novela y cuentos. Por aquel entonces, Vallejo se encuentra en nuevos procesos y movimientos de experimentación con la narrativa y la poesía en el la vena del realismo socialista. Esta experimentación y renovación se descubre en el extranjero y es recibida, junto con el autor, con ovaciones en ciertos ambientes artístico-culturales y políticos de la España republicana de los años treinta.

Narraciones de Vallejo aparecen en antologías de la narrativa y del cuento peruanos. Alberto Escobar incluye en la primera edición de su antología (s.f.) dos cuentos de Vallejo: "Cera" (136-142) y "Paco Yunque" (128-136). Escobar está incómodo con los textos de Clemente Palma, a quien clasifica de "modernista", y parece estar incómodo con la literatura "formalista". El interés en los aspectos retórico-técnicos de la literatura parece ser mínimo, y los denomina en el caso de Palma "rebuscamientos de cuentista". Escobar se concentra en la posible génesis histórico-biográfica de la narrativa de Clemente Palma cuando escribe: "En qué medida ese prurito elegante, ese gusto por el buen decir, esa afición por reminiscencias clásicas, y, finalmente, esa tendencia a 'lo malévoló' eran *espontáneas* en el hijo de don Ricar-

do, es en verdad cosa sobre la que no cabe aventurar juicio sin estudio minucioso de los textos" (s.f.:xix. Enfasis añadido). La producción literaria de Clemente Palma inicia para Escobar "una perspectiva poco cultivada en las letras nacionales y se convierte en precedente de las obras, no muy numerosas, que durante este siglo recogen sus argumentos de temas irreales, imaginativos, de inspiración intelectual y con *marcada preocupación estética*" (xix. Enfasis añadido).

La oposición binaria que se formula se asemeja a la que se presenta en Mariátegui e introduce algún tipo de literatura "virginal" y o "espontánea" que se opone a otra presentada como de "prurito elegante" y de "marcada preocupación estética". Frente a ésta, el crítico pierde su afán de objetividad: "A esta corriente se ha sumado la influencia de buena parte de la narración contemporánea extranjera y, en particular, la de autores como Kafka cuya huella, si bien extendida, es *por fortuna* pasajera" (xix. Enfasis añadido). La oposición se ve cuando a Vallejo, a su vez, Escobar lo inscribe en el indigenismo. Se establece una dicotomía dogmática en su crítica cuando evalúa la posible contribución de López Albújar, de Vallejo, de Parra del Riego, de Gamaliel Churata y de César Falcón a la narrativa peruana: "A diferencia del modernismo, las obras escritas bajo el influjo indigenista poseen *un valor documental, una relación directa* con determinado medio ambiente, y de manera más o menos ostensible, *un propósito crítico*" (xxi. Enfasis añadido). En contraste binario, a la narrativa de "preocupación estética", en la visión de Escobar, no le pertenece el "propósito crítico". Las obras "espontáneas", de "relación directa" con el medio ambiente, revelan "*atención menos severa* por las cuestiones formales y *abandono* de la terminología exquisita del modernismo, imponiendo, por el contrario, la lengua popular, el tono coloquial, e introduciendo numerosas voces quechuas y onomatopeyas en la prosa española, ..." (xix). Este interés "por las cosas próximas" reconforma la temática de la narrativa (xxi) en "argumentos que prestan incitaciones llenas de vida para muchos cuentos y novelas que trasladan la acción *de los salones o de las extravagancias de poetas caprichosos, a una inmediata y palpitante identificación* con las miserias y anhelos del pueblo peruano" (xxi. Enfasis añadido). Las coordinadas categóricas y críticas así establecidas amenazan con borrar a César Vallejo como

narrador al reservar espacio tan solo para cierta parte de su narrativa escrita después de 1930. Para *Escalas* y otros textos dispersos de Vallejo que cultivan ciertas "extravagancias" y que pertenecen a géneros distintos de los textos de "una relación directa" con el medio ambiente, no hay cabida en la serie de categorías normativas.

Para José Miguel Oviedo (1968) Abraham Valdelomar "fue el primero en estudiar y cultivar las técnicas entonces novísimas del cuento, como lo prueban sus *curiosos 'cuentos yanquis'- de espíritu deportivo* y sintaxis cinematográfica- y sus cuentos *de pura fantasía*" (9. Enfasis añadido). Los cuentos "curiosos", los de "espíritu deportivo", y los "de pura fantasía" dividen la obra de Valdelomar en partes y la multiplican. Pero Oviedo hace que todas las diferencias se reduzcan a lo mismo en un Valdelomar que, a pesar de todo, es unitario y coherente. Así se vuelve a reducir la narrativa peruana en el caso de Valdelomar a una de sus variantes. Oviedo termina también en la misma oposición de siempre: "A la observación sensitiva e íntima de la realidad que encarna Valdelomar, va a suceder una exigencia de objetividad, de *realismo descarnado* y *telurismo sociológico*" (9. Enfasis añadido). De esta manera, Oviedo también vuelve a re-establecer y re-reproducir el contraste ya reconocido entre dos tipos de literatura peruana, y siempre son dos los que en pares binarios se prolongan, aunque se sobrevalora tan sólo a uno de ellos, si no en la literatura peruana, sí por lo menos como construcción discursiva de la crítica.

Oviedo duda de sus propios esquemas, sin embargo, cuando de pronto y fuera de serie se ve en la necesidad de introducir a Clemente Palma y a Manuel Beingola, porque "también deben mencionarse" quienes "pertenecen a la generación de Valdelomar, pero cultivan formas cuentísticas *muy diversas*" (11. Enfasis añadido). En Palma, "poderosamente influido por autores rusos y la literatura de misterio", se encuentra "el género fantástico y de horror en el Perú, que no sólo era insólito por entonces sino que ha tenido pocos seguidores" (11. Enfasis añadido). Cuando Oviedo introduce a Vallejo, es para desmembrarlo: "Al margen de su *asombrosa* obra poética, Vallejo escribió algunos libros narrativos: de 1923 son los cuentos titulados *Escalas melografiadas* y la novela corta *Fabla salvaje*, que bucean- *con prosa tensa y patética*- en la zona de lo onírico y lo psicopatológico; y

de 1931, *El Tungsteno*, novela anti-imperialista que trata de ceñirse a los postulados del realismo socialista. Pero *lo más notable* de la narrativa de Vallejo es el cuento *Paco Yunque, ...* "(12. Con excepción de los títulos, énfasis añadido).

Las evaluaciones subjetivas desautorizan a Vallejo como narrador moderno y experimental para reducirlo a uno de sus cuentos más tradicionales y "realistas", "Paco Yunque". Oviedo se inscribe, en 1968, en una crítica que ya funciona según su propia lógica en una especie de profecía autocumplidora. Esta crítica viene construyendo sus esquemas y clasificaciones a lo largo del siglo XX para a través de ellos filtrar, apartar y rechazar grandes partes de la narrativa peruana. En 1968, y en Oviedo, esta "escuela" ya cosecha sus frutos al verse repetida, re-circulada y re-producida, como si fuera normal y natural, entre los críticos jóvenes de la época. Y Oviedo no se arriesga al desacuerdo con sus superiores para darse cuenta, en 1968, y al representar a Mario Vargas Llosa, por ejemplo, que en *Escalas*, en "Fable salvaje", y en otros cuentos producidos por Vallejo, se encuentran sembrados en experimentos muchos de los procedimientos que Oviedo en 1968 y más tarde elogiará como "inventos" e "innovaciones" en los cuentos y en las novelas de Mario Vargas Llosa y otros escritores del "boom" de la narrativa hispanoamericana.

La manía de la clasificación en la crítica literaria se nota en Francisco Carrillo (1971) quien emplea el "Prólogo" a su antología justamente para esquematizar la narrativa peruana en cuatro categorías: la "fantástica o de pura ficción"; la "realista"; la "social"; y la "urbana" (5-6). Enrique Ballón (1986:555-574) establece 31 categorías para clasificar la "producción narrativa peruana" en clases que van "de la academia al graffitti". Harry Belevan (1977:xlvi) subraya las paradojas y contradicciones que existen en el discurso de Carrillo. Al parecer, para Carrillo, las categorías creadas no se abren para relacionarse en posibles "vasos comunicantes" para producir variantes, por ejemplo, de posibles combinaciones entre la "fantástica" y la "social". Carrillo, de esta manera, como Mariátegui, Escobar, Oviedo, y muchos críticos más, cierra el camino de posibles lecturas "sociales" de cuentos "vanguardistas" como los de Vallejo, por ejemplo. Los criterios rígidos y las clasificaciones categóricas desconocen las caracte-

rísticas literarias intrínsecas para reconocer ciertas características extrínsecas como fundamentales para las evaluaciones y las jerarquizaciones. Cuando Carrillo introduce a Vallejo y "Más allá de la vida y la muerte" sus criterios le cierran todos los caminos posibles para lecturas productivas de cuentos experimentales: "Lo característico de *los pocos cuentos* que ha dejado César Vallejo es el *dolor*, que es *transplante de su biografía*; la alucinación; el misterio casi policial. Sus personajes, enfermizos, viven entre el sueño y la locura (73. Énfasis añadido).

No se sabe si son "pocos" todos los cuentos publicados y sin publicar por Vallejo. Es posible que cierto número de ellos obedezca al *placer* (creativo) de Vallejo a la vez que obedecen a la experiencia del *dolor* (existencial) del ser humano en general. Los efectos de placer, de juego, de impulsos lúdicos se generan en los cuentos en abanicos abiertos de textos abiertos. El poder creativo en la narrativa de Vallejo se manifiesta en sus múltiples facetas retórico-técnicas y en su deseo de experimentación desenfrenada. Es posible que el placer creativo obedezca a la *auto-bio-grafía*, en el sentido de *escritura* de y para el placer de la escritura y de la vida. Los cuentos conforman himnos de *auto-bio-grafía*, escritura de y para la vida. La *bio-grafía* sustituye a la *tánato-grafía* y la aplaza. Los personajes "enfermizos", que a veces se acercan a la locura, se parecen a algunos de los personajes que pueblan ciertos textos de Kafka, por ejemplo, y de Faulkner. Kafka y Faulkner se merecen los elogios más positivos por cultivar este tipo de personaje. Vallejo se adelanta, en el proceso creativo de los años veinte, a muchos de los autores, peruanos y extranjeros, elogiados por la crítica como innovadores de la narrativa nacional y continental sin que sea reconocido por sus adelantos. Cuando Carrillo subjetivamente constata que la prosa de Vallejo, "*sobria, casi dura*, no ha tenido la influencia de su poesía" (73. Énfasis añadido), es posible que este defecto apuntado sea efecto de las evaluaciones de la crítica más que de la calidad de la prosa de Vallejo.

A Carlos Meneses (1979) también le interesan las "*dolorosas* razones de una obra narrativa" (1. Énfasis añadido). Este "dolor", tantas veces adscrito a y prescrito para Vallejo por la crítica, se encuentra luego reflejado como verdad biográfica, "verdad" observada

sin problemas reflejada en los cuentos de la colección publicada en 1923. La colección "contiene historias en su mayoría de escasa extensión, transidas del *horror carcelario*, dominadas por ese desasosiego que debió causarle el *amargor* de la injusticia" (3. Énfasis añadido). Todos los cuentos no son de tipo carcelario, pero Meneses insiste en observar y generalizar para toda una vida y una obra "una constante" en ellos: "*la injusticia, la celda*, así como sus continuas referencias al hogar, que evidencian sus insatisfechas ansias de escapar de *esa horrible trampa que le ha tendido el destino*" (3. Énfasis añadido). El ambiente carcelario desaparece de la segunda parte de la colección, pero también mantiene la "agobiante sensación de *sufrimiento* que parece emanar del *horror que le produce la cautividad*" (3-4. Énfasis añadido).

Para parafrasear un poco los postulados de Meneses, se podría decir que las ansias de los cuentos son las de escapar de la celda y de la trampa que les ha tendido la crítica, insensible e impotente frente a los intentos de experimentación e innovación de la narrativa peruana en los cuentos de Vallejo. En 1979 y en Meneses, la crítica vuelve a encerrar al escritor en la cárcel de las categorías estancadas y de las proyecciones inscritas, y los cuentos de Vallejo se quedan con sus insatisfechas ansias de escapar de este tipo tradicional de crítica literaria que autoriza su lectura en la biografía inventada para la figura del escritor deseada: "El autor de estas atribuladas historias es *un ser dolorido, quebrado su sistema nervioso, enajenada su razón* por la humillación del encierro y la brutalidad del ambiente" (4. Énfasis añadido). El crítico no distingue para nada al narrador o al protagonista del autor. Es probable que el autor histórico, César Vallejo, nunca hubiera estado más lúcido, con el sistema nervioso más intacto, con la razón más entera, produciendo cuentos literariamente aventureros en los que cada narrador en cada caso se narra, se auto-construye para así dramatizarse en el mismo acto de narrar y se diferencia y se distingue del autor histórico en nombre, en apellido, en hábitos y en modalidades para el caso único y particular de cada una de las "escalas" en esta colección de cuentos. En esta narrativa, según Meneses, "*hay un exceso de literatura* que recubre, *en demasía*, las articulaciones de *la técnica* hasta hacerla casi imperceptible, y *se pierde discursivamente*, en verdaderas luchas por superponer planos de rea-

lidad e irrealidad, *sin alcanzar el nivel precisado*, tales los casos de 'El unigénito' y 'Los Caynas', por ejemplo" (4. Enfatismo añadido). En la evaluación de Meneses, entonces, los cuentos se critican porque no satisfacen los deseos del crítico proyectados sobre ellos. La deseada transparencia del cuento hacia la biografía de Vallejo, propuesta por el crítico, se ve complicada por "*un exceso de literatura*" en el que "se pierde discursivamente", ya no la experimentación de Vallejo, sino "el nivel precisado" por el crítico y prescrito para Vallejo, "nivel" que le permitiera al crítico reconocer el contenido propio proyectado sobre el cuento y pre-escrito para Vallejo.

Meneses se apoya en Luis Monguió para efectuar una comparación simplista entre la narrativa y la poesía de Vallejo. Monguió opina que "algunos de los relatos de la primera parte de 'Escalas' pueden considerarse estados en prosa de varios de los poemas de *Trilce*". Meneses cita a Monguió (en las páginas 4-5) para comparar ciertos cuentos con los poemas de *Trilce*, y desemboca en otra serie de observaciones dudosas. En los poemas de *Trilce*, según Meneses, "no se encuentran *tales defectos*, porque ha logrado *librarse suficientemente* de la presión que impone la realidad inmediata, aun cuando fueron escritos dentro del tiempo y del espacio determinantes de su gran amargura (y representan acongojados jirones de esos dramáticos días)" (4). Esta comparación da lugar para la reducción de todas las diferencias entre poesía y narrativa, y las diferencias entre cada uno de los cuentos quedan reducidas, como en Oviedo, a una sola igualdad biográfica: "El *estrago* que la cárcel causó en Vallejo alcanzó tales dimensiones que su obra inmediata quedó impregnada del *terror por la prisión*" (5. Enfatismo añadido). Meneses presenta "Faba Salvaje" como "posiblemente su obra narrativa mejor lograda *técnicamente*" (8). Verifica este propuesto "logro" con una paráfrasis extendida que termina identificando "una correlación entre Balta y Vallejo". Esta se encuentra en un detalle biográfico aducido al caso— "el conocido caudal de celos que *se dice* dominaba al autor..." (9. Enfatismo añadido). Meneses llega también a otra verificación de este tipo hacia el final de su artículo: "Como se podrá apreciar, *toda* la producción de Vallejo se refiere al Perú y, en su *mayor parte*, a mostrar sus *lacras*, su amargura, el dolor del hombre de esa tierra, en un noble es-

fuerzo por contribuir a vislumbrar *una nueva forma de vida*" (11. Énfasis añadido).

Es también posible que Vallejo, en el trabajo con *Escalas*, por ejemplo, se entregara de lleno al "placer del texto" en los sentidos que Roland Barthes da al término. Es posible que se entregara de lleno al proceso de la escritura, en el "*austero laboratorio creador*", respetando "*las leyes sustantivas del arte*", entregándose a los juegos de las posibles combinaciones infinitas de citas literarias sin origen definido en la escritura de los propios cuentos. En tales casos no hay nada que descifrar, en el sentido tradicional del término, porque la biografía del autor no interesa más que la de cualquier personaje intrínseco, ya que el autor se ha perdido en una especie de voluntaria "muerte del autor". Es posible, al mismo tiempo, entonces, que los cuentos de Vallejo de 1923 se refieran más a su propia historia y a la historia de la narrativa misma, peruana, hispanoamericana, y general. Es posible que en vez de dolor, sufrimiento, y muerte, los cuentos sugieran los posibles procesos de la narrativa de generar placer, dulzura y diversión en las circunstancias más difíciles de la existencia humana. Es posible que los cuentos de Vallejo sean capaces de inspirar el goce de la lectura, comparable a la sensación de orgasmo sexual, en la erótica de la retórica narrativa que nunca entrega un referente fijo y extratextual, individual o nacional. Es posible también que los cuentos inviten a la evasión, al escapismo, cuando la escritura se entrega a la confabulación desenfrenada y antirrealista de los procesos creativos de combinaciones infinitas y vanguardistas. En estos sentidos, entonces, es posible que los cuentos de Vallejo de 1923, por ejemplo, conformen un noble esfuerzo por contribuir a vislumbrar una nueva forma de narrativa en la tierra peruana.

Si también es así, la distinción introducida entre la poesía y la narrativa de Vallejo de los años veinte resulta ser sumamente problemática y equivocada: "Comparada la totalidad de la obra narrativa con el conjunto poético vallejjiano es incuestionable la mayor importancia de esta última" (Meneses 12). La narrativa se describe como complementaria: "la prosa completa la *imagen humana* que ofrece su poesía" (12. Énfasis añadido). Así se inscriben los textos de Vallejo en una jerarquía de valores. Esta jerarquía de valores es producto de la

crítica a la vez que es extraña y exterior al autor y a sus textos. Esta jerarquía propuesta e impuesta desde fuera les es extraña a todos los cuentos de 1923 y a toda la poesía de Vallejo. La multifacética producción literaria de Vallejo- en poesía, cuento, teatro, diarios, notas, artículos, epigramas- participa toda y siempre de un constante proceso de experimentaciones que se prolonga para durar sin descanso a lo largo de toda una vida. *El tungsteno* y "Paco Yunque", saludados como cambio y ruptura, también participan de este proceso de experimentaciones infinitas. No hay ruptura sino continuidad entre épocas y géneros literarios en Vallejo: la continuidad de la aventura más grande en las experimentaciones sin fin con las posibilidades técnico-retóricas de la literatura peruana en el primer tercio del siglo XX. El escritor se entrega, se aventura y experimenta, y se encuentra con una crítica anti-experimental e insensible que prescribe sus categorías y jerarquías y que se estanca en fórmulas y en esquematizaciones rígidas. El escritor, cuando confabula, y sus confabulaciones, están en otras partes muy distintas y se escapan de las reducciones y restricciones inscritas para ellos por la crítica peruana.

Ricardo González Vigil, cuando publica *El cuento peruano 1920-1941* (1990), incluye el cuento titulado "Cera" de Vallejo (221-233). En el "Prólogo" (9-35) la literatura no realista peruana llega a verse como una anomalía entre los varios tipos de realismos que encuentra en la narrativa peruana. González Vigil observa que el realismo "ha ocupado un lugar preferencial en la narrativa peruana " (23), y este hecho lo relaciona con la función de la crítica. El realismo "ha sido apoyado y valorizado en exceso por nuestros críticos a partir de la 'generación del 50' (...), en desmedro de la narrativa fantástica o centrada en la experimentación verbal, ora vanguardista, ora poético-simbólica, ... " (23-24. Énfasis añadido). Los críticos peruanos "de las últimas décadas", para González Vigil, han "relegado o minimizado la prosa liberada de la estética realista"(24. Énfasis añadido). "Factores ideológicos" y el deseo subjetivo "de favorecer una concepción determinada de la literatura" así como parte de la tradición crítica misma en el Perú, son los motivos que "explican la miopía de muchos críticos ante la exploración vanguardista y las sendas alejadas del Realismo" (24-25. Énfasis añadido).

En la crítica peruana, en la re-presentación de González Vigil, la narrativa de 1920-1941 "... ha sido reducida a sus manifestaciones 'tradicionales' de raíz realista y horizonte regionalista, ignorando sus muestras de 'modernidad', o juzgándolas 'marginales' y más poéticas que narrativas (...)" (33). El impacto del "vanguardismo" en la narrativa peruana "fue inmenso en los libros altamente poéticos *La casa de cartón* de Martín Adán y *Hollywood* de Xavier Abril, y moderado en *Escalas* y *Contra el secreto profesional* de Vallejo, y *Suzy* de Diez Canseco; también es vanguardista la fuente de las 'cápsulas de novela' de Rosa Arciniega" (28. Énfasis añadido). "Sobre todo *La casa de cartón* y la póstuma 'Magistral demostración de salud pública' de Vallejo, figuran entre los textos artísticamente más logrados, y más renovadores, de la narrativa hispanoamericana antes de 1940" (28. Énfasis añadido).

González Vigil entra en problemas con sus propias clasificaciones al intentar separar una narrativa llamada "moderna" de otra llamada "vanguardista". La mayoría de los textos de *Escalas* de Vallejo, "sin nexos estrictos con la aventura vanguardista", hallan acogida en "los cauces abiertos por la narrativa 'moderna'" (30. Énfasis añadido). A pesar de las advertencias y las exhortaciones diseminadas en el prólogo, en la introducción a César Vallejo (219-220), González Vigil corre el peligro de terminar en las consabidas jerarquías de valores convencionales. La "genialidad de la obra poética" de Vallejo ha hecho que la crítica no haya "prestado la atención necesaria a sus textos narrativos, dramáticos (con algún boceto para cine) y ensayísticos" (219). González Vigil intenta revalorizar al autor revalorizando sus cuentos, pero el proyecto fracasa: "Por cierto" los otros textos no poéticos no alcanzan la "maestría e importancia" de la poesía. Los cuentos de Vallejo, sin embargo, pueden leerse como si estuvieran al servicio de la poesía. Pueden servir como instrumentos de apoyo para una "lectura intertextual para comprender mejor el hermetismo o ambigüedad de sus versos" (Énfasis añadido). González Vigil vuelve a repetir el clisé ya re-conocido y re-circulado de que, "(por ejemplo, las prosas de *Escala* poseen muchos vasos comunicantes con los temas e imágenes de *Trilce*)" (219).

González Vigil se inscribe en contradicciones entre una voluntad de re-tratar y re-situar a Vallejo y el peso de las opiniones comu-

nes de la crítica en torno a Vallejo. Esto se nota cuando cambia de posición a César Vallejo y su cuento "Magistral demostración de salud pública" y lo deja de figurar "entre los textos artísticamente *más logrados*, y *más renovadores*, de la narrativa *hispanoamericana* antes de 1940" (28. Énfasis añadido), para reducirlo a ser un ejemplo entre "algunas muestras *realmente* valiosas, por lo menos de relieve a *nivel nacional*" (219. Énfasis añadido). En este vaivén, González Vigil reproduce los lugares más comunes de la división dudosa y al parecer equivocada de la narrativa de Vallejo en dos partes y en dos épocas. A la primera, la califica de "gusto *finisecular* y *modernista*"; a la segunda de "Realismo Socialista" y "tono proselitista, al servicio inmediato y explícito de su filiación comunista" (219. Énfasis añadido). De la primera parte de *Escalas*, "que adopta el tono visceral de *Trilce*", antologa entonces el cuento de "Cera", porque es un texto que constituye "*más claramente un cuento* y posee el clima febril y onírico de 'Cuneiformes', así como nexos fuertes con la sección 'Truenos' de *Los Heraldos Negros* (en la que figura el famoso poema 'Los dados eternos') y con varias páginas de *Trilce*" (220. Énfasis añadido).

Eduardo Neale-Silva dedica todo un libro, *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación* (1987), al estudio de los textos narrativos cortos de Vallejo. La primera parte la dedica a *Escalas* (51-194), y en ella viene a comentar, uno por uno, todos los cuentos de la colección. Cuando describe los "rasgos distintivos de la cuentística vallejana" (43-48), llega a la siguiente conclusión: "No es aventurado decir que *todos los relatos*, incluso los cuentos misteriosos, refractan *la expresividad personal* del poeta" (45. Énfasis añadido). El cuentista expresa "una interpretación del mundo, ... , desde *un punto de vista personal*" (46. Énfasis añadido). A esta reducción la acompaña otra: "En último análisis *el tema central* de las narraciones vallejanas es *sólo uno*: la insuficiencia de la razón" (46. Énfasis añadido). Los puntos de partida definidos hacen que los comentarios tiendan a contradecir el título del libro: "Los comentarios que siguen tendrán por objeto aclarar, hasta donde sea posible, la relación entre los *contenidos primarios* y *el propósito ulterior* del poeta" (60. Énfasis añadido).

Neale-Silva cae víctima de lo que se llama la falacia de la intencionalidad autoral, y en la mayoría de los comentarios y expli-

caciones de texto que siguen, Neale-Silva cree conocer la intención del escritor: "la intención del poeta es estructurar [su mundo] ... para darle una forma artística significativa" (71). Se forma a partir de estos credos el círculo hermenéutico que se materializa en paráfrasis que apuntan a coherencia y a unidad orgánica. Cuando terminan los comentarios a "Muro este", por ejemplo, el resumen es de tipo familiar y re-conocido: "El examen detenido de sus partes nos ha permitido ver - así queremos creerlo- que *no contiene incoherencias*, vacuidades o *simples* juegos de palabras. Cuanto en ella [la pieza] se expresa es parte de *un todo* significativo que acusa una *esmerada articulación interior*" (86. Énfasis añadido).

En los casos concretos en los que parece imposible reducir los textos a coherencia y unidad, Neale-Silva acusa a Vallejo de falta, de errores, y de no haber sabido lograr la coherencia y la unidad artísticas que se piensan intencionadas. En tales momentos también apela a otros críticos que han malentendido los textos de Vallejo. En relación con "Muro antártico", por ejemplo, Neale-Silva se refiere a y se identifica con una reseña publicada por Antonio Cornejo Polar en 1967 y en la que el crítico escribe que "en el final, [del cuento]..., hay una falta" que le roba la "unidad artística" intencionada. Cornejo Polar considera "Más allá de la vida y la muerte" como "*un caso de frustración estética*, y llega a decir que tiene las características de un cuento de aparecidos" (113. Énfasis añadido). Neale-Silva parece querer estar de acuerdo con todos los críticos, sin importar lo que escriban y opinen: "En suma, concordamos en parte con Roberto Paoli porque la narración *no es del todo desdeñable*, y también con Antonio Cornejo Polar, por tratarse de *una composición defectuosa, ...*" (135. Énfasis añadido). La evaluación final le resta valor a Vallejo: "En 'Más allá de la vida y la muerte' se ajuntan modos y lenguajes correspondientes a coordenadas estéticas *no siempre acordes unas con otras*" (135. Énfasis añadido).

Bajo esta perspectiva, todos los pasajes que parecen "*confusos*" en los cuentos se entienden "*con relativa facilidad* recurriendo a otros textos vallejanos" (79). El crítico viaja libremente entre todos los textos y entre datos biográficos para encontrar la coherencia y unidad deseadas en los cuentos. En "El unigénito", por ejemplo, Neale-Silva

ve "una historia de amor". Al mismo tiempo, sin embargo, "[n]o cabe duda de que el autor se había propuesto transmitirnos, a través de su relato, algo más que una serie de sucesos" (146. Énfasis añadido). La búsqueda realizada por Neale-Silva, en consecuencia, es una búsqueda para encontrar justamente el "algo más" que el crítico mismo proyecta sobre el cuento y sobre Vallejo. En la página 169, para encontrar el contenido proyectado sobre el cuento "Mirtho", Neale-Silva intenta hacer de la prosa del cuento un texto poético fragmentando las frases y copiándolas en forma de versos de poema en la tipografía de la página. Lo hace así, porque "sabemos cuál es el rumbo mental del poema porque el propio autor se encargó de decírnoslo al llamar este pasaje un 'apóstrofe de ironía'" (169). Neale-Silva encuentra "de sumo interés" el poder observar "la casi perfecta correlación" que encuentra entre su reproducción del texto en forma de "poema" y otra "composición vallejana en verso" que aparece en otra parte.

Eduardo Neale-Silva se pierde en una serie de detalles escogidos al azar y parafraseados de manera tradicional. Todos los detalles insignificantes le prohíben ver algunas de las líneas más generales que hacen de la narrativa vallejana una especie de literatura diferente y desafiante. Los defectos proyectados sobre los textos de Vallejo por Neale-Silva y otros críticos, parecen más bien ser efectos literarios generados para poder ser apreciados en lecturas adecuadas. Los efectos generados por procesos lúdicos incoherentes y fragmentados que conforman tejidos textuales que gran parte de la crítica tradicional y neo-tradicional no sabe apreciar y evaluar. Bajo la perspectiva de Neale-Silva, que parece intentar emular cierta "nueva crítica", los textos de Vallejo terminan siendo "normales": coherentes, unitarios, tradicionales y convencionales. En esta perspectiva no caben las sorpresas de las fragmentaciones, de las distorsiones, de las exageraciones, de las locuras y de las incoherencias de la narrativa experimental que se configuran en los textos de Vallejo. En los comentarios de Neale-Silva, todos los elementos innovadores de los textos se subsumen en unas lecturas de "sentido común" a un "realismo expresivo" que resulta ser completamente extraño a los textos estudiados. Los textos (y César Vallejo) siempre saben más que el crítico. En la distancia que se establece, se genera una especie de

ironía que nunca se desvanece . Desde afuera, de manera extrínseca, como imposición violenta, el yugo de la crítica tradicional intenta subyugar a los textos y a Vallejo a unas reglas y normas y categorías que no les pertenecen. Los textos, y Vallejo, la literatura, "la poesía", para decir con Westphalen, se encuentran siempre en otra escena, en otra parte.

Los comentarios y las explicaciones tradicionales no logran apreciar las innovaciones de la narrativa vanguardista de Vallejo ni la inscripción de cierta narrativa peruana entre las experimentaciones vanguardistas más avanzadas de la época. Neale-Silva termina concordando con todas las explicaciones tradicionales que aprecian los cuentos menos experimentales de Vallejo, "Cera" y "Paco Yunque", por ejemplo, como los "artísticamente más logrados". Neale-Silva cita a Juan Espejo Asturrizaga de 1965 (193), y se identifica con las opiniones de él: "'Cera' es, a mi parecer, el mejor logrado (de todos los cuentos). Consigue mantener interés, imponiendo en todo el relato emotividad y suspenso hasta el final". Si los críticos citados por Neale-Silva son representativos, él mismo se inscribe en una tradición crítica que no pretende ser científica. Este tipo de crítica de "sentido común" recurre a la paráfrasis como único método crítico para repetir, "casi con las mismas palabras" o "con sus propias palabras" lo ya dicho por los cuentos y por otros críticos. Este tipo de crítica no avanza sobre sus materiales para generar saber nuevo relacionado con Vallejo y su narrativa. La investigación se contenta con reproducir y recircular una serie de lugares comunes entre los que la crítica se estanca, y cierta literatura peruana y ciertos escritores peruanos sufren los efectos producidos por el estancamiento.

Se aclara parte de esta crítica a Neale-Silva con citar de 'Mirtho' el párrafo inicial convertido por Neale-Silva en "prosema" de César Vallejo (mencionado arriba):

Orate de candor, aposéntome bajo la uña índiga del firmamento y en las 9 uñas restantes de mis manos, sumo, envuelvo y arramblo los dígitos fundamentales, de 1 en fondo, hacia la más alta conciencia de las derechas. Orate de amor, con qué ardentía la amo (1970:55).

Una lectura alternativa a la de Neale-Silva registra este párrafo como narración en la primera persona del singular de un personaje, y no como poema de César Vallejo. Es la narración de un personaje que de esta manera individual se dramatiza textualmente en su narrar frente al lector: El lenguaje de la narración resulta ser el personaje. En este caso, el lenguaje del personaje causa asombro, sorpresa, inseguridad, incredulidad y duda. El lector se pregunta por la cordura o la locura de este narrador que de esta manera emplea el habla peruana. Y no sólo el lector. En la página siguiente, otro narrador, intrínseco también, comenta el monólogo del primer narrador del que se ha citado el primer párrafo:

Tales cosas decía ayer tarde un joven amigo mío, mientras con él discurríamos por el jirón de la Unión. *Yo me reía a carcajada limpia*. Es claro, *el pobre* está enamorado ... (Énfasis añadido).

Y mi amigo desflagraba romántico y *apasionado*, hecho *un poseído* de veras. Sí. Hecho un orate de amor, como él llamábase entre orgulloso y combatido. Un orate de amor. Despedíme de él, y, ya a solas, llegué a decirme para mí: Orate de amor. Bueno. Pero, *¿Qué quería significar* aquello de orate de candor, apóstrofe de ironía con que inició su *jerigonza*? (56. Énfasis añadido).

Este "yo" sitúa al personaje y a su narración al enmarcarlos en unos comentarios en los que los califica y en los que narra sus propias reacciones a la "jerigonza" de un "apasionado" "hecho un poseído de veras". El personaje se acaba de representar y dramatizar en su narrar sobre la escena del cuento, y el público, el "yo", se "reía a carcajada limpia" y se pregunta "¿Qué quería significar....?" la "jerigonza" del personaje.

El personaje, su narración, y el "yo" y sus reacciones son elementos textuales intrínsecos que no necesitan de comentarios extrínsecos para explicarse. Son elementos integrales, significantes, de un

texto literario autónomo o autárquico, que en sus referencias internas lleva (todas) las claves necesarias para su interpretación. Todos los elementos se liberan del control racional de César Vallejo y de sus posibles intenciones racionales, y se representan en la lectura como ingredientes de un mundo "objetivo" e "impersonal" que se desarrolla independientemente de la figura del autor histórico. Los narradores, y son varios, organizados en un sistema de cajas chinas, se responsabilizan de sus narraciones parciales, y no hay una "narración maestra" en la que todas las otras llegan a encontrar su reposo. La "jerigonza" de un "apasionado", "hecho un poseído de veras", a lo mejor provoca una "carcajada limpia", como parte de un espectáculo cómico y farcesco. No invita solamente a la seriedad responsable del académico tradicional de la crítica convencional. La "conciencia metanarrativa" mencionada por los críticos, por ejemplo Achugar (1996:26-27-28), y lo que Verani llama la "autoconciencia reflexiva" (1996:43), conforman constelaciones de lecturas que comparten con la ironía y con la comedia la producción de efectos de humor que Achugar, por ejemplo, considera característicos de la narrativa vanguardista (31-32). Son estos los efectos que se le escapan a la crítica tradicional que intenta reducir la narrativa de César Vallejo a la normalidad y que tacha de "frustración" y de "faltas artísticas" las experimentaciones más atrevidas.

Claude Couffon (1994) publica la versión conocida junto con una nueva de *Escalas* según un manuscrito inédito. Presenta los textos, y escribe que "Cuneiformes" "reunía seis textos breves, más o menos autobiográficos, sobre las dolorosas experiencias vividas por el autor en la cárcel de Trujillo" (11. Énfasis añadido). "Coro de viento", en la presentación de Couffon, presentaba seis cuentos "macabros o fantásticos que reflejan, sin por ello perder su originalidad, la influencia de Edgar Allan Poe" (11. Énfasis añadido). Couffon observa "el sinnúmero de retoques" dejados por Vallejo en el manuscrito, y los interpreta o decodifica como pruebas de "la voluntad de expresarse en un lenguaje más directo, eliminando en la medida de lo posible las obscuridades o adornos y floreos inútiles, con el deseo de orientar el texto hacia una mayor claridad. La tendencia surrealista del relato original se esfuma al mismo tiempo que desaparecen las metáforas" (14. En-

fasis añadido). Las correcciones enumeradas en el caso de "Muro no-roeeste" se interpretan como resultado de la intención autoral de "enmendar gramaticalmente el texto"; de dar "mayor exactitud a la frase" (15. Énfasis añadido); de dar "una tonalidad más natural y concreta a la frase"; de combatir "el exceso verbal eliminando metáforas, imágenes o adjetivos algo grandilocuentes"; de rechazar "lo impreciso u obscuro" (16. Énfasis añadido); de suprimir "un personaje obscuro, como 'el otro', para otorgar mayor claridad al texto" (17. Énfasis añadido). Couffon presenta una lista de cambios para ilustrar sus hipótesis. Uno de los resultados de estos procesos de depuración es que "Muro no-roeeste", al igual que "todos los textos de la primera parte, refleja la triste reclusión de Vallejo, detenido en casa del doctor Andrés A. Ciudad por la policía y encarcelado en Trujillo, ..." (14-15). "La pesadilla contada nace de la presencia y muerte de una araña en la celda del prisionero" (15. Énfasis añadido).

Las interpretaciones de Couffon resultan ser sumamente impresionistas y subjetivas. Los cuentos de Vallejo cultivan ciertas especies de "obscuridades o adornos y floreos inútiles" y los narradores se dramatizan en y con ellos. Los cuentos terminan muchas veces en un nivel de lenguaje "impreciso u obscuro" porque en este tipo de lenguaje los narradores intrínsecos se dramatizan como lo que llegan a ser: narradores que no saben narrar sino de manera imprecisa y oscura que no llegan a "una mayor claridad" o a una "mayor exactitud". La posible "simplificación" en Vallejo no simplifica ni al narrador ni a lo narrado, sino que los complica. La "pesadilla" que "nace de la presencia y muerte de una araña en la celda del prisionero", es una escena observada en detalle por el narrador del texto. La araña le distrae. *Distrae la atención* de las circunstancias en que vive el prisionero en la celda, y *atrae la atención* hacia otra escena en la que se desarrolla otra aventura en la figura de la araña. La araña y la narración, la literatura, sirven para escapar de las circunstancias de la posible realidad carcelaria para convivir de lleno con otro drama en otra escena. El llamado "exceso verbal" le pertenece al narrador de cada cuento concreto y particular. En él se constituye la narración en la que se constituye el personaje y en el que Vallejo como autor brilla con carta de participante parcial. En muchos de los ejemplos aduci-

dos por Cuffon, además, es probable que los efectos de las correcciones y de los retoques sean completamente opuestos a los deseados por Couffon y proyectados sobre su lectura.

Cuando Antonio Merino (1996) publica *César Vallejo. Narrativa completa*, no incluye, por ejemplo, "Magistral demostración de salud pública", elogiado por González Vigil, y otros cuentos de los tomos de obras completas publicadas en Lima en 1973: *Contra el secreto profesional*, y *El arte y la revolución*, localizados por Merino como "escritos teóricos" (8). El título de la antología, en 1996, resulta ser una pretensión que no se llega a realizar en este caso en el proyecto de "completar" la antología de cuentos de Vallejo. La antología, por eso, resulta ser más bien convencional y recopila otra vez, con pocas excepciones, los mismos textos que se encuentran en las ediciones de *Novelas y cuentos completos* en Lima en 1968 y 1970.

El "Estudio preliminar" (5-60) se inicia con una lamentación, relacionada con los textos de Vallejo, que se parece a la de González Vigil:

Es de lamentar que tanto su obra narrativa como sus escritos teóricos (*Contra el secreto profesional*, *El arte y la revolución*) y, más si cabe, su teatro (prácticamente inédito), no obtengan el mismo eco y la atención, sobre todo por parte de la crítica literaria, que su obra poética, ... (8).

De esta falta y ausencia anotadas, en la conclusión derivada se esboza un proyecto

ya que tanto su prosa como su poesía ofrecen niveles de desarrollo formales (de metodología) muy parecidos, y su estudio comparativo, contrastado con las fechas y los "estados de ánimo" del autor, nos permitiría afrontar una visión más cercana y global a su pensamiento y a sus textos (8).

Tres son, pues, los objetos de estudio para el proyecto: "la prosa", "la poesía", y "los estados de ánimo del autor". El objetivo parece ser el

de establecer "una visión global" relacionada al pensamiento de Vallejo y a sus textos".

Parece ser, entre otras cosas, la intención "globalizadora" a Vallejo la que en realidad les prohíbe a los críticos re-valorar la aproximación a los pequeños textos "locales" y concretos de la narrativa de Vallejo. El proyecto variado y globalizador de Merino, proyectado sobre Vallejo y sus textos, hace que no sea capaz de registrar, describir e interpretar los detalles locales y significativos de los textos concretos de *Escalas*, por ejemplo. La parte del "Estudio preliminar" dedicada a esta colección de cuentos (8-31) termina en la práctica concreta de paráfrasis y comentarios convencionales que reproducen y re-circulan datos ya conocidos. Sobre unos textos *extra*-ordinarios se proyectan una serie de comentarios pertinentes e impertinentes que delatan una metodología re-conocida y ordinaria: la metodología histórico-biográfica del positivismo humanista del siglo pasado. Las prácticas de esta metodología no llegan en 1996 a hacer justicia ni al pensamiento de Vallejo ni a los textos de la colección de cuentos de 1923.

Vallejo es el escritor peruano que ha llegado a ser declarado genio poético por una crítica casi unánime concentrada en la poesía escrita por Vallejo. Al mismo tiempo, la crítica se encuentra incómoda con los cuentos de Vallejo y, sobre todo, con los cuentos escritos en los años veinte. Frente a ellos, la crítica se llena de dudas, de paradojas, de contradicciones, de simplificaciones y de negaciones, y termina en muchos casos en comparaciones entre cuentos y poesía en las que la poesía siempre sale victoriosa. En un artículo estimulante, Shoshana Felman (1988) observa algo semejante en la crítica generada en torno a Edgar Allan Poe (133-138). Las reacciones contradictorias y paradójicas de la crítica, Felman las interpreta como sintomáticas de un "efecto poético" (*poetic effect*) (133). Los críticos proclaman que ciertos cuentos de Vallejo no tienen importancia y que Vallejo no es un narrador mayor. Al mismo tiempo, los mismos cuentos de Vallejo ejercen una atracción irresistible sobre la crítica- son cuentos irresistibles- cuentos que seducen- y al mismo tiempo han sido resistidos- son cuentos que provocan resistencias. Este tipo de paradojas, Felman lo interpreta como síntoma de una especie de malestar en la crítica

enfrentada con efectos poéticos y críticos inusitados. Felman opina que no es solo el sentido el que se puede o debe leer, sino también la falta de sentido. El sentido no se localiza tan solo en la conciencia, sino que se genera especialmente cuando la conciencia se perturba. Los efectos del significante se analizan sin recurrir al apoyo del significado y sin que él se conozca. La falta de sentido- la discontinuidad en la comprensión conciente y racional- puede y debe de ser analizada sin necesidad de ser transformada en sentido (149). El análisis del significante, para Felman, implica una teoría de la textualidad (textuality) para la que la biografía del autor, o los sufrimientos y neurosis del autor, se hacen irrelevantes. Obviamente, escribe, el presuponer que la literatura se interpreta solamente como autobiografía es una propuesta limitadora y limitada (*limiting and limited*) (150).

En su *Antología del cuento fantástico peruano* (1977), Harry Belevan incluye los textos de "Más allá de la vida y la muerte" (95-101) y "Teoría de la reputación" (101-103) de César Vallejo entre los "cuentos fantásticos" antologados. Publica, además, "Apuntes para un análisis de la literatura de expresión fantástica" (xv-xlvi), y "Apuntes para un análisis de la narrativa peruana de expresión fantástica" (xlvii-liii). Con seriedad trabaja los conceptos de la terminología crítica que flotan en torno a concepciones de la "literatura fantástica" y sus derivaciones. En el sentido común con el que se emplea normalmente el término de "literatura fantástica", Belevan separa cuatro posibles "aproximaciones" distintas. La primera entiende el término como "una *siñalética*" en tanto que "lo fantástico no ofrece ningún elemento propio", y "no posee un conjunto de elementos constitutivos", sino que más bien "irradia 'señales' y 'síntomas' "(xx) en la literatura. La segunda subraya la inestabilidad inherente al término de "literatura fantástica". Esta inestabilidad, más que en "ambigüedades" que surgen de "deslices textuales"(xxiii), como escribe Belevan, consiste en ambivalencias, en juegos que se establecen entre una denotación ausente y una serie de connotaciones presentes que no se estabilizan en equilibrio, como muestra Belevan (xxiv-xxv). La tercera compara el término de "imaginación" con el de "fantasía" (xxv-xxvi). Lo "fantástico" se presenta aquí como una "*coyuntura*" (énfasis del original)

“de lo real y de lo imaginario”, “más nunca como alternativa porque lo fantástico carece de epicentro” (xxvi). En la ambigüedad notada entre realidad e imaginación, Belevan introduce el término de “descripción” para indicar “un equilibrio” entre “el síntoma fantástico” y la “manifestación de esa sintomática” (xxvii). Este equilibrio lo relaciona con el concepto de *Das Unheimliche* en Freud, entendido en su sentido más amplio como “todo lo que, en el texto literario, sale de las normas realistas del relato” (xxvii). La “cuarta aproximación” es la que intenta analizar el concepto de “realidad”. Lo fantástico, contrastado con la realidad, viene a ser “lo inasible” (xxxiv) en el sentido de lo “no codificable o categorizable”.

Lo fantástico, para Belevan, “no es un género literario” (xxxvii-xxxviii), y en esto critica a Todorov, porque “no posee un conjunto de elementos constitutivos”. “Lo fantástico aparece entonces como eminentemente reflexivo: existe en la medida en que hay conciencia de él, (...)” (xxxviii). No se define de antemano, sino que acontece al andar. Belevan, a partir de esta posición, dirige una crítica severa a los críticos literarios, y, luego, a los críticos peruanos (xlvii-xlviii, li). Cuando “los estudiosos nos hablan del género *maravilloso*, del *mágico*, del *terrorífico*, del *extraño* y de otros más”, lo que hacen es participar no del lenguaje especializado de la asignatura literaria sino del lenguaje diario común y corriente, ya que cada individuo “tiene una noción ya formada en el uso” de estos conceptos (xxxix). Los críticos obedecen, en la visión de Belevan, a un “finalismo” que determina el uso de una terminología sin precisar (xli). Para Belevan, en la literatura peruana, lo fantástico puede fluctuar indistintamente entre todos los géneros literarios, no siendo la manifestación explícita y exclusiva de uno u otro. Por eso, poesía, mitos, leyendas y narrativa son géneros perfectamente válidos para transmitir lo fantástico” (l). La antología la publica Belevan para “develar, paradójicamente, la riqueza de nuestra ‘tradición literaria fantástica’” como modalidad cultivada por escritores en una literatura nacional “abundante en géneros y modalidades de narrar” (lii).

El término de “vanguardista” en la crítica literaria en la gran mayoría de los casos se emplea para la poesía hispanoamericana y la peruana. Durante las dos últimas décadas, sin embargo, vienen apa-

reciando una serie de libros escritos en torno a la novela o la narrativa vanguardistas de la literatura hispánica. Gustavo Pérez Firmat publica *Idle Fictions* en 1982. El libro se concentra en la "novela hispánica de vanguardia" entre 1926 y 1934. Está a caballo entre España y México, y de entre los escritores mexicanos elige para discusión sobre todo a Jaime Torres Bodet, Xavier Villarrutia, José Martínez Sotomayor, Gilberto Owen, y ciertas novelas escritas por ellos.

Pérez Firmat intenta "documentar la existencia de" (29) y a "definir" la novela de vanguardia (40). Su acercamiento se concentra en gran parte en la problemática del estudio de los géneros literarios narrativos. Observa la "hostilidad" que "la novela de vanguardia" (*the vanguard novel*), tiende a producir (en la crítica literaria) en su oposición con el "género canónico" de la novela (31). En la exposición se encuentran como ingredientes constantes las oposiciones entre la "novela de vanguardia" y la "novela tradicional del siglo XIX" (31); entre "la nueva y la vieja novela" (*the new and the old novel*) (32, 34); y estas oposiciones se describen como una "lucha de clases" -(*the two classes in competition; in class struggles*) (33)- para llegar a detentar "la hegemonía literaria". Las estructuras críticas binarias o dicotómicas que se diseminan a lo largo del libro de Pérez Firmat intentan estabilizar el fenómeno estudiado, "novela de vanguardia", en oposición binaria y cerrada con otra entidad llamada "novela convencional" o "novela tradicional". Se acerca a la crítica normativa cuando hace una distinción entre la "conciencia central" que detenta el control, supuestamente encontrada en la "novela tradicional" (103), y la "erosión de autoridad narrativa" que encuentra, de manera general, en toda "narrativa de vanguardia" (113). El estudio se da cuenta de la inestabilidad inherente a la categoría de "novela de vanguardia", sin admitir en ningún caso una inestabilidad semejante para la categoría de la llamada "novela tradicional".

La novela en la que se alimentan los escritores hispánicos de entre 1926 y 1934, a lo mejor, incluye ya las obras de Oscar Wilde, Joris Karl Huysmans, Virginia Woolf, Robert Musil, Franz Kafka, André Gide, y muchos más. Entre las dos categorías dogmáticas es-

tablecidas en y por el discurso de Pérez Firmat, no se produce casi nunca comunicaciones, de un sistema de posibles "vasos comunicantes", y "la lucha de clases" (*class struggle*) mantiene cerradas las puertas de posibles comunicaciones entre dos clases cerradas y aisladas. Pérez Firmat termina afirmando, sin embargo, que, de hecho, alrededor de 1935 o 1936, la novela de vanguardia ha dejado de existir en los intercambios críticos hispánicos. Ha sido eficazmente suprimida (38). Esta afirmación resulta ser sólo parcialmente correcta, porque en Buenos Aires, por ejemplo, María Luisa Bombal publica sus novelas y cuentos también después de 1936, y participa, con otras mujeres hispanoamericanas, como, por ejemplo, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Norah Lange, Teresa de la Parra, Victoria Ocampo, Alejandra Pizarnik y muchas más, en experimentaciones atrevidas que se parecen mucho a ciertos de los fenómenos que Pérez Firmat está empeñado en descubrir y describir. Son muchas las mujeres que se entregan a experimentaciones vanguardistas que se prolongan mucho más allá de 1936, incluso para llegar a nuestros días con, por ejemplo, Cristina Peri Rossi y otras escritoras más.

Para hacer justicia a la novela de vanguardia, Pérez Firmat recomienda una "estética neumática" (40)- una estética que se centre en la falta de especificidad y en la vaguedad de (la crítica en relación con) esta novela- una estética que sepa apreciar y evaluar la caracterización difusa, la forma nebulosa, la resistencia a argumento coherente, y la "imagería neumática" que llenan tanto las novelas estudiadas como la crítica de ellas (40-63). El "efecto neumático" protege y sanciona la imperfección como forma literaria de la novela de vanguardia (57). La novela de vanguardia se caracteriza por ser genéricamente indeterminada, antirrealista, sin forma, sin contenido, sin personajes reconocibles. Se abre con un inicio que alude a la posibilidad de llegar a ser novela, pero carece de medio y carece de fin (57). La novela de vanguardia es todo "porvenir" (58). La pregunta principal que se hace Pérez Firmat, sin embargo, incluso en torno a la "nubosidad" de la nueva novela en *Margarita de niebla*, y *Novela como nube*, sigue siendo dicotómica: ¿Qué es lo que prohíbe la *novela de vanguardia* de llegar a ser una "forma" en el mismo sentido

en que *la novela del siglo XIX* es una "forma"? (57. Énfasis añadido). Esta estructura binaria la lleva consigo a la aproximación a las novelas individuales en la segunda parte del libro y le prohíbe desarrollar los argumentos. "Mundo cerrado", un texto de *Víspera del gozo* (1926) de Pedro Salinas, puede leerse a "dos niveles" (74). Existe la posibilidad de "un doble foco" (*a double focus*) en "Mundo cerrado" y en muchas obras más (75). *La educación sentimental* (1929), de Jaime Torres Bodet, puede ofrecerse a una "lectura dual" (*dual reading*) e ilustrar "el doble foco" (75). Pérez Firmat encuentra oposición también entre lo que es "escondido" (*covert*) (76) y lo que se descubre; entre lo que la novela "pretende ser" (*pretends to be*) y lo que es (78).

Todo el tiempo es como si en la novela de vanguardia hubiera algún secreto que le correspondiera al lector descifrar: un mensaje escondido como tesoro en algún lugar secreto que le corresponde al lector descubrir y compartir con el tesorero, el autor, quien lo ha escondido en primer lugar. Si los textos se leen de otra manera, desde otra perspectiva, a lo mejor no se estabilizan en dos posibles opuestos, entre lo nuevo y lo viejo, por ejemplo, para decir con Vallejo: "La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista *se la tomaría por antigua o no trae la atención sobre si es o no moderna*" (191. Énfasis añadido). Desde esta postura, Vallejo se adelanta, por ejemplo, a Roland Barthes cuando, en un "análisis textual" de un relato de Poe en 1973 nota una distinción entre narrativa irreversible- la narrativa legible-, y otra reversible, la escripible, la vanguardista. En el texto de Poe, Barthes nota que algo "moderno" de pronto subvierte algunas de las direcciones "clásicas" indicadas por los códigos en función en el texto (1991:194), para sembrar la indecisión en él. Al mismo tiempo, Barthes advierte contra el exagerar de la distancia que separa un texto moderno de una narrativa clásica. La indecisión no es, para Barthes, una debilidad, sino una condición estructural para la narración. La enunciación no sigue una determinación inequívoca, porque varios códigos y varias voces operan siempre sin prioridad en ella. Escribir, para Barthes, es igual a perder todos los orígenes, la pérdida de todos los motivos para el beneficio de un volumen de indeterminaciones o sobre-determi-

naciones: este volumen es, para Barthes, precisamente significancia (194).

A lo mejor se multiplican las significancias textuales dispersas entre significantes diseminados como superficie textual. Los textos, a lo mejor, no tienen nada que esconder, y a lo mejor no son más que superficie construida por y entre significantes que ponen en marcha y movilizan una serie de significados en cadenas metonímicas que no se cierran ni en las categorías cerradas de Pérez Firmat. En otro tipo de lectura, a lo mejor, no hay oposiciones tan cerradas entre una narrativa masculina, la mencionada en parte por Pérez Firmat, y una narrativa femenina hispánica, no mencionada del todo en el libro. A las novelas discutidas por Pérez Firmat, se asocia, por ejemplo, por semejanza de títulos, *La última niebla* de María Luisa Bombal, y con ella se abren los abanicos de asociaciones a otras figuras de la literatura femenina hispanoamericana.

El libro de Pérez Firmat demuestra, en los ejemplos arriba mencionados, y en otros más, que el objeto de estudio, "la novela de vanguardia", se ofrece tan solo con mucha resistencia a ciertas generalizaciones vagas y superfluas. Las novelas individuales, al mismo tiempo, también resisten la aproximación binaria cerrada, y se oponen a y se escapan de las categorías y clasificaciones generales. Esto se nota cuando Pérez Firmat, por tomar un ejemplo, se ve en la necesidad de graduar los efectos generales cuando escribe que *Proserpina rescatada* demuestra, "aún de una manera más clara que" (*in a more striking way even than*) *Margarita de niebla*, la tesis de la identidad plural (98) del sujeto. Aun así, ciertos rasgos se enumeran como características generales de la novela de vanguardia: En lo que generaliza como la "escasez de historias" (*the dearth of stories*), o la "enervación de narrativa" (*enervation of narrative*), Pérez Firmat encuentra la más diseminada de todas las características compartidas por el género de la "novela de vanguardia" (117). Este rasgo es llamado "deficiencia central" (*central deficiency*), y la "compensan" otros factores comunes como la brevedad de la obra, la atención constante (*undivided*) dedicada a un personaje central, la notación meticulosa o minuciosa de los pensamientos y los sentimientos del personaje central, y la abundancia de digresiones y de comentarios (117).

Las características que se consideran generales y principales se enumeran en categorías que no corresponden de manera implícita a los casos individuales en cuestión, sino que se les vienen impuestos desde afuera en categorías críticas que intentan "captar" en sus esencias unos fenómenos que se niegan justamente a y rechazan el acercamiento esencialista. La mayoría de los textos existen justamente en el proceso de su producción sin categorizar en lecturas abiertas al placer y no cerradas por el deber categórico y académico. En cierto proceso lúdico se construyen las "historias" o la ausencia de ellas, los personajes, simples o plurales - y muchos son muy simples - los pensamientos, las emociones, y todo lo demás. Todos los ingredientes se conforman como significantes en las que las metonimias, más que las metáforas, inspiran el juego. Los textos se conforman para el lector como el camino para el caminante - "caminante, no hay camino, se hace camino al andar"- y en este proceso en devenir la(s) novela(s) muchas veces no hace(n) más que narrar la(s) propia(s) historia(s) de su llegar a ser y a estar en la historia de la literatura. En este proceso, en juegos de significancias en el proceso significante, la literatura misma muchas veces viene a ser el referente que no se encuentra en otra parte sino entre los hilos de su propio tejido.

En la introducción a su libro (1994), Vicky Unruh resume, cita y parece hacer suya la opinión de Peter Bürger quien observa como la característica más radical de las vanguardias (europeas) la de asaltar el papel del arte como institución de la sociedad burguesa. En las vanguardias, escribe Bürger, el subsistema social del arte entra en la fase de su autocrítica (Citado por Unruh 7). Esta afirmación, para Unruh, anula las diferencias entre actividad artística y actividad política, y Unruh opina que el arte es acción, y que el activismo político se manifiesta y se realiza también en ciertos arenas culturales. Unruh estudia la "construcción del público" a través de manifiestos y textos literarios vanguardistas (31-70); estudia los "retratos de artistas" que se multiplican en manifiestos y en textos literarios en el período (71-124). Encuentra que las re-presentaciones "poéticas" alternan con las "políticas" para abrazar tanto al artista contemplativo y aislado como al comprometido y activista (81). Unruh subraya la posición del Perú (11) entre los cinco países más importantes para la vanguardia litera-

ria hispanoamericana, enumera a casi todos los escritores peruanos vanguardistas (17), y presenta las revistas de vanguardia de Lima (129). César Vallejo, y esto ya parece ser sintomático, es reducido a ser el "mayor poeta vanguardista peruano" (*Peru's major vanguardist poet*) (17), y las subsiguientes referencias son todas a su poesía, y sobre todo a *Trilce* (77, 215, 250-251). Cuando Unruh estudia la figura del artista en la narrativa vanguardista (83-124), se concentra en el género de la novela. De entre los peruanos, elige a Martín Adán y *La casa de cartón* y los sitúa entre Roberto Arlt, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Salvador Novo, Xavier Villarrutia, Gilberto Owen, y Enrique Labrador Ruiz.

Unruh lee la novela de Adán como *Künstlerroman* (105-106), -una variante de *Bildungsroman* en que el protagonista aspira a llegar a ser artista. En la novela, al parecer, no hay preocupaciones sociales, escribe Unruh (106). Pero en la realidad, escribe, la novela epitomiza el modelo trabajado por Mariátegui para el nuevo tipo de artista peruano: el artista comprometido y a la vez siempre heterodoxo (106). El artista se reserva una especie de "autonomía comprometida" para un individuo no-conformista para quien el arte constituye la respuesta directa a las circunstancias problemáticas en que vive (123). Para realizar su lectura de Adán, en consecuencia, Unruh tiende a reducir la textura complicada de la novela a la historia coherente de un artista en formación (107), en la construcción del retrato de los rasgos de un artista deliberadamente vanguardista (109), quien vacila entre distancia de e identificación con su compromiso con la gente normal y corriente (109). Unruh se ve obligada a sumar detalles disparatados e incoherentes en el texto de Adán en una lectura coherente. Insiste, por ejemplo, en las "relaciones profundas" que existen entre la figura del artista en la novela y el contexto específico en que vive (110). Para el artista, el arte es una manera de pensar y de ver, y estas maneras le permiten funcionar en un mundo caótico, siempre comprometido de una manera crítica con la experiencia humana, tanto en la literatura como en la vida. De esta manera, *La casa de cartón*, que en un principio contiene cuarenta fragmentos de prosa poética débilmente relacionados (105), encuentra su coherencia y unidad en las que, al final, la persona del artista es identificada con el título

de la novela como tan “frágil como las paredes de una casa de cartón” (113).

La exposición y la explicación de Unruh resultan simples y reducidas frente a las complejidades de la literatura y de la vida de la literatura en Martín Adán. En el caso de la narrativa de Vallejo, las cosas no se simplifican. Se fragmenta el escritor en el curso de su vida. Se fragmenta su obra entre series de géneros literarios. Sus textos se fragmentan y resultan fragmentarios. *Escalas*, por ejemplo, se fragmentan en 12 textos más o menos cortos, el más corto es de una línea, y cada uno de los textos se fragmenta en su interior y de varias maneras para hacer que ninguno de ellos se preste a una lectura coherente como la que Unruh impone sobre *La casa de cartón*. El caso extra-ordinario de los textos de Vallejo, como el de Adán, pide lecturas alternativas y extra-ordinarias que no simplifican ni reducen las complicaciones de manera reduccionista y neo-tradicional.

Es posible que el texto de Adán narre la historia propia de su propia constitución en la que el retrato fragmentado del artista fragmentado son significantes dispersos y superficiales entre otros muchos significantes. Los significantes dispersos ponen en marcha muchos significados sin tener por ello referentes específicos, concretos y extraliterarios ni en el mundo barranquino, ni en Lima, ni en el Perú, ni en las teorías de Mariátegui. En el con-texto, literario ciento por ciento, es posible que los significantes apunten hacia significados que deriven en la dirección de una visión de la novela y de la literatura como “construcciones de papel”, no se sabe si frágiles, como una especie de “casa de cartón”. Todos los momentos del *grafiar* y de las *grafías* variadas, dispersas y fragmentadas revelan y representan monumentos de las posibilidades casi infinitas de la literatura peruana y de la narrativa peruana para generar nuevos con-textos de “casas de cartón” para la “ciudad literaria” ubicada en el “mundo literario” peruano.

Jorge Schwartz (1991) escribe que entre los movimientos de vanguardia, “el peruano se destaca por su postura radical. La publicación, en 1922, de *Trilce*, de César Vallejo, abre las puertas a la modernidad y proyecta al país como punto de lanza de *la producción poética* de la época” (178. Énfasis añadido). La misma antología de

Schwartz demuestra al mismo tiempo que los escritores peruanos destacan también en el género del ensayo, digamos, vanguardista, de la década de los veinte. Schwartz no menciona, sin embargo, la posición destacada del Perú en la narrativa de vanguardia de la década. Hugo J. Verani destaca la posición del Perú en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986). Verani observa a muchos intelectuales y escritores peruanos que se sitúan, desde 1917, a la vanguardia de las vanguardias hispanoamericanas (1995:27-33. Las referencias son a la tercera edición del libro). Verani se limita a hablar de intelectuales y poetas peruanos, de las revistas de la década de los veinte, y de los "manifiestos y proclamas" vanguardistas producidos y publicados en el Perú. En 1996, en cambio, Verani incluye en la antología que edita, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, a Vallejo y los cuentos "Muro este" (341-342), "Muro dobleancho" (343-344), "Alféizar" (345-346), y "Más allá de la vida y la muerte" (347-354). Prologan la antología Hugo Achugar y Hugo J. Verani.

El término de "vanguardista", tal como se observa en el artículo de Hugo Achugar (1996), resulta ser otro término inestable y de usos muy variados en la crítica literaria hispanoamericana. El término demuestra, escribe Achugar, "más allá del lugar común del origen militar del término, una comprensión *no precisa* que va de lo estilístico a lo ideológico" (35. Nota 5. Énfasis añadido). Achugar opta, en consecuencia, por hablar de "*noción de vanguardia*" y por distinguir entre "vanguardia política-histórica", y "vanguardia estética" (10-12. Énfasis añadido), y por separar una "narrativa vanguardista hispanoamericana" (16). Ha llegado a ser igual a un lugar común el ver a Vallejo y Adán entre los *poetas* "vanguardistas" hispano- y latino-americanos, tanto en antologías como en numerosos estudios publicados en libros y revistas. Ahora se presentan los dos como importantes contribuyentes a la construcción de la narrativa vanguardista hispanoamericana. Achugar y Verani rescatan el término de "vanguardia" para cierto tipo de narrativa, y limitan su uso a cierta época histórica (1922-1932). Se limitan a una selección de catorce narradores de ocho países hispano-americanos, e incluye entre ellos a César Vallejo y a Martín Adán. Resulta sumamente ilustrativo encontrar a los dos narradores peruanos presentados entre sus colegas narradores-

Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gilberto Owen, Salvador Novo, y otros.

La narrativa producida por los autores antologados se distingue de *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926), y *Doña Bárbara* (1929). En *El habitante y su esperanza* (1926), de Pablo Neruda, en *La casa de cartón* (1928), y en *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villarrutia, escribe Achugar, "la primera persona narrativa cuenta sin otra apoyatura que el *fluir de la conciencia* de la voz narradora" en "una organización del relato que *no sigue* las coordenadas espacio-temporales o las leyes de causa-efecto tradicionales" (23. Énfasis añadido). El sujeto narrador en primera persona "no es una construcción sólida y consistente. El yo se vuelve amorfo y fragmentario, ..." (24). Esta narrativa muestra cierta preferencia por personajes y narradores "degradados o marginales" que representan "la perturbación, la extrañeza y el absurdo" (26), en Arlt, y en Julio Garmendia. En narraciones en las que el espacio puede ser "realista", como, por ejemplo, la celda en ciertos cuentos de Vallejo, "la perspectiva de la primera persona termina por '*desrealizar*' el propio espacio" (30. Énfasis añadido). El interés de la narración no está puesto en el paisaje exterior, sino en "el filtro que lo interpreta" (30). *Escalas* presenta, para Achugar, "*un caso particular* en más de un sentido" (31. Énfasis añadido). Los textos de Vallejo "apuestan a la vez una escritura transparente y opaca" (31). En estos textos, el espacio carcelario "es a la vez el de la cárcel y es también el de la imaginación y de la escritura" (31).

Verani escribe que Julio Garmendia, Pablo Palacio, José Félix Fuenmayor, César Vallejo y Martín Adán "representan la consolidación continental de una narrativa insurgente y polémica" (56). Pero parece necesario rescatar a Vallejo y enfatizar más su posición extraordinaria en un sentido abierto por Achugar. Parece importante hacer destacar más a Vallejo. Vallejo, en la historia de la literatura y de las publicaciones, con *Escalas*, de 1923, se adelanta en tres a cinco años a la narrativa publicada, por ejemplo, por Garmendia (1927, 1928), Fuenmayor (1927), Palacio (1927), y Adán (1928). Vallejo ocupa un lugar particular, en el tiempo y en la narrativa, que a la vez lo une a los demás en una corriente y lo separa de ellos como caso aparte. Para apreciar y evaluar su aporte a la narrativa peruana e his-

panoamericana, parece ser necesario desarrollar los comentarios de Achucar.

Porque Verani tampoco acierta en la evaluación de los aportes de Vallejo a la narrativa peruana y a la hispanoamericana. Recircula clichés, como el de presentar ciertos cuentos como "desoladas estampas de ambiente carcelario" (60). Recurre a la paráfrasis más tradicional para seleccionar y resumir ciertas de las "estampas más convincentes entre los cuentos de Vallejo" (60. Enfasis añadido). "Muro este", por ejemplo, se resume como una "narración lírica de un hombre que sobrevive un fusilamiento". "Muro dobleancho" es resumido y reducido a ser un cuento "sobre la complicidad inconsciente de un preso en un crimen". "Alféizar" termina siendo "una evocación de los presagios de orfandad de un compañero de celda". "Más allá de la vida y la muerte", en el resumen de Verani, "narra el regreso de un hijo al lugar solitario, abrumado por la congoja de la muerte de su madre y por fantasmagorías de la conciencia" (60).

Los resúmenes y las paráfrasis reducen los cuentos a su anécdota más simplificada posible y no hacen justicia ni a Vallejo como narrador ni a los textos discutidos. En "Más allá de la vida y la muerte", por ejemplo, el hijo regresa en búsqueda de sus raíces, de su hogar y de su alcurnia. La narración, en la que se constituye el mismo narrador y la misma temática, es un ejemplo muy temprano, atrevido, experimental y complicado, que se adelanta con treinta años a sus seguidores posteriores. El narrador del cuento de Vallejo es un temprano Juan Preciado, el narrador de la novela que a partir de los cincuenta despierta los elogios de la crítica y de los escritores del "boom"- *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Verani, en 1996, cae en la trampa de restar importancia a Vallejo como narrador al repetir la ya reconocida comparación entre su prosa y *Trilce*. La comparación, en Verani, también termina a favor de un poema de *Trilce*, "Muerta inmortal", y en desmedro del cuento de Vallejo, porque en la evaluación de Verani "el relato no alcanza plena realización artística" (60. Enfasis añadido). En la realidad literaria, sin embargo, más que con la poesía de *Trilce*, si los textos narrativos de *Escalas* se comparan con otros de la época, se adelantan con mucho a su época y a su crítica.

Los cuentos introducen y experimentan con “innovaciones” técnico-retóricas por las que se harán famosos y serán elogiados, incluso por Verani, y por Oviedo, cincuenta años más tarde, muchos escritores del “boom”, entre ellos Mario Vargas Llosa. “

“Si se melografiara esta manera de canto, habría que hacerlo en una hoja de temperatura, en un papel cuadriculado, con una línea quebrada, con números impares. Esqueleto de música. Cuarenta y dos grados de Fahrenheit, fiebre mortal” (Martín Adán).

Entre 1923 y 1934, la narrativa peruana se inscribe en primera fila de experimentaciones vanguardistas en la literatura peruana e hispanoamericana de la época. Vallejo participa de lleno en el proceso, junto con Martín Adán, José Diez Canseco, Xavier Abril, y otros. Las innovaciones técnicas y los adelantos atrevidos introducidos en la narrativa peruana por Vallejo, por ejemplo, sitúan al autor entre otros escritores del continente que cobran fama por su participación en la renovación de la literatura narrativa. Vallejo se adelanta en 1923 justamente con cuarenta años a Mario Vargas Llosa y a *La ciudad y los perros*. Introduce la fórmula de “los vasos comunicantes” retomada como metáfora por Vargas Llosa para describir parte de su metodología narrativa. En ‘Muro este’, el narrador se concentra en el último sonido de tres cuando (de paso y de repente) se le sale la frase: “Y el último. El último vigila a toda precisión altopado al remate de *todos los vasos comunicantes*. En este último golpe la sed desaparece, (ciérrase una de las ventanillas del acecho), cambia de valor en la sensación, es lo que no era, hasta alcanzar la llave contraria” (1970:16). El texto vallejiano, en este caso también, dramatiza, en el habla individual de un personaje, a un narrador que se pierde y que pierde el control de sus frases en sus cavilaciones y obsesiones.

En los textos de Vallejo desde 1923, la estructura de *las cajas chinas* parece ser una de las invenciones indicadas para renovar ciertos procedimientos narrativos y para modernizar y flexibilizar la narrativa peruana. Estos procedimientos son de entre los que Vargas Llosa, por ejemplo, presenta como fundamentales para los éxitos de los experimentos de la novela del "boom" en la década de los sesenta y posteriormente. Las innovaciones técnico-retóricas de Vallejo son, sin embargo, mucho más radicales que las de Vargas Llosa, ya que, en la mayoría de los casos de los años veinte, los experimentos de Vallejo se escapan del contexto de cualquier concepción de realismo expresivo convencional. Sobrepasan todos los preceptos del realismo defendido por Vargas Llosa, por ejemplo, justamente para desenvolverse en otro escenario entre otras experimentaciones como otro tipo de narrativa entre las innovaciones *antirrealistas* más avanzadas de la vanguardia peruana de la década de los veinte. La narrativa peruana se enriquece en los cuentos de Vallejo con el *monólogo interior*, con el *soliloquio*, y con los nuevos procedimientos de las *corrientes de conciencia*. Estas modalidades narrativas se combinan en una serie de construcciones textuales de voces de narradores nunca antes escuchadas en la narrativa peruana. Las narraciones en casi todos los casos resultan ser emisiones incoherentes e inestables que emanan de una serie de "*unreliable narrators*" (narradores no dignos de confianza), y se construye cada uno de ellos para el caso concreto en el que aparece para conformar con los otros narradores una suite de estudios multitonales y a veces atonal.

Escalas se divide en dos partes: "Cuneiformes" y "Coro de vientos". Cada parte es de seis textos. Los textos de la primera parte son cortos; *el último*, 'Muro occidental', es *el más corto* y es de título y una línea. En la segunda parte, cada cuento es más largo, y 'Cera', *el último*, es *el más largo* de todos los cuentos de la colección. Desde el título mismo, la colección remite a la música. La alusión a la esfera musical se subraya en el término *escalas*, y en la *escritura* (de la música) en la organización de la *grafía* de los cuentos.

El término de "cuneiforme" denota cierta forma de objeto agudo. Pero en su uso especial se refiere a los caracteres de forma de

cuña o de clavo que algunos pueblos de Asia usaron antiguamente en sus inscripciones. El subtítulo, "Cuneiformes", visto desde esta perspectiva, connota una *grafía* particular- jeroglífica, histórica, exótica, de Medio Oriente- extraña, que se dibuja en caracteres de formas particulares. Estos signos cuneiformes de esta *grafía* denotaban, a lo mejor, referentes concretos y reconocidos entre los pueblos en los que se usaban. En el título de parte de la colección de cuentos de Vallejo, sin embargo, connotan dibujos de signos gráficos enigmáticos y extraños que exigen teorías y metodologías especialmente elaboradas y expertos especializados para su lectura e interpretación. El título de la segunda parte, "Coro de vientos", se mantiene en las referencias al lenguaje de la música. Instrumentos de viento forman el coro compuesto de seis "notas" o voces en las "escalas" de la composición de la colección de cuentos de 1923.

La partitura de *Escalas*, el texto completo de una pieza musical, es la que se representa y que re-presenta desafíos de música moderna y atonal al solista y al director de orquesta, al lector de la partitura y al crítico. Esta partitura (escrita como pieza musical) melografiada no tiene referentes concretos, extra-gráficos o extraliterarios. Los componentes de la *grafía* de la partitura se limitan a las *intra-* y a las *inter-*referencias textuales, y entre ellas se producen los efectos (musicales) de temas y variaciones que son efectos de lecturas. La partitura divide la obra en dos movimientos, y cada uno de ellos en seis secuencias. Esta división en series recuerda la organización de fugas y de estudios en algunos compositores clásicos y algunas experimentaciones atonales en compositores modernos.

En la composición de "escalas", por Vallejo, en cada secuencia se encuentra a un solista particular, y a una especie de coro, construidos en y para la ocasión, quienes llevan la voz y el tono de la "escala". En cada secuencia, y entre ellas en el movimiento, se encuentran sonidos discordes. El "coro de vientos" de la última parte tampoco resulta ser un coro de voces en armonía. Es un grupo de seis textos de tipo disímil que forma parte de una totalidad mayor en la que cada "viento", cada voz, en cada secuencia, lleva sus "tonos" extraordinarios y particulares en la melodía que signa su *grafía*. Es como si la partitura completa invitara a lecturas extra-ordinarias de las dis-

cordancias de cada una de las "escalas" y entre todas ellas como totalidad fragmentada y fragmentaria.

Los cuentos de la colección, al mismo tiempo, se inscriben en el pensamiento no categórico de Vallejo y esta nueva narrativa, a lo mejor, "a primera vista se la tomaría por antigua o no trae la atención sobre si es o no moderna". Las "escalas" connotan su parentesco con pasados literarios remotos y cercanos en las escrituras de la literatura occidental. Los cuentos publicados por Vallejo, en temas y variaciones, en *Escalas*, retoman y re-nuevan, entre otras corrientes, la de la llamada "narrativa gótica". Entre Inglaterra, Francia, Estados Unidos, y Alemania, y desde los tiempos literarios más remotos, se distinguen en la literatura- en la poesía, en el drama, en la narrativa- unas tendencias a literarizar la literatura y la lectura con ingredientes de lo supernatural, lo ominoso y lo siniestro. El efecto gótico llega a desempeñar función central en ciertas tragedias de Shakespeare, por ejemplo, en *Hamlet*, *Othello*, y *Macbeth*. En la poesía inglesa, en "The Grave" (La tumba) de Robert Blair (1743), y en *Night Thoughts* (Cavilaciones nocturnas) de Edward Young (1749-1751), por ejemplo, se siembran los efectos siniestros y angustiados cuando fuerzas sobrenaturales e irracionales participan en la constelación de las atmósferas literarias.

En la narrativa inglesa del siglo XVIII florece la narrativa gótica: *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764); *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe (1794); *The Monk* (El monje) de Matthew Gregory Lewis (1796). En el siglo XIX, el género encuentra sus ejemplos más famosos en *Frankenstein* de Mary Shelley (1831), y en varias narraciones de las hermanas Brontë. Oscar Wilde cultiva la narrativa gótica en "*Lord Arthur Savile's Crime*" (1887), la parodia y se burla de ella en "*The Canterville Ghost*" (1887), y produce su mejor contribución al género en *The Picture of Dorian Gray* (1891). Cuando sale de la cárcel y de los trabajos forzados, Wilde adopta el nombre y apellido de Sebastián Malmoth. Así homenajea a su santo preferido y a su pariente irlandés, Charles Robert Maturin (1780-1824) quien, en 1820, había publicado una novela gótica titulada *Melmoth the Wanderer*. Robert Louis Stevenson cobra fama con *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Henry Rider Haggard, con *King Salomon's Mines*

(1886) y otras narraciones, ejerce su influencia en escritores modernistas hispanoamericanos, por ejemplo en Rubén Darío. En el mismo género se inscribe *Dracula* (1897), de Bram Stoker, y el género y sus variaciones se manifiestan como constantes en la narrativa británica hasta a finales del siglo XIX. *Heart of Darkness* (1902) de Joseph Conrad acompaña al siglo que nace, y es posible que Virginia Woolf parodie, entre otros géneros, este tipo de narrativa en, por ejemplo, *Orlando: A Biography* (1928).

Edgar Allan Poe se presenta como uno de los cultivadores americanos más refinados del género de la narrativa gótica. Le acompaña *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, y Herman Melville inicia su carrera de escritor en el género gótico en 1839 y lo continúa cultivando en publicaciones posteriores y en *Moby Dick* (1851). Henry James cultiva y publica "tales" (cuentos) de este tipo, por ejemplo, antes y después de la publicación de "The Turn of the Screw" (1898). William Faulkner, cinco años menor que Vallejo, en 1924 publica *The Marble Faun*, poemas pastoriles escritos entre 1919 y 1920. Es con *The Sound and the Fury*, escrita en 1928, y publicada en 1929, y con *As I Lay Dying*, 1930, que viene cobrando fama por escandaloso. En la primera, Benjy, idiota de treinta años de edad, en abril de 1928 y en setenta páginas cuenta la pena de la pérdida de Candice, para dar lugar a la narración de su hermano Quentin quien, el dos de junio de 1910, se suicida, entre otras razones por amores incestuosos con su hermana Candice. La crítica norteamericana caracterizaba la novela como incoherente y cansadora y en *The Philadelphia Inquirer*, por ejemplo, el crítico adelanta a los lectores la posibilidad de tener que solicitar admisión a un manicomio después de leer la novela. Quince años después, se habían vendido 3.300 copias de la novela, pero en 1949 el autor se merece el Premio Nóbel de Literatura. La crítica hispanoamericana y peruana elogian a Faulkner de manera retroactiva por la influencia que ejerce para la renovación de la narrativa hispanoamericana después de los años sesenta. En cuentos como "A Rose for Emily" (1930), y "Dry September" (1931), las narraciones de Faulkner se llenan de efectos góticos, tendencia que se hace característica también de algunas de sus novelas más conocidas. *Sanctuary* (1931), escribe Eric J. Sundquist (1995), se caracteriza por

ser una novela gótica americana más pura que las demás novelas de Faulkner.

La literatura francesa se deja invadir de características de esta vertiente por lo menos desde la colección de relatos del Marqués de Sade, *Crimes de l'amour* (1800). La historia de la literatura francesa observa la continuación del cultivo de este género y sus variaciones en la escuela "*Frénétique*" francesa que aparece con el Romanticismo francés y luego se desvanece o se deja asimilar por la novela de serie. Se nota, por ejemplo, la manifestación del género de la narrativa gótica en *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, y se deja sentir en *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. No deja de ser interesante, tampoco, que Baudelaire descubre, traduce y divulga en Francia la narrativa de Poe. Con el Romanticismo, con el redescubrimiento de los cuentos de hadas del folklore alemán, en el desarrollo de una literatura nacional se encuentran las narraciones de Ernst Theodor Amadeus Hoffman. La novela *Die Elixire des Teufels* (1815-1817) encuentra su modelo en *The Monk* (1795) de M.G. Lewis, y en los "*Geschichte*" de *Nachtstücke* (1817) cultiva ambientaciones y atmósferas que participan de los elementos de la literatura gótica.

Cuando Vallejo trabaja sus cuentos cortos en el Perú a principios de los veinte, Franz Kafka está trabajando algunos de sus cuentos cortos en otra parte entre 1919 y 1924. Con textos fragmentados y fragmentarios, con aperturas semánticas sin desenlazar, los narradores en Kafka impregnan sus universos con angustia y absurdidad, víctimas de lenguajes incontrolables e irracionales. Las referencias concretas a entidades topográficas desaparecen de estos universos narrados. Algunos de los cuentos tardíos de Kafka se narran en la primera persona, y se desarrollan en descontroladas asociaciones mentales, fragmentadas por narradores fantasmales, obsesionados y nubosos. Los cuentos versan en torno a una variedad ilimitada de situaciones y de narradores que construyen sus sistemas referenciales en las mismas narraciones en las que se produce la absurdidad angustiada misma de los narradores. Las narraciones parecen construirse como retratos de experiencias internas y estados mentales de narradores individuales extra-ordinarios.

En este mismo clima particular, en 1919 y en otra parte, Sigmund Freud elabora su artículo en torno a "*Das Unheimliche*" (lo ominoso, lo siniestro). Este artículo es el primer intento de crear un marco crítico a una literatura inusitada, motivado entre otras cosas por una necesidad de describir algunos efectos particulares experimentados en ciertas lecturas literarias y en ciertas experiencias clínicas de casos concretos de psicología patológica. Freud presenta una "colección de ejemplos", literarios y clínicos, y le interesa encontrar las causas de la sensación de lo siniestro y lo ominoso e interpretarla desde una perspectiva psicoanalítica. Freud toma, como ejemplos literarios, varios textos de E.T.A. Hoffman, sobre todo un cuento de *Nachtstücke*, "*Der Sandmann*", porque, según Freud, evoca de manera inusitada la atmósfera de "*Unheimlich*" que intenta analizar (55:227). Concentra su estudio del cuento en la figura del personaje principal, Nathaniel, y analiza las huellas de las memorias infantiles reprimidas por Nathaniel en su resumen del cuento. Las huellas le llevan a Freud a asignar los efectos ominosos del cuento a la figura del Sandmann, quien le transmite a Nathaniel el miedo de perder los ojos y, por consiguiente y por extensión, el miedo y la angustia de la castración en Nathaniel (227-233). El resumen hecho y la perspectiva adoptada hace que Freud intente reducir las causas de los efectos de lo *Unheimliche* a las recurrencias de ciertas memorias infantiles olvidadas o reprimidas. La perspectiva psicoanalítica, en Freud, le controla el análisis del cuento de Hoffman y le hace perder de vista (perder la vista de) lo que Nathaniel tiene en común con los clientes de los casos clínicos y patológicos que forman otra serie de ejemplos en el artículo de Freud: el sufrimiento neurótico y o la locura.

Es posible que las memorias infantiles reprimidas que amenazan con reaparecer causen los numerosos ataques de delirio y de locura en la narración que gira alrededor de la figura del infortunado Nathaniel. Pero es cierto que Nathaniel, como casi todos los personajes principales de los cuentos de Hoffman, y como todos los clientes neuróticos de Freud, es un enfermo de los nervios que sufre desvanecimientos y delirios hasta terminar como un loco de atar. Desde esta perspectiva, las causas aducidas por Freud se invierten. El "*Sandmann*" del cuento no es la causa de los efectos de lo siniestro y

lo ominoso en el cuento. El "Sandmann" es un efecto, entre muchos efectos ominosos y siniestros, de los delirios y de las obsesiones demenciales de un personaje que pierde el control racional de su discurso y deja que las fronteras se borren y que los fantasmas irracionales invadan el habla. El cuento, en esta lectura, es la narración progresiva de la evolución gradual de un demente y, a lo mejor, es esta evolución la que produce la atmósfera tan intensa de los efectos de los siniestro en el cuento de Hoffman.

Una vieja tradición narrativa que cultiva la dramatización de narradores que no son dignos de confianza se renueva en varias partes del mundo en las primeras décadas del siglo XX, y el título de una colección de cuentos de Horacio Quiroga, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1918), parece venir al caso. Muchos escritores surrealistas acompañan a Freud y reconocen en la narrativa gótica británica, combinada con la de Sade, importantes precursores de las propias experimentaciones con las posibles escrituras de las corrientes subconscientes. De alguna manera y por alguna razón, Vallejo participa de lleno en este clima renovado de experimentaciones con efectos siniestros y ominosos de la época, y se inscribe con elegancia y con características particulares en un género de cultivo casi universal y casi eterno en la literatura occidental. Casi todos los narradores en los cuentos de Vallejo padecen sufrimientos neuróticos. Al mismo tiempo, además, Vallejo inscribe la narrativa peruana en las corrientes más modernas, renovadoras y experimentales de su tiempo. Y lo hace de su manera particular sin respetar categorías ni periodizaciones de la crítica y de la historia literarias. Vallejo combina algunos ingredientes textuales muy viejos y re-conocidos de ciertas tradiciones viejas como la literatura misma, con otras estructuras muy nuevas, modernas, innovadoras, experimentales y vanguardistas. Vallejo participa de lleno de los dilemas y las paradojas que se producen en la encrucijada entre "la tradición y el talento individual" cuestionada por T.S. Eliot en la misma época en relación con el canon literario tradicional y los autores modernos en Gran Bretaña en la misma época. Los cuentos publicados por Vallejo en *Escalas* re-toman y re-nuevan una tradición narrativa que se deja moldear, modernizar y "vanguardizar" con nuevos aportes técnicos inscritos por el autor peruano.

En una *suite* de constelaciones diferentes se distribuyen los cuentos de *Escalas*. Cierta *ritmo* se insinúa en una serie de *temas y variaciones* que se repiten de manera más o menos clara a lo largo de los dos movimientos y doce secciones. Son temas con sus variaciones en una serie de *versiones* que parecen girar en torno a modalidades narrativas, experimentaciones técnico-retóricas internas a la textualidad literaria y no extrapoladas a referentes extraliterarios. Las temáticas se establecen en múltiples voces narrativas moduladas en tejidos polifónicos que se expanden, se contraen, se contrapuntean, se contradicen, se desconstruyen y se reestablecen. Cada voz del elenco dramático y dramatizado tiene su historia particular que narrar; y cada voz dramatizada narra la historia de su "causa" (extra)-ordinaria de una manera particular, particularizada e individual. Los "solistas", las voces moduladas, o los "instrumentos" grafiados individuales no armonizan ni en sí mismos ni entre sí. Se encuentran más bien en in-harmonía, incluso consigo mismos, y se inscriben en una serie de estudios experimentales de in-harmonías.

Cada estudio, cada texto, cada caso individual seduce al lector, lo desorienta insinuando un tejido cuyos múltiples hilos se merecen un acercamiento retórico y "erótico" (Roland Barthes) más que crítico. El lector se enfrenta con cada texto de manera particular y busca unas "eróticas" para unas lecturas lúdicas que se entreguen a los efectos de lectura generados. Las técnicas de la *grafía* de las "escalas" de la colección y la "desusada sugestión" que las "notas" grafiadas "ejercen" sobre (ver cita abajo) las lecturas, generan efectos que dejan vislumbrar combinaciones inusitadas de significancias. Las doce "escalas" concentran justamente el interés en la orquestación de la materialidad tonal de los textos. Todos los textos aluden a la esfera musical: "Estoy viejo. Me paso la toalla por la frente, y un rayado horizontal en resaltos de menudos pliegues, acentúase en ella, como *pauta de una música fúnebre*, implacable Estoy muerto" ('Alféizar'. 1970:20). En el cuento titulado 'Liberación', el con-texto se impregna de música:

Suenan como entre apretados algodones impregnados de limalla de hielo, *notas dispersas* de un solfeo distante. Es la

banda de músicos de la Penitenciaría que ensayan *el himno del Perú*. Suenan esas *notas*, y *desusada sugestión ejercen ahora en mi espíritu*, hasta el punto de casi sentir la letra misma de la canción, engarzada sílaba por sílaba, o como clavada con gigantescos clavos en cada uno de los *sonidos errantes* (Enfasis añadido). ... *Las notas se cruzan, se iteran, patalean, chirrían, vuelven a iterarse, destrozan tímidos biseles* (1970:34. Enfasis añadido).

La percepción de los efectos de la música en el narrador del cuento, se extiende, en analogía, para conformar una posible descripción de los efectos que producen en las lecturas las maneras de narrar de este cuento, en particular, y de todos los cuentos de la colección, en general: son "notas dispersas", "sonidos errantes", que "se cruzan", "se iteran", "patalean", "chirrían", "vuelven a iterarse", "destrozan tímidos biseles" y "desusada sugestión ejercen" para unas lecturas des centradas que consideren el sentido y la falta de sentido yuxtapuestos en la narración.

Las lecturas, en movimientos dinámicos constantes, conviven con las estructuras de "las notas dispersas" en "sonidos errantes" porque son las que conforman los textos experimentales de Vallejo en 1923. Las lecturas conviven con y se entregan al "iterarse", al "patalear", y al "chirriar" de unas narraciones que "vuelven a iterarse", al parecer sin principio ni medio, y cuyo fin se caracteriza con la ausencia de desenlaces en unos textos *modernos* "abiertos", sin moral, sin didáctica, sin política aparente, en los que ningún narrador y ningún valor se sobreponen como autores y valores maestros, y en los que no hay narradores dignos de confianza. Si los textos de 1923 de alguna manera pretenden ser *auto-bio-grafía*, la pretensión desaparece en la superficie de la *grafía* de los textos. La fuente de la historia de la vida en estos casos no es el autor histórico. La fuente es la literatura misma, el narrar y el escribir, la *grafía*, y ésta deriva hacia una nueva historia de la vida de la nueva literatura peruana desde su nacimiento mismo: En estas "escalas", los personajes participan como significantes entre otros significantes para conformar todas las series de doce "*inarmónicas armonías incognoscibles*". Y algunos de los

cuentos llegan a elaborar su propio "autorretrato"-su auto-bio-grafía-la descripción metafórica de su propio llegar a ser:

Extrañas manos debían de haber *alterado*, con *artimañoso desvío del gusto y de todo sentido de orden y comodidad*, la usual distribución de los muebles y de los demás enseres y menaje del hogar ('Los Caynas'. 1970:50. Énfasis añadido).

Los cuentos, sin la historia de una vida humana que narrar, derivan de trozo en trozo y de fragmento en fragmento que se dispersan en el narrar que es particular, intrínseco, grafiado en y para cada cuento. Se "altera" "con artimañoso desvío del gusto y de todo sentido de orden" "la usual distribución" de los elementos literarios. El narrar parece contar la historia propia de su devenir en, de su llegar a ser "inusual" escritura y literatura inusitada, y el concepto de la auto-bio-grafía llega a ocupar el campo semántico de la grafía que a lo mejor siempre le ha pertenecido.

Cada narrador de cada cuento parece versar en temas y en variaciones que son versiones textuales de las escalas. En el cuento titulado 'Liberación', por ejemplo, el "yo" es testigo cuando escucha la narración de la "causa" de Solís. El testigo se convierte en protagonista al contarle a Solís su propia "causa". Y Solís se convierte en testigo cuando re-narra al "yo", también convertido en testigo, la historia de la "causa" de Jesús Palomino. Las narraciones se intercalan en un sistema de "cajas chinas" digno de interés analítico y de elogios por los avances técnico-retóricos del cuento. En las narraciones participan narradores que no son dignos de confianza. El narrador, sea testigo o protagonista, en casi todos los casos, sufre, como en muchos cuentos de Hoffman, de Poe, de Huysmans, de Wilde, de Kafka, de Robert Musil, y de Faulkner, de algún *de-fecto* mental que siembra sus *e-fectos* en la narración misma en la que se constituye el narrador quien se dramatiza y revela en el texto de su propia narración. La manera de narrar delata a los personajes, como, por ejemplo, en 'Cera':

Todavía me sentía *un tanto ebrio* de los últimos alcoholes ¡Oh mi bohemia de entonces, broncería esquinada siempre de balances impares, enconchada de secos paladares, el círculo de mi cara libertad de hombre a dos aceras de realidad hasta por tres sienes de imposible! Pero *perdonadme estos desahogos* que tienen aún bélico olor a perdigones fundidos en arrugas.

Quise entonces fumar. Necesitaba yo *alivio* para mi *crisis nerviosa* (1970:61. Énfasis añadido).

Uno de los cuentos más apreciados por la crítica convencional, por ser "realista", depende de un narrador que narra "un tanto ebrio" y quien se dramatiza como uno que sufre una "crisis nerviosa" y quien busca "alivio" en el "fumar". La narración resulta ser pura literatura que siempre va "más allá de los hechos y de la realidad perceptible" (66).

Todos los narradores se constituyen en variaciones en torno a temas modernos en el sentido de ser estudios individuales y particulares de narradores "mentirosos" quienes de alguna manera y por algún motivo no controlan ni su vida, ni su lenguaje, ni su narración. Comparten el hecho de ser "*unreliable narrators*" (Wayne C. Booth, 1961), y no son narradores dignos de confianza y de fe en lo ético, ni en lo político, ni en lo estético. No son autoridades, para así decirlo. Estos narradores "modernos", en vez de *reflejar* la realidad de alguna manera "realista", la dis-torsionan, la mal-interpretan, la narran y la *lite-rarizan* de su manera *extra-ordinaria* siendo gente ordinaria. Se exponen dramatizándose de su manera individual y ego-des-centrada en textos literarios que existen en y para sí mismos en los espacios de la famosa condición "formalista" de la literatura conocida como "autónoma" o "autárquica". El "héroe" narrador se construye en su propio proceso narrativo sin ser *autor-idad*, sin tener bio-grafia conocida, y sin pretender existir en el mundo extratextual y pre-lingüístico. El proceso narrativo y la forma en que se realiza conforman partes significantes del universo que se construye entre las intra- e inter-referencias de los textos, y con estos *con-textos* inter-relacionados el texto revela sus propias "señas de identidad": la historia de su pro-

pío devenir, la historia de venir en texto literario. La *auto-grafía* del narrador intrínseco se convierte a la vez la *bio-grafía grafiada* del cuento como proceso literario complejo.

Esta especie de autonomía y de autarquía del "formalismo" en la narrativa es la que se censura en la crítica peruana empeñada en la proyección sobre la literatura peruana del propio proyecto realista. El desencuentro se produce cuando muchos escritores peruanos cultivan y aprecian joyas literarias que la crítica peruana se niega a cultivar y a apreciar. La crítica llega a tachar de "frustración" artística algunas de las joyas producidas. Los narradores en los cuentos de Vallejo son criminales, delincuentes, trastornados mentales, dementes, enfermos de los nervios o en proceso de llegar a serlo, drogadictos, seres alienados y angustiados que pierden el control de su habla. Si toman la palabra para narrar sus historias, la toman sin saber por qué ni para qué narran sin fin, sin objetivo, sin intención ulterior. Narran, al parecer, sin sofisticación, para narrar unas historias "espontáneas", las historias de sus "*causas*". Siempre, en todos los casos, hay por lo menos otro personaje intrínseco listo para escuchar lo narrado, porque cree poder llegar a conocer "la verdad de su conducta" ('Muro dobleancho'. 1970:18). El personaje que escucha, el testigo, se caracteriza por identificarse con y confiar en quien narra, también, por ejemplo, cuando el narrador deja que el azar le controle la vida:

Alguna mañana tuvo pena el tabernario, *pensó* en ser formal y honrado, salió a buscar trabajo, luego *tropezó* con el amigo y de nuevo la bilis fue cortada. Al fin *la necesidad* le hizo robar. Y ahora, por lo que arroja ya su instrucción penal, no tardará la condena.

Este hombre es ladrón.

Pero también es asesino (18. Énfasis añadido).

El personaje que escucha, el testigo de la historia narrada, confía en "el ladrón", en "el asesino", en el delincuente hasta casi borrarse las líneas divisorias entre una conciencia y otra. En muchos casos, el personaje que escucha y que se *des-autor-iza* en su confianza casi ingenua

en el narrador, se vuelve a su vez (re)-narrador *des-calificado*, porque goza del derecho "normal" y "natural" de re-narrar para otro público, para un "ustedes" o un "vosotros" textuales, la primera historia escuchada. En este orden "natural" de las cosas, la necesidad y el gusto de narrar en varios personajes, en varios momentos, en distintos lugares, abren la estructura de "la caja china" como sistema organizador de las voces. La caja china organiza las voces grafiadas en un sistema de niveles en los que los narradores insofisticados, en coro, intercalan las narraciones en estructuras sorprendentes, insospechadas, renovadoras y sofisticadas.

Los narradores se lanzan con frenesí, con "espontaneidad" y "naturalidad" insofisticadas, a relatar sus historias. Los narradores brutos, salvajes e indómitos, ladrones y asesinos, neuróticos y locos, obedecen al impulso milenario del narrar, y los cuentos, "indómitos", aún siendo muy cortos, no respetan límites convencionales. Los cuentos (cortos) se lanzan a dimensiones ilimitadas (inmensas) en el narrar de sus personajes. Los narradores brutos, al mismo tiempo y en algunos casos, son conscientes de la calidad y de los alcances de los propios relatos: "*Esta caprichosa jerga políglota me da la impresión de expresar mi emoción de los Alpes marítimos. Solamente me resta dejar constancia de dos circunstancias, de dos masas de guerra, de dos cortes al sesgo*" ("*Magistral demostración de salud pública*" 1973-A:56. Énfasis añadido). Los narradores muchas veces se equivocan de criterios justamente cuando la narración de un narrador definido les seduce:

El jefe de ellos es un penitenciado, un *bueno, como lo son todos los delincuentes del mundo*. Joven, inteligente, muy cortés; Solís, que así se llama el preso, pronto ha *hecho grandes inteligencias conmigo, y hame referido su caso, hame expuesto sus quejas, su dolor*. ('Liberación'. 1970:30. Énfasis añadido).

Los cuentos narrados dramatizan las equivocaciones de juicio que son cometidas por algunos narradores cuando se encuentran seducidos por la influencia de la modalidad narrativa de "la causa" narra-

da. Proliferan las visiones distorsionadas y exageradas posibilidades en y por la narrativa, y en la profusión de pesadillas, fantasías absurdas y distorsiones, el personaje que escucha pierde la cabeza y el juicio racional. La lectura, al mismo tiempo, se entrega al placer que le otorga las distancias necesarias para observar los juegos de lo grotesco, lo absurdo y lo ridículo en un narrar desenfrenado que se materializa en el lenguaje concreto del narrador del cuento mismo.

En estas estructuras narrativas, la falta de sofisticación aparente en el narrador termina materializándose en maneras sofisticadas y vanguardistas de narrar: monólogos, monólogos interiores, soliloquios, corrientes (interminables) de conciencia y variaciones ilimitadas e interminables sobre la temática de las maneras y modalidades de narrar de los cuentos. La suerte del narrar desenfrenado de los narradores no domesticados discurre a la vez entre las innovaciones más atrevidas de la experimentación literaria de la década de los veinte. Los monólogos que dramatizan al narrador individual se convierten en soliloquios, que se convierten en monólogos interiores y derivan en corrientes de conciencia en un fluir textual y narrativo de una extraordinaria flexibilidad. En estas estructuras aparentemente "normales" por parecer tan "naturales", el narrador narra y se deja narrar, se construye y es construido por y en unos lenguajes sobre los que muchas veces no ejerce control ninguno: sin principio, ni medio, ni fin, cuenta la versión de su "causa" sin saber por qué.

Los narradores, en la mayoría de los casos, sufren de excesos imaginativos, de ilusiones y de alucinaciones. Observan y escuchan mal en el sentido de distorsionar de varias maneras las impresiones y las percepciones recibidas. Las narraciones muestran a veces tener conciencia de su propio estado de las cosas:

¡Meditad brevemente sobre este *suceso increíble, rompedor de las leyes de la vida y la muerte, superador de toda posibilidad; palabra de esperanza y de fe entre el absurdo y el infinito, innegable desconexión de lugar y de tiempo; nebulosa que hace llorar de inarmónicas armonías incognoscibles*" ('Más allá de la vida y la muerte' 1970:27-28. Énfasis añadido).

Los cuentos son resultados de procesos de "grafiar" "escalas" en las que los narradores en muchos casos se sitúan con voces que sufren de desintegración mental, y ésta se construye en la propia narración en la que se construye, narrando, el narrador. En el cuento titulado 'Los Caynas' se describen las acciones y el narrar de Luis Urquizo:

Trepida; guillotina sílabas, suelda y enciende adjetivos; hace de jinete, depone algunas fintas; conifica en álgidas interjecciones las más anchas sugerencias de su voz, gesticula, iza el brazo, ríe: es patético, es ridículo: sugestiona y contagia en locura" (1970:46. Enfasis añadido).

El "guillotinar sílabas", el "soldar y encender adjetivos", el "conificar interjecciones", el ser "patético", el ser "ridículo" el "sugestionar" y el "contagiar en locura" son características descritas de la manera de narrar de Luis Urquizo, y los ingredientes de esta manera de narrar seduce al personaje-testigo que le escucha, el "yo" del texto. Este "yo", el testigo de lo narrado por Luis Urquizo, en muchos casos piensa ser capaz de analizar para llegar a entender lo narrado. En el ejemplo de 'Muro dobleancho' escribe: "Yo poseo ya la verdad de su conducta" (1970: 18. Enfasis añadido). Al mismo tiempo, el "yo" revela, en su propio narrar, que está también desubicado, descentrado y perdiendo el control: "He confrontado las dos caras de la medalla, he dudado y hasta he sentido crujir el talón que insinuaba la media vuelta (1970: 18. Enfasis añadido). Porque el público, los testigos que escuchan las historias de las "causas" en estos cuentos se dejan influir por el relato del otro, como en 'Los Caynas': "Aquel hombre continuó viendo las cosas al revés, trastocándolo todo, a través de los cinco cristales ahumados de sus sentidos enfermos" (1970:47. Enfasis añadido). El narrador ve "las cosas al revés", a través de sus "sentidos enfermos", y "contagia en locura". Los efectos del "contagio", por consecuencia, se construyen como efectos lingüísticos de la versión de la historia misma narrada por el "yo": "Urquizo llegó a errar allende las comisuras eternas, a donde corren a agruparse, en son de armonía y plenitud, los siete

tintes céntricos del alma y del dolor" (1970:47). Y el narrador mismo se da cuenta del peligro de contagio y de posible identificación con el otro que corre en este momento: "¿Por qué esa forma de inducción para atribuirme la descomposición de tornillos y motores que sólo en él había!" (1970:47. Énfasis añadido).

Ningún personaje se salva del "contagio": "¡El contagio de los parientes! ¡Sí; la influencia fatal!" ('Los Caynas'. 1970:52). Narrador tras narrador textualiza su desequilibrio: "Ahora caía en cuenta de mi nerviosidad del primer momento y de lo mal dispuesta que había estado mi excitable fantasía para haber levantado tan horribles castillos en el aire" ('Los Caynas'. 1970:53. Énfasis añadido). El narrador termina calificando su propia locura, a veces: "Y aquí me tienen ustedes, loco-agregó tristemente el hombre que nos había hecho tan extraña narración" ('Los Caynas'. 1970: 54. Énfasis añadido). Y después, para mayor sorpresa, al terminar el cuento sin cerrarlo, otro narrador se revela en otro nivel de la "caja china" para dramatizarse en su propio estilo de narrar "contagiado":

Y el loco narrador de aquella historia, perdióse lomo a lomo con su enfermero que le guiaba por entre los verdes chopos del asilo, mientras el mar lloraba amargamente y peleaban dos pájaros en el hombro jadeante de la tarde... " (1970:54. Énfasis añadido).

Es probable que el cuento termine sin cerrar y en un abrir de otra posibilidad, en tres puntos suspensivos, para re-descubrir otra posible "escala" para ser "grafiada" y formar otra "caja" para la narración de la "causa" de otro narrador: "¿El verdadero loco?" (47-48). De la misma manera funciona el final de 'Mirtho':

Calló el adolescente relator. Y, al difuso fulgor de la pantalla, parecióme ver animarse a ambos lados del agitado mozo, dos idénticas formas fugitivas, elevarse suavemente por sobre la cabeza del amante, y luego confundirse en el alto ventanal, y alejarse y deshacerse entre un rehilo telescópico de pestañas (1970:60. Énfasis añadido).

La misma manera de narrar es la versión que "dramatiza" en variación a otro personaje que indica e insinúa el "contagio" al que se expone el personaje que como testigo escucha simpáticamente las confesiones de las "causas" personales de narradores locos en los cuentos de Vallejo.

Cada loco con su tema se convierte en lema de unos cuentos, "modernos" y "antiguos" a la vez, estructurados en torno a una serie de temas con variaciones en "escalas". Los textos resultan ser versiones variadas de historias de las "causas" de cada uno de los "solistas" implicados y de los personajes que los escuchan. Estas versiones resultan estar "grafiadas" en diferentes claves a lo largo de la colección de cuentos de Vallejo publicada en 1923. Los cuentos dramatizan a sus narradores en el sentido en que Henry James da al término de "dramatizar" en la metodología de su narrativa moderna. Los cuentos de Vallejo responden al "*showing*" (el mostrar) de la narrativa moderna, más que al "*telling*" (decir) de la narrativa tradicional. Responden a la predilección por la "*scene*" (escena) de la narrativa moderna, más que al "*panorama*" de la narrativa tradicional, para seguir a Percy Lubbock quien como crítico literario formaliza los pensamientos de James (1921).

Los cuentos de Vallejo *muestran* a sus narradores actuar-se y representar-se sobre la escena del propio narrar de la propia historia. El cuento no necesita *decir* que el narrador no es digno de fe y que no se merece la confianza del lector. El narrador escenifica, dramatiza, su propia calidad de narrador no digno de fe y confianza. Vallejo, en 1923, participa de lleno y trabaja con perfección con experimentos avanzados en la narrativa moderna y modernista, formal y formalista, elaborados y re-presentados en y por Oscar Wilde, Henry James, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, Virginia Woolf, y muchos otros. Los cuentos de Vallejo no necesitan *decir* o *contar* o escribir que son "viejos" y "nuevos" a la vez, que son a la vez *surrealistas* y *vanguardistas* y narrativa de pura cepa. Los textos son y están así porque la grafía los escenifica, los muestra, los representa como actores textuales en sus propios escenarios textuales. Todos los cuentos son completamente "objetivos" e "impersonales": y a la vez

son completamente subjetivos y antropocéntricos. Los narradores diegéticos se encargan de escenificarse y responsabilizarse y autorizarse de las narraciones todas en sus maneras peculiares de narrar.

El compromiso con la realidad y con la política se encuentra en entrega comprometida a la vocación profesional del escritor. Se encuentra el compromiso en la dedicación comprometida con la problemática vieja y nueva de la literatura y de la narrativa. La problemática literaria comprometida resulta ser compleja y multifacética y nunca en ningún caso simple y simplificada. La problemática estética resulta ser compleja. Los problemáticos temas con variaciones- las versiones de las dramatizaciones, las voces, las representaciones, las actuaciones, las disimulaciones y las series de mediaciones-problematizan las problemáticas relaciones que existen entre la realidad, el individuo y el lenguaje. La problemática constitución y construcción de la verdad o de las verdades, literarias, estéticas, y políticas, ocupa y actúa en el centro de la escena en "escalas" en variaciones relativizadas y relativizadores. La problemática de la constitución del sujeto en y por el lenguaje, la problemática de la representación y de la mediación resultan ser sumamente políticas y críticas. Cuestionan el concepto de una posible "verdad objetiva" reducida, simple, simplificada y empirista, de entre tantas versiones individuales y particulares de temas y variaciones organizadas en "escalas". Las versiones construyen sus *verdades*, y cada cuento se construye en verdades particulares para cada caso. Se relativizan las categorías, y se socavan los presupuestos metodológicos del sentido común del realismo expresivo y de su crítica empirista y humanista.

No hay en la colección de 1923 ninguna *escala* (de valores) "melografiada" en jerarquía de valores para contener a las demás "escalas" de valores. Los cuentos trabajan sin localizar las diferencias e igualarlas en sistemas cerrados a la manera de la crítica tradicional. Los cuentos se narran sin fin, y las *ambi-valencias* y las *poli-fonías* florecen. Los textos dejan las versiones narradas sin comentar, sin evaluar y sin cerrar. Los textos dramatizan las posibilidades creativas de la literatura, y la literatura se independiza del ancla que la ata al

“reflejo” consabido de una “realidad” dada y re-conocida. Los cuentos de Vallejo en 1923 son himnos a las múltiples maneras de ser y de estar de la narrativa corta en la literatura: de ser y de estar mediando en y entre el sujeto y la realidad y la política, en discursos y versiones que proliferan en versiones sin fin. Las versiones políticas, pensadas en analogías y como otras tantas versiones, re-presentan otras tantas variaciones lingüísticamente construidas de la problemática temática de la representación dramatizada en las “escalas” de César Vallejo en 1923.

La crítica peruana tradicional, política y comprometida, ha sabido des-calificar los cuentos de 1923 y des-autor-izar a Vallejo. Los cuentos de Vallejo se vengan de la crítica peruana desbordando, ironizando y satirizando los intentos de reducción, simplificación y contención categórica. Los cuentos participan con otros textos vanguardistas peruanos en el desarrollo de estrategias narrativas auto- y meta-críticas, y de esa manera se adelantan con mucho a la crítica literaria tradicional que se contenta con ciertas repeticiones clasificatorias proyectadas sobre la literatura. Los cuentos de Vallejo no se dejan estabilizar por ninguna categoría normalizadora de realismo expresivo, ni por a la categoría de la literatura fantástica ni por la vanguardista. El poder transgresivo y radical, la función subversiva y política de la literatura, se dramatiza de esta manera en los cuentos de Vallejo de 1923. Es posible que los cuentos de 1923, en sus alcances literarios lúdicos y placenteros, sean transgresivos en más de un sentido. Esta transgresión se nota, por ejemplo, en el manifestar y dramatizar la existencia de fuerzas inconscientes que irrumpen en e invaden el espacio consciente del sujeto humano. La narrativa peruana en este caso no refleja para nada un compromiso con la realidad racional y racionalizada en una tradicional narrativa comprometida tal como quiere, desea y pide la crítica peruana. Los cuentos cuestionan todos los conceptos categóricos y dogmáticos al dejar que las narraciones discurren en el nivel “superficial” y “formal” de los significantes. Este discurrir deja los significados en movimientos metonímicos en cadenas sin fin, y no permiten que se fijen en categorías extratextuales como referentes concretos pre-establecidos y reconocidos. La narrativa peruana, y el escritor, César Vallejo, están

trabajando, actuando y representando en otra parte, sobre otro escenario, en el "*austero laboratorio creador*" y se adelantan con mucho a la crítica que tarda en llegar a la altura del objeto de estudio. Los textos de Vallejo de 1923, en sus transgresiones y subversiones de las normas convencionales, desestabilizan la seguridad del poder tradicional que detenta la versión de la verdad realista de la literatura peruana. Los cuentos desestabilizan el fundamento de las leyes que legitiman la seguridad categórica de la crítica literaria tradicional. Los textos amenazan y desafían la seguridad normal, subvierten los códigos clasificatorios producidos por y para la crítica, y desafían los valores hegemónicos producidos en y por la institución pública de la crítica peruana.

En una serie de cuentos de Vallejo, publicados en y después de 1923, las fuerzas "góticas" de un destino implacable son las que dominan unas narraciones en las que los personajes no poseen control ninguno sobre el desarrollo de la vida. Los personajes se conforman actuando como narradores en un gran teatro del mundo. En este gran teatro, las fuerzas irracionales y las fuerzas inconscientes desconocidas por el personaje actúan sin ser analizadas y condicionan y predestinan a los personajes a su manera de narrar en los cuentos de "Fabla salvaje", "Sabiduría" y, más tarde, en "Viaje alrededor del porvenir".

En "Fabla salvaje" (1923), en el personaje de Balta, se produce la obsesión de los celos en uno de los personajes "poseídos" de los cuentos de la época. Esta obsesión en Balta desplaza, poco a poco, a todo lo demás y a todos los demás del espacio textual. El texto se parece a ciertos cuentos de Julio Cortázar- quien, dicho sea de paso, había traducido las obras completas de Edgar Allan Poe al castellano- como, por ejemplo, "Casa tomada", "Circe", y "La noche boca arriba". La obsesión que toma posesión del personaje toma posesión del espacio central del texto y excluye los contornos del hogar, del trabajo, y de la naturaleza del texto de Vallejo. La obsesión en Balta excluye a la esposa Adelaida, al hijo que va a nacer, a su cuñado, Santiago, y a doña Antuca completamente del texto. El texto se enloquece para dramatizar el enloquecimiento de la manía y de la paranoia de Balta. La transformación de amor a fastidio, y la transformación

operada por los celos se producen como "con furtivo y azogado gusaneo montaraz ... " (1970:93). El proceso deseado en la imagen del gusano se reproduce en la imaginación del personaje y se proyecta sobre el texto y se reconoce en él:

Creyó sentir en el aire una presencia material oculta, de una persona que le estaba viendo y oyendo cuanto él hacía y meditaba en aquel instante. *Creyó percibir* su aliento, ... (93).

La proyección luego la verifica:

"*Sí. Alguien le seguía*" (94. Énfasis añadido).

Los deseos del personaje, proyectados sobre la narración, se verifican en la misma narración del personaje. No hay, en los cuentos de Vallejo, ningún personaje o crítico o analista que sepa analizar de manera racional y exhaustiva la narración de los sucesos que (les) pasan. Los personajes se dejan vivir, se dejan arrastrar, y son arrastrados por el azar sin poseer instrumentos de análisis racional para una posible intervención racionalizada sobre el destino. Es a este nivel, a lo mejor, que el título del cuento, "Fabla salvaje", cobra sus significaciones más interesantes.

En la sexta parte de "Fabla salvaje" el cuento cambia varias veces de perspectiva para des-autorizar a casi todos los testigos implicados en la narración:

Ella [su mujer] *no sabía* el porqué de todo esto. Cuando quería saberlo, a costa de *un examen más o menos detenido y hondo*, o de una *observación asidua y constante* sobre su marido, *fallaban sus fuerzas de investigación y todo razonamiento* volvía atrás, *impotente y pequeño* para tamaña empresa. Adelaida apenas había tenido tiempo para leer y escribir, y *su espíritu* se hallaba todavía *más intacto y bruto* que el de Balta (95. Énfasis añadido).

Ni el protagonista ni ningún testigo, de "fabla salvaje", es capaz de analizar de manera racional los sucesos para ayudar a Adelaida y a su marido a llegar a tomar control analítico sobre el desarrollo:

Tal se quejan las mujeres de las sierras cuando se quejan del hombre a quien aman. *Creyérase* que entre ambos, cuando el dolor arrecia y arrecian los vientos contra los peñascos eternos, hay *un tercer corazón invisible*, el cual se patentiza entonces ante sus almas y preside sus destinos. *A ese corazón* se dirigía ella ahora, de pie, entre las tinieblas de la tarde, recogiendo sus lágrimas entre los pliegues de su falda sencilla y estropeada (97. Énfasis añadido).

El "*creyérase*" tampoco ofrece más que la metáfora del "tercer corazón invisible", irracional, para "presidir" sus destinos. Y "a ese corazón" se dirige Adalaida, con su espíritu "más intacto y bruto" y sin estar acompañada por Balta. Cuando el cuñado, Santiago, de pronto aparece entre cambios de perspectiva bruscos, se presenta como observador con sus dudas y preguntas y tampoco llega a entender de manera analítica la historia que se desarrolla:

Santiago, *observaba, extrañado*. Niño, con sus ocho años, él no se daba cuenta de aquel infortunio. Supo que adentro se lloraba, y se callaba más adentro aún. Su corazón empezó a encogerse y tuvo ganas de llorar. Viendo padecer a su hermana le dolió el alma. *¿Quién la hacía padecer? ¿Qué la habían quitado? ¿Qué cosa se le negaba?* (97. Énfasis añadido).

A Santiago lo descalifica la poca edad, "no se da cuenta" del "infortunio" que se desarrolla en su familia, y no encuentra respuestas, sino que formula su serie de preguntas retóricas equivocadas para el caso. Son, todo el tiempo, "las fuerzas misteriosas" y "enigmáticas" que no se analizan las que dominan los sucesos:

Sobre el techó *graznó toda la noche un buho*. Hasta hubo dos de tales avechuchos. Pelearon entre ambos muchas veces, en *enigmática disputa*. Uno de ellos se fue y no volvió (100. Enfasis añadido).

La narración se sitúa en coordinadas familiares. En una familia de la sierra, en nueve meses, de julio a marzo, se desarrollan en sus metamorfosis las historias de una obsesión y de una gestación. Se produce el cuento, la concepción de un niño, la obsesión, el embarazo, y el nacimiento de un niño: "Doña Antuca, sentada en el umbral del dormitorio, velaba el sueño del nieto, que acababa de nacer esa mañana" (103). En este contexto familiar, realista y reconocible, reconocido, se manifiestan una serie de fuerzas irracionales, no familiares, anormales para desestabilizar el retrato de la familia. Las fuerzas no controlables irrumpen en y sobre la figura del hombre de la familia. Las fuerzas irracionales operan en los contextos familiares para producir la locura y la muerte del padre y del marido. El regionalismo indigenista peruano se llena de pronto de unas dosis fuertes de innovación y de modernización al inscribir sobre todos los personajes del cuento algunas de los efectos de la narrativa contemporánea y vanguardista de inspiración psicoanalítica. Al mismo tiempo, "Fable salvaje" se parece a una serie de otros cuentos que dramatizan la evolución de un sufrimiento neurótico sin analizar en locura, por ejemplo, en "*Der Sandmann*" de E.T. A. Hoffman.

En "Sabiduría" es Benites quien, "en medio de las visiones de fiebre", y con "las imágenes del delirio" y con "las alucinaciones", se construye en el narrar del texto que dramatiza a Benites: Felizmente Benites era inteligente y había cultivado con esmero su facultad discursiva y crítica, con la cual podía ahora profundizar bien las cosas y darles su sentido verdadero y exacto" (110). Esta especie de autoevaluación intelectual la contradicen el delirio y las alucinaciones que le hacen perder el control racional y le impiden "profundizar bien las cosas" en el examen de conciencia de Benites narrado (110-111). Poco a poco, Benites llega a llenar el texto con su monólogo interior y su soliloquio en el que se entrega a una comunicación con Jesús. Esta comunicación, que le pertenece a Benites y lo construye, llena el texto

que llega a excluir cualquier alusión al mundo exterior representado en el inicio del cuento. El texto se convierte en un discurrir que es un delirar en una especie de sabiduría de delirio en la que se disuelve y se deshace el sujeto que reposa "en una nota orquestal del infinito" (110). Luego, de vez en cuando, "volvió en sí" (111).

La narración se convierte en una narración formular en forma de oración. Adquiere la forma de un lamento, en un "de profundis" en series de exclamaciones incoherentes. En la narración despistada de Benites, los comentarios intercalados a intervalos regulares también aparecen como despistados y no encuadran ni concuerdan en nada con lo narrado:

Se oía callar el silencio por el lado de la nada (112).

Benites lloraba un llanto lejano (112).

Una pausa descalza siguió a estas palabras (112).

Un narrador desinteresado, distraído, que no sabe ni puede empatizar con Benites, al final también le inscribe en el cuento a un Jesús desinteresado: "Jesús respondió con estas únicas palabras: -¡Ajustarte al sentido de la tierra!" (113). La ambivalencia se siembra sobre esta respuesta inscrita, porque el texto no aclara si pertenece a las mismas alucinaciones de Benites o a un nivel distanciado desde el que se vienen intercalando los comentarios.

"On donne tout pour ne rien avoir.
Toujours à recommencer.
C'est le prix de la vie merveilleuse"
(César Moro).

"Viaje alrededor del porvenir" pertenece, cronológicamente, a la llamada segunda época de la narrativa de Vallejo. Es, al mismo tiempo, un cuento que comunica con los cuentos de la primera época hasta el

punto de casi borrar las diferencias. Es el destino implacable e incontrolable el que domina la vida de los protagonistas. Y este sino épico se inscribe en estructuras de cajas chinas que se inscriben entre las innovaciones de los cuentos de 1923, por ejemplo. El cuento, aunque también distinto de los anteriores, no abandona para nada los avances técnico-retóricos desarrollados y ganados en la década anterior.

La situación principal del texto, "una escena del matrimonio", recuerda el ambiente de "Fabla salvaje". Esta escena familiar forma un marco temporal, de noche y de madrugada, y espacial, con los esposos acostados en la cama de su casa en la hacienda. Esta escena es de muy corta duración. Empieza "a eso de las dos de la mañana", y los esposos tienen hasta "las tres y media podía dar un buen sueño", es decir, hasta que el administrador se tenga que levantar para ir a trabajar. La duración temporal de la escena central resulta ser mínima, limitada a hora y media, poco más o menos.

En el marco se instala una voz narrativa en la tercera persona del singular, variante que implica una tendencia mixta de voz entre narrador y personaje que se inscribe con cierta posibilidad de omnisciencia total y/o omnisciencia limitada en la narración. El texto del marco, sin embargo, muy pronto descarta las posibilidades de la omnisciencia. Se limita muy pronto a la perspectiva del administrador y le da al administrador la posibilidad de dar su "color" personal a parte del texto con un tono individual característico para él. El texto experimenta con el tono personal— el administrador "...se dió cuenta de que..."— para más tarde, en cambios leves de perspectiva, hacer que la esposa también comparta este procedimiento de "colorear" o de matizar, de dar tono personal a la narración— "...y su mujer, *sin saber por qué*, ... tampoco podía dormir... (Énfasis añadido). La tercera persona del singular del cuento es la que tradicionalmente garantiza el tono "impersonal" y /u "objetivo" de la narración. Las formas y modalidades de narraciones personales, sin embargo, llenan esta narración de subjetividades por parte de los personajes de este cuento que impiden y excluyen (casi) por completo la posibilidad de intervención autoral en los procesos narrativos.

En la narración del marco, de esta manera se establece un nivel temporal que pertenece al pasado. Este es el nivel temporal del preté-

rito más inmediato y cercano de varios. A partir de este marco establecido, la narración del cuento distribuye su materia narrada entre diferentes niveles temporales del pasado. El nivel establecido en y para el marco de la narración es el que da la seguridad de una base épica para la construcción de todo un sistema que se establece en una serie de cajas chinas. En este sistema de cajas chinas, diferentes historias, de diferentes lugares y tiempos se incorporan a y se acomodan dentro del marco establecido. Se escapa de este sistema el final del cuento que apunta hacia un futuro que dista siete meses de la terminación del marco del cuento propiamente dicho.

Dentro del marco, el texto se dispone en varios niveles temporales: "Hacia dos años que eran casados." En estos dos años, el esposo ha ascendido desde "mayordomo de campo" hasta "administrador general de la hacienda." Además, se ha formado un núcleo familiar: "Una hijita de tres meses dormía en su cama." Este pasado, a tres meses de distancia de la situación temporal del marco, se instala con repeticiones en el texto. El texto se refiere al "día en que nació" la hija y a "aquella noche del nacimiento de la hija", y en este lapso de tiempo de tres meses ocurre la mayor parte de los sucesos narrados dentro del marco que dura hora y media. Y el texto no para sus distribuciones de cajas chinas con este ejemplo. Pronto se conforma otro pasado textual con la biografía personal del hacendado, Don Julio. El texto resume la historia de toda su vida, de la infancia hasta el momento del marco, tomando como punto de partida de la digresión un detalle lingüístico-fonético del habla del hacendado: "El patrón hablaba pronunciando las palabras como chino que ignorase el español" (1970:280).

Los tiempos de la narración que se vienen conformando se escapa del patrón cronológico-linear. La narración rompe con la manera tradicional de desarrollar lo narrado en su secuencia temporal "normal" y "realista". Se conforma y se abre para unas alternancias y unas intercalaciones muy modernas, muy formalistas, y muy vanguardistas para producir efectos de lectura que son distintos y modernos comparados con la narrativa tradicional peruana. El texto comienza en un nivel temporal, retrocede a dos o tres niveles anteriores, de un uso del pretérito que resulta ser complejo, para luego vol-

ver al primer nivel: "esa noche" (283), "esta noche" (283). La narración no teme ni la circularidad, ni la repetición, ni el caos, y en las cajas chinas cabe todo y caben todos. El texto se inscribe como otro ejemplo de anticipación formal a los procedimientos empleados más tarde por los escritores del "boom". Estos son descritos, por ejemplo, en ensayos y artículos de Mario Vargas Llosa quien elogia el uso de los procedimientos de la llamada "caja china" en la narrativa clásica y moderna sin aludir, en ningún momento, al hecho histórico del empleo y del desarrollo de este procedimiento narrativo en Vallejo.

El detalle lingüístico-fonético del hacendado, arriba mencionado, connota toda una historia sociopolítica y cultural en el Perú y localiza, directa e indirectamente, al patrón de la hacienda en las tensiones socioculturales evocadas. Desde este momento, con las alusiones al contexto histórico y extra-literario, el texto cambia de tono, se abre para intervenciones interpersonales y se vuelve más "objetivo" que antes. Esta nota se inicia, sobre todo, en la caracterización del patrón (279) como "-hombre duro, vanidoso y avaro-" que evalúa a las personas según lo que tienen y no según lo que son. Se inscribe una promesa de un premio, de dinero ofrecido por el hacendado, si los esposos "engendran un hijo varón". El texto anticipa la energía y los posibles esfuerzos invertidos por los esposos para producir un resultado capaz de canalizar el dinero ofrecido en su beneficio, eventualidad que vacila en una ambigüedad entre un realizarse y un no realizarse proyectados hacia un futuro desconocido: "Más la dádiva mayor no había sido todavía recibida, aunque ya estaba prometida" (280). La promesa del premio se hace (281) después del nacimiento de la hija de tres meses ya narrado (279), y tres meses pasan entre *la promesa* de los diez mil soles (281) y la noche de insomnio de los personajes de la escena del matrimonio (279).

El marco instala la variante de la manera subjetivo-personal de narrar en las relaciones matrimoniales. En las narraciones colocadas dentro del marco, el texto deja dominar la nota de la narración sociopolítica que describe el mundo histórico y cultural. La narración tiende a ser objetiva y autoritaria y categórica, a la vez, y se construye en dos tonos que se establecen en franca oposición a y en contraste con las narraciones del marco. En el texto se instalan así tres niveles de

modalidades narrativas: un nivel de tono subjetivo-personal; otro de tono objetivo-general; y un tercer nivel de narrativa dogmático-autoritaria. Entre estos niveles narrativos se construyen y se desarrollan las significancias textuales. El texto materializa, en su propio cuerpo, las contradicciones y oposiciones entre versión subjetiva y versión objetiva, entre una esfera, digamos, íntima y personal, otra pública y oficial, y una tercera que matiza el mundo a partir de una visión clasista.

En el marco, el texto se limita a una escena íntima del matrimonio y a una duración en el tiempo de hora y media. En el mismo marco se observan poco a poco los efectos y las consecuencias en el mundo matrimonial y personal causadas o producidas por las presiones del mundo socio-histórico textualizado. Ciertas fuerzas operan desde fuera, motivadas por causas y razones extendidas en el cuerpo de la narración. Dentro del marco, estas causas se narran como causas socio-políticas, económicas y culturales, y, en primer lugar, como basadas en *relaciones de poder* y, sobre todo, de poder basado en posesión *económica*. Son las constelaciones y las circunstancias dadas en la base material de la sociedad las que regulan y determinan las actuaciones interpersonales del cuento, vistas en las constelaciones familiares en el marco de la narración. Las circunstancias económico-materiales se materializan en el texto en relaciones interpersonales rígidamente jerarquizadas en jerarquías basadas en diferencias económicas, sociales, sexuales, y étnicas. Se entrecruzan muchos y diversos ejes de identificaciones posibles en núcleos semánticos de gran intensidad.

Y, sin embargo, no hay en la representación de los personajes, con excepción de don Julio, ningún espacio para descripciones individuales o de características personales. No hay espacio para descripciones de apariencia física, manera de vestir, gastronomía local, vivienda, cuartos y habitaciones, muebles y cacharros. Tales detalles brillan con su ausencia completa y absoluta. Los personajes se *re*-presentan y se ubican, primero de todo, como *re*-presentantes de categorías sociales a priori presentes. Así, los personajes aparecen como "el administrador" y "su mujer"; "don Julio, patrón de la hacienda"; "los obreros", "los otros empleados"; "la mujer del patrón"; "un equi-

po de braceros"; "el caporal", etc. Todos los personajes se inscriben en categorías graduadas de unas jerarquías socio-económicas, desde arriba hacia abajo. Se inscriben según lo que poseen y no según lo que son, en unas relaciones de poder económico definidas por la posición de cada cual en el sistema de producción material (here)-dado. Un detalle de paralelismo textual podrá servir para ilustrar la idea. El administrador no paga a los braceros según el acuerdo establecido y el rendimiento textualmente expuesto. De la misma manera, el administrador a su vez será desengañado cuando su rendimiento no da el resultado previsto: y "esta vez la empresa abortó por completo, pues siete mese más tarde, Eva daba a luz una mujercita" (284). En sistemas de jerarquización cerrada de relaciones interpersonales, coordinadas económica-, social-, étnica- y sexual- mente, el espacio textual para rasgos característicos personales, individuales y psico-sexuales, se restringe a lo mínimo.

Don Julio sí posee rasgos característicos individuales autoritariamente representados: es un "hombre duro, vanidoso y avaro." Además: "El patrón hablaba pronunciando las palabras como chino que ignorase el español." Incluso este rasgo tiene su base socioeconómica, histórica y política. El padre de don Julio era italiano, inmigrante europeo; los peones eran *coolies*, trabajadores importados del oriente lejano. Ahora, incluso cuando los *coolies* han sido reemplazados por indios en las labores agrícolas de la hacienda, don Julio, el patrón, conserva el habla característica heredada del pasado frente a los nuevos obreros que actúan en el presente. El texto juega con don Julio, le toma el pelo, por así decirlo, y se burla de él en la exposición lingüística. Don Julio es un personaje que se deja influir, en el habla, por los *coolies* a los que ha explotado siempre en el mundo de la economía de la hacienda. La cultura de los explotados invade y deja su señal sobre el cuerpo del hacendado explotador, y, de manera inconsciente, el cuerpo mismo del patrón se representa como un campo de batalla entre varias culturas.

Don Julio es *re*-presentado como el detentador del poder. Posee los medios para distinguir entre el bien y el mal y para establecer acuerdos y ofrecer promesas. Don Julio acepta a los que le sirven en la empresa de la hacienda, y así lo entienden algunos de ellos, como

el administrador, por ejemplo: "Está contentísimo. De otra manera no me habría prometido el regalo. El otro día, le hice ganar de nuevo a la hacienda un montón de dinero"(282). Don Julio les paga a los que le sirven, y se compra lealtades y sirvientes leales. Servir a don Julio significa, en este texto, cometer injusticias y participar en la reproducción y extensión de la explotación de los peones: de los *coolíes*, anteriormente, de los indios, posteriormente, en unas estructuras de poder que dan lugar a la *re*-representación textual en Don Julio de "un ridículo no exento de una aureola feudal y sanguinaria" (280).

Servir a don Julio, significa, en este texto, poner la sexualidad al servicio de la procreación, de la procreación de hijos *varones*, no hijas, no *mujercitas*. La *re*-representación que en el texto se desarrolla es la de una sociedad patriarcal, sexista y machista organizada, de manera jerarquizada, para garantizar y prolongar el sistema de poder masculino en la situación particular del cuento. Con la procreación de hijos varones, se inscribe el deseo de proyectar hacia el futuro de don Julio y su hacienda la reproducción y continuación de los valores patriarcales en cuerpos masculinos concretos y particulares premiados por Don Julio y "engendrados" bajo la supervisión de él en la hacienda de los varones. La ironía del destino textual toma partido político y clasista para hacer que aborte el proyecto de Arturo y Eva. No logran "engendrar" a un "hijo home". El cuento, bajo las fuerzas de la fortuna semejante a las de los cuentos de hadas, desemboca, fuera de su propio esquema, en una coda que pertenece a otro futuro, siete meses más tarde, en el nacimiento de otra "mujercita", en este "viaje alrededor del porvenir".

A diferencia de los cuentos de 1923 y de "Fabla salvaje" y "Sabiduría", "Viaje alrededor del porvenir" viola sus propios esquemas en una coda didáctica de lección política. Se inscribe, sin embargo, en una analogía con un hecho central en el cuento: el administrador engaña a los obreros de la hacienda, y la justicia se establece en el caso cuando la fortuna le engaña al administrador. El cuento hace que la fortuna participe para burlarse de los principios económico-convenionales del mundo de los poderosos. Son las conveniencias las que rigen en las relaciones interpersonales y son las conveniencias las que hacen subir a las personas en la jerarquía de poder, por ejemplo, de

“mayordomo de campo” (a 60 soles) a “administrador general” (a 150 soles). Todo se mide en y por la cantidad de dinero que corresponde a la posición ocupada en la jerarquía socioeconómica y clasista.

En la economía se encuentra la vara con la que se mide la calidad de los seres humanos en este sistema patriarcal. Y esta medida práctico-económica sustituye en este cuento a las emociones, al amor, a las consideraciones psicológicas. Invade las esferas más íntimas de los individuos del texto, y pervierte la relación sexual subyugándola a las coordinadas económicas. Bajo estas coordinadas, el procrear en amor y en relaciones sexuales de placer y de goce es sustituido por el intento de procrear bajo presiones económicas. Las relaciones sexuales se convierten en trabajo, en deber, para merecer en una situación de labores y sudores el anzuelo económico de diez mil soles. La economía, en la suma concreta del anzuelo, se interpone entre los esposos y les hace “trabajar a sueldo” prometido, incluso en su vida personal más íntima. Las conveniencias, y el matrimonio de conveniencia, gobiernan las relaciones de la convivencia. El anzuelo del dinero prometido es la imagen que funciona para pervertir las relaciones interpersonales más íntimas y para alienar a los personajes implicados frente a los valores, digamos, “humanos” y/o humanísticos. Se textualizan ciertas *re-presentaciones* de los *deseos creados* con el sueño del dinero ganado. Los deseos se formulan como necesidad de “verstirse mejor que los Quesada”, de “comprar muebles nuevos”, como sueños de “hacer un paseíto a Lima”, y de “pasar una temporada en Miraflores”. Y los motivos de los deseos son de índole competitiva: “ ¡Cómo se morirían de envidia todas mis amigas!” De la hacienda feudal, el salto soñado es hacia una sociedad de consumo. De la provincia agrícola, el deseo va a la capital urbana. De la tranquilidad de la convivencia solidaria, los deseos se formulan como competencia entre participantes envidiosos.

Los deseos creados y/o construidos en Eva y Arturo se unen íntimamente en solidaridad con la promesa dada por don Julio. Con esta promesa se pone en marcha la “escena del matrimonio”, en el marco del cuento, en la cama de matrimonio, en relaciones íntimas entre cónyuges. La promesa ofrecida se convierte en *obsesión* entre esposos que intentan, de manera maniática, hacer que se cumpla la

promesa de los diez mil soles. Se narra por primera vez en la literatura peruana la situación íntima de personajes que hacen el amor. Hacen el amor, y el dinero, no las emociones amorosas, es el motor de las excitaciones y de las actuaciones sexuales. Las emociones se reifican y se convierten en mercancía en este caso. La vida emocional cosificada, hecha objeto de intercambio mercantil, con el valor de diez mil soles, pagados por don Julio, el patrón de la hacienda, hace que la sombra del patrón invada la esfera íntima del matrimonio. El dinero, la economía y el poder penetran, en el mismo momento que Arturo penetra a Eva, el sitio sagrado del matrimonio sagrado por las estructuras patriarcales tradicionales. Penetran para llenar todos los espacios de la vida interpersonal (283), e incluso la convivencia matrimonial se cosifica y se mecaniza.

Bajo unas coordinadas *pre*-determinadas, en las que también el destino interviene, los personajes en este cuento, a diferencia de los cuentos anteriores, resultan ser (en el esquema de E. M. Forster) "*planos*" (*flat*), no "*redondeados*" o "*esféricos*" (*round*). Terminan en (estereo)-tipos que *estereo*-tipan las posiciones necesarias en unas jerarquías socio-económicas rígidas y petrificadas. Y los tipos en este caso concreto generan una serie de efectos de lectura. Se inscriben en estructuras cerradas y categóricas en las que las *pre*-determinaciones y el determinismo económico, político y social los encierran textualmente para, al parecer, cerrar el texto. Los protagonistas, si los hay, son el dinero y la economía. Los personajes se dramatizan en los papeles distribuidos en un "gran teatro del mundo", y parecen hacer de títeres en un teatro operado por un director a la vez concreto y abstracto: en la figura del dinero y de la economía.

El destino interviene para burlarse de los proyectos de don Julio, de Arturo y de Eva, y hacer que aborte el plan de procreación, de reproducción y de prolongación deseadas. Aquí el texto entra en remodelaciones de los experimentos narrativos anteriores. En la empresa abortada de los personajes del cuento nace la empresa innovadora de un proyecto narrativo renovado. En el desenlace añadido como coda, siete meses más tarde, se cierran las posibilidades abiertas de las ambivalencias de los cuentos anteriores. Se cierran para abrir las posibilidades de una gran comedia humana. El texto

cambia los esquemas abiertos de los cuentos anteriores para abrir sus espacios al desarrollo de otro tipo de narrativa. Los tipos planos del texto se obsesionan con la idea de control y dominio económico, material, empírico y racional del mundo y de su propia situación. En este mundo racional y racionalizado, sin embargo, irrumpen otra vez las fuerzas irracionales y sobrenaturales que se burlan con el destino de los proyectos de los obsesionados y maniáticos. En esto, en algunos momentos, los efectos generados por la narración llegan a parecerse a los efectos de ciertas "comedias" escritas por dramaturgos del siglo de oro español: los personajes se amoldan a las estructuras narrativas y no a la inversa. La caracterización estereotipada de los personajes rodea la lectura de unos efectos quintaescencializados, mecánicos y cómicos. Las exageraciones implícitas en las descripciones dogmáticas, por ejemplo, inscriben la caricatura en el proceso narrativo. El espectáculo cómico nace, entre otros ingredientes, de los gestos mecánicos que les acompañan en la escena cuando los personajes no hacen más que "actuar según el script" que las estructuras narrativas les ofrecen.

"Viaje alrededor del porvenir" invita a una lectura de efectos cómicos, de risas y de entretenimiento y a unas re-consideraciones fundamentales centradas en su propio estar en la literatura y su manera de ser y de funcionar. La lectura negativa de Eduardo Neale-Silva (315-318) se convierte en un discurso autoritario que emula el discurso autoritario del cuento en relación con don Julio, por ejemplo, quien manifiesta "la absurda autoridad de los ricos", en la visión de Neale-Silva. En la opinión de Neale-Silva, éste es "un relato mal concebido" (315) con "algo anormal en la distribución de sus partes" (315). Se basa, por ejemplo, en que "en la vida real, un patrón no busca imitar a sus siervos" (317). Neale-Silva se acerca a una alternativa, pero la rechaza:

A nuestro entender, tanto la figura del patrón, con su absurdo español chinesco, como los ingenuos esposos, entregados a su esfuerzo "heroico y calculado", se han convertido en seres risibles, que han sido traídos a la presencia del lector para ser objetos de escarnio (318).

Considerado en su totalidad, "Viaje alrededor del porvenir" es una pieza de muy reducido valor artístico (318).

El cuento de Vallejo se inscribe como otro resultado de experimentos avanzados por Vallejo en el género de las narraciones cortas. Vallejo, en este caso, se parece mucho a Louis Aragon cuya producción literaria también tiende a ser dividida en dos- los experimentos de los años veinte- *Anicet ou le panorama, roman*, (1921), y *Le Paysan de Paris* (1926), y otros textos- en contraste con la narrativa social realista entre 1934 y 1951- el ciclo de *Le Monde réel*, por ejemplo. En Aragon, los avances técnico-retóricos de sus experimentos formales condicionan su producción literaria incluso en los experimentos con la narrativa políticamente comprometida. Esta no se disocia de los constantes tentativas de experimentación en el autor francés. Tampoco en el caso de Vallejo resulta fácil hacer y mantener la división tradicional.

Desde Aristóteles, hasta Henri Bergson y Sigmund Freud, la comedia ha sido tratada como género literario no exento de funciones literarias y sociales. El texto de Vallejo habla de su propio estar y de su ser. Es texto y metatexto, narrativa y metanarrativa, en cambios que ya tienden hacia la narrativa cómica. El cuento participa así de la elaboración de ciertos proyectos compartidos con *Duque*, y anticipa, además, algunas de las narraciones de Mario Vargas Llosa, y no solamente en los cuentos de *Los jefes*. En *La ciudad y los perros*, por ejemplo, se notan las inscripciones de ciertos de los personajes de la novela en estructuras que se parecen a las del gran teatro del mundo calderoniano (Angvik 1997:35-87). En *Pantaleón y las visitadoras* y en *Historia de Mayta* se desarrollan en la novela (político-satírica) las posibilidades de generar efectos cómicos semejantes a los sembrados en Vallejo. El humor y la comedia, sin embargo, también se articulan en efectos políticos que varían según clase social, posición política y visiones artísticas, y son estos efectos diferentes los que se observan en la comparación entre los cuentos de Vallejo en 1935 y 1936, y la novela de Vargas Llosa de 1984.

El arte, en general, y la literatura como forma de arte, se define como el resultado de un proceso de selección y de reorganización, y, en el caso de la literatura, este proceso se forma y se transforma en el lenguaje. La selección y la reorganización en el caso de este cuento

apunta hacia una necesidad de revelar las fuerzas subyacentes, "reales", que son motivos y motores de las actuaciones individuales e interpersonales en la narración del marco del cuento. Las coordenadas subyacentes son las del poder, del poder económico basado en la posesión de los medios de producción, y las de la jeraquía social basada en diferencias de clase. El texto no parece dudar en materializar las coordenadas y los defectos de ellas.

El texto se distancia de todos los detalles, de todo ornamento y de todo refinamiento estilístico que pudieran contradecir, en el método de la escritura, la teoría indicada. El resultado no es belleza artística modernista. No es drama que invita a una especie de identificación con las peripecias personales e individuales. No es suspense, complicación, desenlace, catarsis y placer. Es, hasta cierto punto, un teatro épico que trabaja con intención política y didáctica sobre el universo narrado y sus coordenadas. El texto le invita al lector a hacer una lectura en la que disfruta de los significantes y los juegos de los significados en movimiento pero en la que el mundo del referente extratextual toma importancia. La lectura produce para el lector una perspectiva privilegiada que permite el análisis. En los textos de Vallejo no hay, al fin y al cabo, entre los personajes, ninguno que sea capaz de análisis y de comprensión racionales. Arturo, Eva, y don Julio no son capaces de distanciarse para analizar el mundo. La ironía dramática que se desarrolla y que produce para el lector la posición privilegiada es la que hace que el texto se cuestione en el momento de hablar y en el momento de comunicar.

II

LA CRÍTICA LITERARIA EN JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI.

"The truly social element in literature is the form" (Georg Lukács).

"We find the impress of history in the literary work precisely *as literary*, not as some superior form of social documentation" (Terry Eagleton).

José Carlos Mariátegui ha sido saludado como la figura "de mayor vigor intelectual" entre los intelectuales latinoamericanos de su época; y su libro de ensayos "de interpretación de la realidad peruana" como el intento más serio de entender el problema nacional americano" desde una perspectiva marxista (Luis E. Aguilar 1968:12). Antonio Melis (1973) llama a Mariátegui "el primer marxista de América" (67 y pp.), y en todas las reseñas latinoamericanas "se consideraba este libro [*7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*] como un estudio básico de la economía y sociología peruanas" (Diego Meseguer Illán 1974:168). Luis Alberto Sánchez (1928) escribía en *Mundial* que corresponde al aporte de Mariátegui "el primer ensayo serio y bien

meditado que el socialismo peruano realiza acerca de la realidad peruana" (Citado por Meseguer Illán 1974:167). Raúl Porras Barrenechea (1929), en *Mercurio Peruano*, reconocía que el libro afirmaba "un espíritu cernido y beligerante, una potente cultura, capaz de dinamizar sus valientes adquisiciones en materia social y económica, y sobre todo una sutilísima capacidad analítica para descubrir características mentales o históricas de nuestras castas sociales" (Citado por Meseguer Illán 1974:167). El Instituto de Estudios Peruanos, en su introducción al libro de Meseguer Illán (1974), indica la importancia de Mariátegui en el contexto peruano. El balance del trabajo de Mariátegui, dice, "deja un saldo positivo. Consiste éste en la incitación para examinar sin dogmatismos la complejidad del proceso social, a la vez que contribuye al enriquecimiento del aparato teórico que sustenta su crítica" (16). Antonio González Montes confirma la imagen de Mariátegui como el "decisivo iniciador de la crítica socialista de los problemas y la historia del Perú (1978:235); y Melis (1976) advierte que el debate "sobre el significado de su obra sigue siendo polémico y apasionado" (123).

En cuanto al Mariátegui que se inscribe como analista de la realidad histórica, económica, social y política del Perú, los lectores y estudiosos reaccionan casi con unanimidad de una manera positiva, y saludan a Mariátegui como un intelectual modernizador y revolucionario en sus planteamientos en los campos específicos de las ciencias sociales: historia, economía, sociología, antropología, etc. Esto no quiere decir, sin embargo, que la lectura de Mariátegui no les plantee problemas a los lectores. Lo fundamental, sin embargo, es que la dirección principal de su teoría y de su metodología se lee como "marxista" o "socialista", y la dirección de su trabajo de análisis práctico se observa como "clasista" y como un compromiso "revolucionario" en relación con el Perú. No hay en la bibliografía ningún estudio que se aparte de esta tendencia general en las lecturas aprobatorias de los ensayos de Mariátegui.

"Aldeanita de seda
ataré mi corazón

como una cinta a tus trenzas.
Porque en una mañana de cartón
(a este buen aventurero de emo-
ciones).
Le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos"
(Carlos Oquendo de Amat).

En cuanto a los análisis hechos por Mariátegui de la cultura, de la ideología y de la literatura peruanas, parece que los estudiosos de las ciencias sociales, de la economía y de la historia se han contentado con lecturas superficiales en concordancia con la evaluación general y positiva de sus aportes al análisis de la sociedad peruana. Casi todos los estudiosos de las ciencias sociales se incorporan en una tendencia a valorizar la literatura como instrumento o documentación, de información, y de verificación de datos relacionados con la historia del Perú. Tienden todos a desvalorizar la literatura peruana silenciándola u omitiéndola sin apreciar la importancia de la literatura como objeto propio de estudios y de investigación científica. Los estudiosos de las ciencias sociales menosprecian y desprestigian los estudios literarios, negándoles importancia en el proceso de análisis y comprensión de una cultura dada, y relegándolos a un nivel secundario o terciario en la jerarquía de valores en el mundo académico y científico. Esto es lo que se nota, por ejemplo, en la "Mesa redonda sobre *Todas las sangres*" del 23 de junio de 1965 (1985) cuando científicos de las ciencias sociales intentan "poner" a José María Arguedas y su novela "en su sitio", es decir, en el sitio de las ciencias sociales, en el que, en realidad, no tenían nada que hacer ni el autor ni la novela. Lo que pasa en aquel momento, en realidad, es que los científicos sociales se revelan como lo que en la práctica eran: lectores inhábiles y sin preparación para el análisis de la literatura peruana. En esto repiten un gesto tradicional entre lectores peruanos, por ejemplo en el caso de Riva-Agüero, descrito de la siguiente manera por Luis Loayza (1990):

Desde joven había elegido para sí otras orientaciones, no estéticas: aspiraba a ser un historiador y quizá también un político. La literatura no le interesaba profundamente y fue siempre para él un medio, nunca un fin (31).

La literatura estaba en los libros que leía Ventura García Calderón. La poesía estaba en los versos que escribía otro contemporáneo, José María Eguren. Para Riva Agüero esa poesía fue siempre incomprensible (32).

Aunque la literatura siempre no fuera más que entretenimiento, escapismo y pasatiempo, quehacer hedonista en el tiempo ocioso de la gente, sería importante, sobre todo para unas teorías estéticas y metodologías de análisis marxista y materialista, tomarla en serio y analizarla como tal, en vez de tratarla como si su valor fuera instrumental como documento para los estudios sociales o, si no, como si su valor fuera insignificante.

En este contexto, Mariátegui indica un camino a seguir. Se presenta en su ensayo y en otras ocasiones como un lector ávido de la literatura peruana, hispanoamericana y europea, muy enterado de e interesado en autores, textos y corrientes literarias. Se presenta como un intelectual de una gran curiosidad, no sólo para conocer la literatura de su propio tiempo, dentro y fuera del Perú, sino también la literatura del pasado. Se lanza a la aventura de ser historiador de la literatura peruana y a presentar para ella una alternativa de análisis histórico y de periodización en tres fases, análogas con las del desarrollo social del pasado "colonial", al presente "cosmopolita", hacia el futuro desarrollo de la literatura peruana que desembocará en lo que denomina, junto con otros, una "literatura nacional". Mariátegui toma en serio a los autores y a las obras de literatura e intenta establecer una controversia en este campo de estudios, encarándose con los detentadores del "buen gusto" estético de la época, sobre todo con José de la Riva-Agüero, controversia que deviene en polemica política más que dialogo cultural, ideológico, estético y literario.

Vicky Unruh (1989:62 y 1994:226) mantiene, por ejemplo, que el ensayo de Mariátegui es una respuesta directa al *Carácter de la litera-*

tura del Perú independiente (1905), a la institucionalización de la cultura y de la literatura observada en hechos tales como el establecimiento del Instituto Histórico del Perú, de la *Revista histórica*, y de la Academia Peruana de la Lengua. Manuel Burga (1991) observa una tendencia general o una "regla" entre intelectuales del siglo XX peruano: "que cada generación de intelectuales, a medida que avanza el siglo XX, proviene de grupos sociales más bajos" (77). Esta tendencia la constata por primera vez al comparar la generación del 900 — José de la Riva-Agüero, Francisco y Ventura García Calderón, Víctor A. Belaúnde — con la generación del Centenario — Raúl Porras, Luis Alberto Sánchez, Jorge G. Leguía, José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre. Y la tendencia a la polarización política se observa comparando el partido Nacional Democrático con los partidos de Mariátegui y de Haya de la Torre.

Vicky Unruh (1989) dispone de una amplia biografía de críticos y estudiosos de los pensamientos de Mariátegui sobre el arte y la literatura (66: nota 2). Se han concentrado, resume, en unas apreciaciones del concepto moderno de realismo literario manejado por Mariátegui, de las relaciones entre las preocupaciones artísticas y un marxismo que ha sido caracterizado como "abierto", y del papel adscrito por Mariátegui a los fenómenos estéticos en la agenda social para el Perú. Los estudios establecen, escribe, a Mariátegui como a uno de los primeros críticos literarios practicantes en América Latina (45). Estuardo Núñez (1965) afirma que cuando Mariátegui "enfocaba especialmente fenómenos distintos de los económico-sociales, se vio obligado a limitar el marco de las observaciones, juzgar a veces con prejuicio, distorsionar la realidad y dejar de considerar muchos aspectos que no encuadraban dentro de la tesis inicial. Singularmente, su ensayo sobre 'El proceso de la literatura' que forma parte de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, 1928), resulta insuficiente y arbitrario" (199-200). Antonio Cornejo Polar (1976) ofrece un "homenaje a *Amauta*", y afirma que la *Revista de crítica literaria latinoamericana* que él dirige, que recorre sólo una de las vías que transitó *Amauta*, publicación de "doctrina, arte, literatura y polémica", está segura de iluminar su propio camino reeditando dos editoriales de la revista de Mariátegui. "La crítica literaria que queremos

hacer es, en definitiva, la misma que José Carlos Mariátegui fundó entre nosotros. Quiere seguir su mismo rumbo" (7). Entre la reserva condicional y la aprobación incondicional, las dos sin calificar, definir y concretizar, se colocan los críticos literarios peruanos en torno a José Carlos Mariátegui como lector, crítico y analista de la "realidad" de la literatura peruana.

Investigaciones recientes insisten en incluir al propio Mariátegui entre las corrientes de las vanguardias latinoamericanas, por ejemplo en Hugo Verani (1986 y ediciones más recientes), Jorge Schwartz (1991) y Vicky Unruh (1989 y 1994). Tanto Verani como Schwartz incluyen artículos de Mariátegui en sus antologías de manifiestos, proclamas y textos programáticos de las vanguardias en América Latina. Unruh presenta a Mariátegui, quien se incluye entre los "hombres de la vanguardia", (46) como un promotor activo de actividades vanguardistas en el Perú (1998:46 y 1994:5), en apoyo directo a grupos, personas y revistas (1989:49), como, por ejemplo, a los poetas José María Eguren, Alejandro Peralta, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Vallejo, y otros (1998:68, nota 13). Los críticos mencionados, sin embargo, crean para Mariátegui la categoría de "vanguardia política" en contraposición con la "vanguardia artística" de los años 20, pero no entran en la problemática manera de "hablar" y de escribir en torno a la "vanguardia artística" desde la cercanía en tiempo y en espacio de la "vanguardia política" en el caso concreto de Mariátegui.

En los manifiestos y artículos reproducidos por Verani y Schwartz y en las descripciones ofrecidas por Unruh, que no toman en consideración "El proceso de la literatura", se configura una manera particular de discurrir sobre el arte y la literatura en el caso de Mariátegui. En casi todos los casos, en los artículos y los ensayos, Mariátegui se caracteriza de manera sobresaliente por concentrarse exclusivamente en la función social del arte y del artista, de la literatura y del escritor, en el pasado, en el presente y en el futuro. Las supuestas funciones sociales del arte y del artista las considera casi siempre en relación con opiniones o programas sociopolíticos explicitados o implícitos. Mariátegui no presenta ideas nuevas sobre el arte, tal como sostiene Unruh (1989:46), sino que presenta ideas

en las que limita la función del arte a la esfera política. La función propia del crítico literario y de la crítica en el caso del ensayo de Mariátegui, y esto también resulta obvio pero implícito en las paráfrasis de otros artículos ofrecidas por Unruh (1989 y 1994), se reserva siempre el derecho de escribir y opinar sobre el arte y los artistas. Para ellos se reserva el derecho de normar tareas públicas y de prescribir funciones sociopolíticas para realzar siempre lo que parece ser los deberes sociales de los artistas y del arte en todos los tiempos: mantenerse en contacto, en y a través de su obra, con la vida ordinaria (Unruh 1989: 58) para crear un nuevo arte para la nueva peruanidad (63).

Unruh parafrasea a Mariátegui y se identifica con las propias paráfrasis, pero la problemática fundamental para la crítica literaria que se desprende de las paráfrasis de Unruh y se deja comprobar en lecturas de artículos de Mariátegui es la ausencia de un cuestionamiento de la literatura y de la crítica literaria. En la lectura de Unruh, en realidad, Mariátegui no tiene por qué definir ni el objeto de su investigación ni el propio oficio como crítico literario. Para aclarar la diferencia entre Unruh y la discusión que aquí se desarrolla, parece interesante introducir un ejemplo de una escuela crítica que se desarrolla en otra parte del mundo en la misma época de Mariátegui: el formalismo ruso. Desde sus mismos comienzos, antes de la revolución, los formalistas rusos se venían concentrando en dos problemas centrales: establecer el estudio literario como estudio científico con métodos y procedimientos propios; y definir con estos métodos lo que constituye la "*literariedad*". En la era post-revolucionaria, entre 1921 y 1926, los formalistas dominan la sección de lingüística de la división del Instituto de la Historia del Arte situada en Leningrado. Cuando el clima político-cultural cambia, hacia mediados de los veinte, la represión general también encuentra en el formalismo una víctima que sigue siendo silenciada durante los próximos treinta años. Dentro del formalismo ruso, al mismo tiempo, se perfilan varias tendencias. En 1924, por ejemplo, Bajtín esboza una estética general basada en una crítica aguda del formalismo ruso en "El problema del contenido, del material y de la forma en el arte verbal", y en 1928 Pavel Medvedev (y muchos opinan que Mihail Bajtín es co-autor del

manuscrito) publica el libro que en traducción al inglés se titula *The Formal Method in Literary Scholarship*.

Mariátegui, en ensayos y artículos, da por sentados resultados de una vez para siempre y como "naturales", sin necesidad de definir ni de cuestionar, tanto el oficio crítico y los métodos heredados (tradicionales) como el objeto de estudio que viene a ser, en vez de la literatura, la historia del momento, la raza, y la herencia que conforman las circunstancias sociopolíticas, históricas y biográficas que determinan el quehacer artístico en las visiones positivistas y humanistas tradicionales del arte y del artista. El gesto fundacional, en el momento en que Mariátegui inaugura la crítica literaria radical, comprometida en y con el Perú, y la institucionaliza, consiste en una ceguera frente a y un olvido de la necesidad de definir el objeto de estudio, la literatura, y en un desentendimiento de la necesidad científica de definir en teoría y metodología el propio quehacer del crítico: la crítica literaria. En la práctica, en la mayoría de los casos, termina en una especie de crítica normativa, apoyada en explicación de textos, que prescribe para los artistas y escritores, para el arte y la literatura, una serie de obligaciones y funciones que, a lo mejor les son y les han sido siempre extraños.

La ausencia de la forma conscientemente explicitada, es la que caracteriza la historia y la crítica literarias institucionalizadas en el Perú. Este silencio, esta negación implícita de la importancia de la "forma", constituye un ingrediente fundamental e integral de la fundación de la institución socio-política y académica de los estudios literarios peruanos. Estas ausencias vienen a de-formar la crítica práctica en las presencias de una especie amorfa de impresiones inconsistentes que se articulan libre- e independientemente en torno al arte y a los artistas. Las deformaciones se conforman en concordancia con un "aparato ideológico del estado" de las cosas en el que el arte y la literatura terminan siendo insignificantes. La crítica literaria, sin embargo, viene a formar parte del poder establecido e intitucionalizado como asignatura universitaria desde la que emanan las evaluaciones normativas y categóricas.

“En el tren lejano iba sentada
la nostalgia
Y el campo volteaba la cara a la
ciudad” (Carlos Oquendo de Amat).

Incapaces de explicar la realidad de la literatura peruana, de analizarla y de localizarla en la historia de la producción de los conocimientos, las aproximaciones prácticas tradicionales de la erudición desplazan, transponen y subliman la literatura desechada y alienada de la teoría del conocimiento en una filosofía idealista de la literatura destinada a colmar esta falta. Las aproximaciones a la literatura son idealistas en la medida misma en que faltan a la realidad de la literatura y la ocultan. Las aproximaciones eruditas a la literatura peruana desde principios de nuestro siglo llevan en sí esta índole idealista inscrita en su propia fundación y en su devenir en institución, inscrita en el cuerpo mismo de sus constructos discursivos.

En la época, también, la crítica literaria radical y vanguardista, sin saberlo, integraba unos esquemas ideológicos operantes en las articulaciones sobre la cultura y la literatura. Las aproximaciones idealistas, incapaces de pensar la literatura y, por lo tanto, incapaces de pensar su propia forma, función e historia como diferentes en la producción de un saber o de unos conocimientos no convencionales se pierden la posibilidad de participar en la historia de la producción de los conocimientos constituyendo una posible “ciencia humana” radical y diferente que se diferencia de las ciencias naturales y de las ciencias sociales. Con Freud y Saussure, y después de ellos, las ciencias humanas se nutren de teorías desafiantes y adoptan unas problemáticas nuevas para definir sus objetos de estudio por medio de nuevas preguntas y pensar las ciencias de manera distinta de antes y separadas en muchos casos del reino de la ideología. Freud, en la psicología, y Saussure, en la lingüística, ofrecen, junto con Marx, en la historia y en la economía, una serie de elementos y factores teóricos para el desarrollo de unas supuestas metodologías funcionales en los análisis de la materialidad de los modos de funcionamiento de

la ideología, del ser humano inscrito en la ideología, y del lenguaje en y para el proceso de producción de los conocimientos.

Una de las características del lenguaje, como dice Louis Trolle Hjelmslev, el padre de la glosemática, es el hecho de ser ignorado, ser pasado por alto, no ser tomado en cuenta, con la consiguiente supresión de la importancia del papel desempeñado por el lenguaje en el proceso de producción significativa de la literatura, por ejemplo. El lenguaje aparece como algo "normal" y "natural", dado e instrumental, con términos dados y transparentes hacia una realidad que existe antes e independientemente de su articulación, y los críticos muchas veces se muestran ciegos frente a la existencia e importancia del lenguaje. Esta ceguera se inscribe en la práctica concreta como efecto ideológico, normalizador, y da lugar a una serie de aproximaciones que discurren con una ausencia total de discusión de la importancia de la forma lingüística en la crítica y en los estudios literarios.

Tal como queda indicado en otra parte (Angvik 1989 A), algunos poetas peruanos, por ejemplo, César Vallejo, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, y Jorge Eduardo Eielson se inscriben en la literatura con una conciencia aguda de la lengua como sistema signifiante y de la importancia material del lenguaje como "forma y fondo" de la literatura como arte. Los textos exigen que se tome en cuenta la función del lenguaje para y en los estudios literarios que se forman en el lenguaje para discurrir en torno a lenguajes. Saussure (1916) considera que el lenguaje es un sistema de diferencias sin términos positivos construido como una red de signos. Es un sistema cerrado en el sentido de que la función de cada elemento depende totalmente de su posición en la totalidad del sistema. El lenguaje precede a la existencia de unidades independientes, y hace inteligible el mundo al distinguir entre conceptos. En el signo, la relación entre signifiante y significado es arbitraria, un producto de convenciones socio-lingüísticas, y el lenguaje es un resultado de convenciones sociales. La relación entre el signo y el referente real también es arbitraria, distinta en distintos idiomas, y no un eslabón natural y general para y en todo el mundo. Cada signo en el sistema cobra sentido sólo en virtud de su diferencia de los de-

más signos. Identificamos las palabras no por algunas virtudes intrínsecas, sino en virtud de las diferencias que separa una de otra. El significado es el resultado de esta diferencia. El lenguaje es un hecho o una institución social, y como tal precede al individuo; el individuo produce significados en el lenguaje, y el lenguaje sobrevive al individuo.

La idea de una disyunción esencial entre el mundo real y el mundo lingüístico es, quizá, para el campo de los estudios literarios, una de las ideas más fértiles en los planteamientos de Saussure. Las palabras articulan nuestras experiencias del mundo, no expresan o reflejan el mundo. Dan forma a algo que, sin el lenguaje y otros sistemas de signos, sería una masa confusa y caótica, indiferenciada, de ideas. En vez de decir que el mundo, la historia, la herencia determinan el significado de la palabra, se invierte el orden para decir que la palabra determina y genera el significado de las cosas en el mundo. Esta postura hace que resulten problemáticas muchas concepciones de la literatura como reflejo de un sentido o de un contenido trascendentales, o de la literatura como reflejo de la relación expresiva entre el sentido de la obra y la consciencia del autor; el "realismo expresivo" (Catherine Belsey 1980).

La postura saussureana plantea la necesidad de repensar la relación entre lenguaje y realidad y entre lenguaje e ideología. Si la ideología es la suma total de las maneras en las que la gente vive y articula para sí la relación con las condiciones de su existencia, esta articulación se hace a través de prácticas significantes. La ideología está inscrita en prácticas significantes - en discursos, mitos, presentaciones y re-presentaciones del "modo de ser" de las cosas - y como tal está inscrita en el lenguaje, pero la ideología no se reduce al lenguaje, ni el lenguaje se reduce a la ideología. El sistema lingüístico puede desempeñar un papel importante en la "naturalización" del "modo de ser" de las cosas y por lo tanto participar del funcionamiento de la ideología.

Para Roland Barthes (1957), la ideología funciona para naturalizar la realidad social — para hacerla aparecer tan inocente y estable como la Naturaleza misma. La ideología intenta convertir la cultura en naturaleza y una de sus armas es el signo, en su aceptación

saussurreana. La ideología, para el Barthes de 1957, era una especie de "mitología" moderna, un reino purgado de ambigüedades y posibles alternativas. Los intentos de Barthes en 1957 se dirigen a revelar significaciones latentes en una vida cotidiana articulada en casi todos los medios masivos de comunicación franceses de manera patente como completamente natural, convertida en "mitos". Los "mitos", para Barthes, intentan representar una distorsión sistemática de las relaciones entre los hombres y el mundo; son sospechosos, e invitan a una lectura "sintomática" para descubrir en ellos un núcleo ya no ideológico sino significativo, casi científico, que contrasta con los mitos para el proceso de producción de los conocimientos humanos. Porque el sistema de los "mitos" no es monolítico y unificado, sino que el sistema significativo se abre a la posibilidad para la producción de diferentes significados, y se ofrece, como indica Barthes, a diferentes prácticas de producción de significados que desafían la instalación de un significado único y "natural" deseado por la ideología. La lectura consiste, para el Barthes estructuralista en 1957, en penetrar en las apariencias patentes para llegar a entender las relaciones significativas latentes que se patentizan en el proceso de la lectura del "mitólogo" atento. No hay ninguna experiencia no mediada o sin mediar del mundo; los conocimientos son posibles sólo en la medida en que se articulan en las categorías y en las leyes del orden simbólico. El sentido de un signo o de una frase varía de un discurso político a otro; el sentido de una frase es plural; el sentido deja de ser unívoco y se vuelve polifónico sin ser por ello subjetivo. Lejos de expresar una percepción única y original del mundo, los escritores, por ejemplo, producen significados por medio de los sistemas de diferencias que están a su disposición.

El acomodarse en un lenguaje sin un sujeto definido de la enunciación, sin ningún agente explícito que se responsabilice del "complot" no consciente de esta ceguera, es un acomodarse que se presenta como "normal y natural" tanto en la literatura propiamente dicho como en la teoría y en la crítica literarias. El lenguaje que presenta la literatura como reflejo de la realidad, el que presenta la correspondencia entre realidad y literatura en la concepción del arte como mimesis, o el que presenta la literatura como expresión autén-

tica de las intenciones autorales, son ejemplos de empleo de este tipo de lenguaje naturalizado, impersonal y doctrinario. Son ejemplos de la manera "espontánea" (Althusser), o ideológica, de articular la realidad de la literatura en la crítica y en los estudios literarios tradicionales. Una serie de escuelas de teoría y crítica literarias, y también varias escuelas marxistas, han intentado describir la forma literaria y de fundar una ciencia crítica en sus maneras de aproximación a y articulación de la literatura.

Las obras literarias son, para Bajtín y Pavel Medvedev (1928), obras de creación ideológica. Son objetos materiales y forman parte de la realidad práctica que rodea a los seres humanos porque son lingüísticamente construidas, y el lenguaje forma parte integral del material ideológico que rodea a y produce seres humanos (Michael F. Bernard-Donals 1994:9). Tanto la literatura como la realidad representada pertenecen al mismo orden y, según Bajtín, en contraste con los formalistas rusos, este orden es ideológico. Pero es como si cierta literatura a la vez se formulara *en* el lenguaje normal y natural de todos los días y *distanciada* de él; como si se abriera para el lector al mismo tiempo un boquete por el que vislumbrara sentidos no ideologizados. Cierta literatura participa de la ideología y se distancia de ella, y lo que hace posible este distanciamiento es la *forma* del lenguaje empleado en situaciones socio-históricas y concretas de comunicación en el momento de su realización o de su enunciación.

Nada garantiza, sin embargo, el que todos los lectores lean e interpreten de la misma manera, porque el acto de realización de la enunciación es único y es así a su vez un fenómeno histórico. La situación socio-lingüística de cada individuo influye en el proceso de comunicación concreta y en la selección de tema, forma, y combinación individual dentro de los límites de una enunciación dada. Esta situación define la selección de contenido, de forma y la relación entre contenido y forma (9). El análisis estético toma en cuenta este tipo de evaluación social, y, además, toma en cuenta el que las formas realizadas ya de por sí encierran evaluaciones y valores de tipo social. Este tipo de análisis, para Bajtín y Medvedev, examina las maneras en que la comunicación social es determinada por el material en y con el que se construye. En este material se encuentra incluso el len-

guaje. Este tipo de análisis es necesario para poder hablar del lenguaje del texto estudiado. No es necesariamente la naturaleza del lenguaje empleado en el texto lo que importe más, si este lenguaje es de uso diario o literario, dicotomía central para los formalistas rusos. Más importantes son las maneras diferentes de funcionar del lenguaje en y para representantes de diferentes grupos sociales y el material ideológico diferente invertido en los juicios emitidos en y sobre los textos. Para Bajtín y Medvedev, como marxistas, el lenguaje es material y forma parte de la situación ideológica de y en la que los seres humanos valorizan el mundo en el que viven (10-11).

Para Bertolt Brecht, cierto empleo no tradicional del lenguaje dramático produce en el público un efecto de "*Verfremdung*" que hace que el lector/ espectador tome distancia y no se identifique con el espectáculo y que se dé cuenta del funcionamiento del lenguaje en la literatura y en el teatro y del funcionamiento de la literatura en la sociedad. Bajtín también desde temprano discute dos tipos de "desajustes" en el proceso de comunicación literario. Primero, en el estudio estético de la naturaleza particular de una obra, de la "arquitectónica", existe una falta de coincidencia entre el objeto estético y el material empleado en la producción del objeto estético. Segundo, en el estudio de la obra como un objeto de las ciencias naturales o de la lingüística, la "composición", existe la falta de coincidencia entre la intención del contemplador y la del creador en relación con el objeto y el material empleado. Para dar un ejemplo: el *drama* es una forma de composición (diálogo, división en actos, etc.), pero lo *trágico* y lo *cómico* son formas "arquitectónicas". En los dos casos, para Bajtín, el análisis sociológico, "la visión estética fuera del arte", no forma parte del dominio particular del análisis estético (Bernard-Donals:12-13).

En las teorías marxistas y fenomenológicas de Bajtín, el lenguaje funciona como material ideológico en el que los seres humanos son formados y se forman, y las condiciones materiales reales funcionan en la existencia individual y colectiva de los sujetos humanos. Los sujetos humanos se construyen específicamente en el proceso de internalización y de reproducción consiguiente de lenguaje o de discursos. Este tipo de construcción del sujeto no es estático, sino que se

perfila como dinámico e inestable. En Bajtín, la "dialogización" y la "carnealización" posibles de varios géneros del lenguaje y de la literatura colaboran para armar al sujeto humano para subvertir y cambiar tanto ciertos modos de discurso monológicos y autoritarios cuanto también ciertos modos de gobierno. Los cambios posibles no se limitan entonces tan solo a los posibles cambios de cognición individual en el sujeto humano, sino que se extienden también a posibles cambios en las condiciones materiales en los que viven los sujetos humanos (16-17).

Louis Althusser (1966) emplea el término de ideología para referirse simultáneamente a un nivel particular de práctica social (de producción de conciencia), y a una forma particular de cognición contraria a la ciencia. Para Althusser, la ideología consiste en el "conjunto de creencias y prácticas" más "sutil, penetrante e inconsciente que un conjunto de doctrinas explícitas." Es el medio en el cual el individuo vive y desarrolla su "relación con la sociedad, el reino de los signos y de las prácticas sociales" que le liga con la estructura social y le "proporciona un sentido de finalidad coherente y de identidad" (Terry Eagleton 1988:205). En la totalidad de la actividad práctica, dividida por Althusser entre el nivel económico, el político y el ideológico, la "autonomía relativa" que otorga a cada nivel de la superestructura en relación con la base, hace que considere a la literatura, por ejemplo, como un nivel relativamente autónomo de práctica social.

Althusser afirma que cuando una ciencia "está en vías de nacer, corre el riesgo de poner al servicio de sus inevitables tanteos la ideología en la cual está sumergida" (1971:193). Tradicionalmente, ideología es un término que se emplea para describir los intereses de los demás, del otro, no los de uno mismo. Ideología es algo que pertenece al adversario, a las feministas, por ejemplo, o al maoísmo, o, en el lado opuesto, al conservador y al reaccionario. Es algo que se añade al lenguaje normal, común y corriente. El concepto de ideología aparece en la práctica usado muchas veces en un sentido igual al concepto de política. La crítica feminista, parte de la crítica estructuralista, y la crítica post-estructuralista, sin embargo, tienden a reconsiderar las relaciones entre política e ideología, entre realidad e ideología,

entre género sexual e ideología, entre lenguaje e ideología, entre texto e ideología, donde otros críticos no lo hacían y no lo hacen.

Para Althusser, el conocimiento no es más que el proceso de su propia producción, y sólo se le puede plantear preguntas relacionadas con las condiciones y el mecanismo de esta producción propia (1971: 191). Toda "filosofía ideológica", para Althusser, ha mostrado su impotencia para pensar la historia de los conocimientos. Con Marx, el surgimiento de la historia hace sufrir a la filosofía una revolución que la hace salir del universo ideológico, y que le da los caracteres de una disciplina científica (191). La primera ciencia humana (la ciencia de la Historia), ha provocado esta ruptura revolucionaria (191-192). La filosofía demuestra después sus dos articulaciones: sus formas ideológicas y sus formas científicas. El conocimiento científico no nace ni se desarrolla en un vacío, protegido por algún milagro de todas las influencias del ambiente (192). Entre estas influencias, según Althusser, las hay sociales y políticas que pueden intervenir directamente en la vida de las ciencias y comprometer gravemente su curso, cuando no amenazar su existencia. Y hay influencias menos visibles, igualmente perniciosas, o aún más peligrosas, justamente porque pasan generalmente inadvertidas: son las influencias ideológicas (192). Romper con las ideologías, y dar un durísimo trabajo crítico, es necesario para fundar una ciencia. Parafraseando a Althusser, resulta fácil formar una analogía y proponer romper con las ideologías, tomar la literatura en serio, y pensar la realidad de la literatura a través de un duro trabajo crítico, para fundar una ciencia de la literatura.

Para Althusser, todas las ciencias— las naturales y las sociales— están constantemente sometidas al asalto de las ideologías existentes y, en particular, de esa ideología que desarma al individuo porque aparentemente es no-ideológica, en la cual el sabio reflexiona "espontáneamente" sobre su propia práctica: la ideología empirista o positivista (192). El materialismo histórico está también constantemente amenazado por la ideología dominante. La razón de ser del materialismo dialéctico es la de proporcionar principios que permitan distinguir la ideología de la ciencia y por lo tanto descubrir las trampas de la ideología hasta en las propias interpretaciones del materialismo histórico (194). Una ciencia que se apoya en una repre-

sentación inocente de las condiciones de su práctica teórica y de la relación de esta práctica con las otras prácticas, corre el riesgo ya sea de retardar sus avances, ya sea de comprometerse en situaciones sin salida, ya sea de confundir sus propias crisis de conocimiento con crisis de la ciencia como tal (193). Lo interesante es plantear con todo rigor el problema del *objeto* de una ciencia, criticar sus principios ideológicos, discernir su fundamento, buscar y encontrar sus verdaderos principios básicos, y plantear con todo rigor el problema de su teoría, la teoría de su propia práctica, el conocimiento de lo que constituye la cientificidad de las ciencias.

Althusser ha sido criticado (Tony Bennett 1979; Toril Moi 1985) por dar por sentado que la ideología es poco más que una fuerza opresora que subyuga, sin conceder espacio suficiente para las realidades de la *lucha* ideológica. Según ellos, Althusser parece articular la ideología como una estructura universal e invariable que opera para producir en agentes sociales formas de conciencia que reconcilian a estos agentes con las relaciones sociales existentes. Reconocemos mal la realidad al considerarla inmutable, “permanecemos en poder de la ideología, nos ajustamos a la realidad social— realidad ‘natural’— en vez de cuestionar críticamente cómo ella y nosotros fuimos contruidos y, por consiguiente, podremos también ser transformados” (Eagleton: 221). Moi indica que una interpretación de la ideología como “limitación total” la articula como una “unidad monolítica”, y esta interpretación monológica tiene sus inconvenientes (1988: 133). Moi pregunta, “cómo podríamos descubrir la naturaleza de la ideología que nos rodea si fuera enteramente consistente, sin la mínima contradicción, laguna o fisura que nos permitiera en primer lugar percibirla” (133). Simone de Beauvoir demuestra, escribe Moi, que las concepciones ideológicas “dominan todos los aspectos de la vida social, cultural y política, y cómo las mujeres interiorizan esta visión objetivada, viviendo así en un perpetuo estado de ‘inautenticidad’ o ‘mala fe’, como hubiera dicho Sartre” (102). El hecho de que las mujeres suelen desempeñar papeles que el patriarcado les tiene prescritos, no significa que el análisis patriarcal sea correcto. En su discusión de Kate Millet, Moi apunta a que la concepción de la ideología articulada en Millet no puede explicar el hecho

de que, a lo largo de la Historia, algunas mujeres excepcionales hayan conseguido resistir la fuerte presión de la ideología patriarcal, siendo conscientes de su opresión y levantando sus voces contra el poder de los hombres. Sólo un concepto de ideología como construcción *contradictoria*, con lagunas, defectos y contradicciones haría posible que el feminismo explicara cómo incluso las presiones ideológicas más fuertes cuentan con sus propias deficiencias (Resumen basado en el texto original de Moi de 1985).

La naturaleza específica de la literatura, para Althusser, consiste en las transformaciones a las que subordina las categorías de la ideología dominante, distanciándolas desde dentro, entregando una 'visión' de ellas y de su funcionamiento, para que el lector, en la obra literaria, se divorcie de las asociaciones mentales habituales alimentadas por la ideología dominante. La literatura invita al lector a desmascarar parte del juego ideológico que le inscribe y en el que escribe. Pero tampoco en el campo de la literatura las generalizaciones monolíticas le sirven al objeto de estudio definido. La lectura "sintomática" tal como la propone Althusser sirve como método para analizar la presencia de la ideología en textos literarios. Macherey transplanta esta técnica a la teoría literaria y la convierte en método de una crítica científica para descubrir y analizar el subconciencia ideológico de los textos literarios. En teorías y metodologías de análisis literarios feministas, por ejemplo, esta técnica de lectura se apropia de grandes ventajas (Sara Mills y Lynne Pearce 1996:9). Este tipo de análisis se encamina a revelar el núcleo "fantasmático" resultado de la propia constitución del texto literario. Es también un invitación a relativizar la lectura de la literatura y a tratar de la forma literaria como si al mismo tiempo fuera ideológica y desmitificadora, ilusión y realidad, lúdica y seria, disfraz y desnudez, en el sentido de una "erótica" de la literatura en vez de una crítica tradicional de ella, propuesta por Barthes, por ejemplo, en "La muerte del autor" (1968), en *El placer del texto* (1973), y en otros textos.

"Empeño manco este esforzarse
en juntar palabras

que no se parecen ni a la cascada ni
al remanso,
que menos transmiten el ajetreo del
vivir" (Emilio Adolfo Westphalen).

José Carlos Mariátegui participa de varias tendencias de crítica literaria. Se presenta como un lector que goza del arte y de la literatura, le divierten el debate literario y las polémicas, al mismo tiempo, en su aproximación concreta a la crítica de la literatura peruana, se vuelve de pronto muy "serio" y muy "político". Elogia a los autores por no ser "formalistas", por escribir casi "sin literatura", por desatenderse de y descuidar la forma literaria, y termina desestimando a algunos autores peruanos importantes. Incluso se encuentra a punto de desestimar, en el ensayo sobre la literatura peruana, algunas de las características de la *forma* ensayística que él mismo cultiva con gran modernidad e innovación en los ensayos que tratan de los campos de las ciencias sociales. En la práctica como historiador y crítico de la literatura de su patria, a la vez que intenta presentar una alternativa, Mariátegui termina aceptando los problemas y las preguntas literarios con los que quiere e intenta buscar una ruptura: los problemas y las preguntas "normales" y "naturales" y "europeos" legados como herencia para los estudios literarios peruanos. El ensayo en esto articula una doble posición: revela y desenmascara ciertos funcionamientos de la ideología en la superestructura de la organización del saber, y cae víctima de los funcionamientos encubridores de esta misma ideología de la que intenta escapar. En esta doble articulación se crea un vacío o una carencia en el centro mismo del ensayo de Mariátegui: la ausencia de la "forma" pensada como teorización de los propios supuestos metodológicos en las aproximaciones políticas y radicales, innovadoras y revolucionarias, a la cultura, al arte y a la literatura peruanas.

Lo dicho no indica un distanciamiento de las aproximaciones de Mariátegui a la literatura peruana. Al contrario, se trata de un acercamiento problemático al texto de Mariátegui. Se trata de tomar a Mariátegui en serio y a establecer con él un diálogo que sea fértil y

fructífero, constructivo y creativo para otro tipo de acercamientos a la literatura peruana. Se busca dialogizar en un discurso que parece correr una suerte contraria a sus propias intenciones al ser monologizado para monumentalizar al maestro elevándolo en autoridad. Se busca un diálogo que contribuya a iluminar algunos puntos oscuros en discursos producidos sobre la literatura peruana; un diálogo que toma su punto de partida en el ensayo de Mariátegui para aclarar posiciones, semejanzas y diferencias, acuerdos y desacuerdos. El objetivo de tal diálogo ahora, a finales del milenio, es buscar bases y premisas para unas metodologías que sirvan para hacer justicia crítica a las autoras y los autores peruanos, a su poesía, sus cuentos, sus novelas y ensayos. Al hacer crítica de la crítica, en este trabajo, la meta es llegar a encontrar métodos de análisis válidos para poder confirmar a los autores y la literatura peruanos de nuestro siglo en el puesto que se merecen en la literatura hispanoamericana, en la latinoamericana y en la universal. Mariátegui, entre otros críticos, va a servir de ejemplo y de punto de partida para unas aclaraciones que parecen necesarias para este proyecto.

En Mariátegui, en el oncenio de Leguía, los proyectos de acción política concreta abundan y Mariátegui aprovecha las fisuras para posicionar su trabajo, y para ampliarlas justamente para las acciones políticas: "Mis juicios se nutren de mis sentimientos, de mis pasiones. Tengo una declarada y enérgica ambición: la de concurrir a la creación del socialismo peruano" (Mariátegui 1986:12). Por aquel entonces muchos intelectuales peruanos habían sabido aprovechar algunas de las fisuras en la armazón ideológica para formar movimientos políticos de gran envergadura espiritual, política, y cultural, durante el régimen autoritario de Leguía (1919-1930). En el régimen de Leguía, dictadura y "dictablanda" a la vez, se genera una incipiente "revolución social" (Robert Marett 1969:142-143) entre sindicatos obreros, estudiantes e intelectuales. La dictadura de Leguía posee rasgos semejantes con la de Primo de Rivera en España en la que también se agrupan obreros, intelectuales, estudiantes y artistas para desarrollos y florecimientos culturales, políticos, artísticos y literarios. Los eventos del Perú en los años veinte también demuestran el hecho de que algunas corrientes "subculturales", en el sentido que Dick Hebdige

(1979) da a esta palabra, y alternativos en relación con la ideología, lleguen por primera vez a constituirse en organizaciones políticas y culturales de gran importancia. Las alternativas se incorporan, en el sentido de llegar a formar parte del aparato público, como articulaciones concretas de reivindicaciones populares, en sindicatos y en partidos políticos de izquierda, sin dejar necesariamente por eso, aunque corran siempre el riesgo de hacerlo, de ser voceros de planteamientos heréticos, subversivos y controvertidos en relación con la ideología, en lo social, político, cultural, artístico, y literario.

"*Mi crítica* renuncia a ser imparcial y agnóstica, si *la verdadera crítica* puede serlo, cosa que no creo absolutamente. *Toda crítica* obedece a preocupaciones de filósofo, de político, o de moralista" (Mariátegui 1986:230. Énfasis añadido). Con una afirmación de una renuncia, "*mi crítica*" se inscribe con voluntad de ser distinta y alternativa. Se inscribe distanciándose de ser "imparcial y agnóstica", con una distinción de "*la verdadera crítica*". Pero a la vez se alía con "*toda crítica*" ya no en ser parcial y subjetiva sino en obedecer a "preocupaciones de filósofo, de político o de moralista". Se inicia el ensayo de José Carlos Mariátegui del "proceso de la literatura" peruana con una serie de contradicciones y paradojas aparentes entre "*mi crítica*", "*la verdadera crítica*" y "*toda crítica*" en las que todo y todos, al fin y al cabo, resultan ser lo mismo. Entre un no querer ser y a la vez ser y un no querer pertenecer y a la vez pertenecer se mueve el ingreso y la entrada al ensayo de Mariátegui. Las grandes metáforas empleadas sin concretizar, hace que el ensayo se inscriba como el de un crítico que quiere ser un "*outsider*" pero que se reserva el derecho civil de ser "juez", de escudriñar, interrogar y examinar para luego hacer un "proceso" a la literatura peruana, en la aceptación forense del término (Unruh 1989:51), pero sin juzgar con imparcialidad. El ensayo cita a proceso y juzga a los artistas y a la literatura y al arte, más que a la teoría y la crítica literarias. Al mismo tiempo, sin embargo, el ensayo comparte con "*toda crítica*" una tendencia a la generalización, y tampoco se ve en la necesidad de definir y fundamentar sus supuestos "filosóficos", "políticos" y "moralistas" a partir de los que va a "procesar" y a juzgar el arte y la literatura peruanos.

"No he tenido siquiera el propósito de hacer crítica, dentro del

concepto que limita la crítica al campo de la técnica literaria" (Mariátegui 1986:348). Con una negación del propósito de "hacer crítica" a la manera de la crítica que se limita al "campo de la técnica literaria" se cierra el ensayo. La afirmación-negación inicial y la negación final enmarcan el cuadro del ensayo, y entre estos dos polos, como en una especie de "caja china", se mueve el discurso crítico mariateguiano, sin que "mi crítica" llegue a concretizarse como una práctica intelectual y científica alternativa fundamentada en teorías y metodologías innovadoras, radicales y o revolucionarias. Mariátegui, incluso, libra una batalla con molinos de viento ya que en la crítica literaria peruana de los años veinte o antes no había, que se sepa, ningún representante de la práctica crítica que trabajara un concepto que dirigiera la crítica a limitarse "al campo de la técnica literaria".

En el formalismo ruso, había una corriente que, en alianza con la vanguardia artística sobre todo con el futurismo, tendía a poner énfasis en "pura forma" literaria. En el mundo anglosajón, en la época, son los autores mismos los que se encargan del desarrollo de las ideas teóricas y críticas. Retoman así la herencia dejada por Oscar Wilde, por ejemplo, y las resonancias se notan en los escritos de Lytton Strachey y de Virginia Woolf quien, por ejemplo, en *A room of One's Own* de 1927 se lanza a la publicación y participa en los debates. Pero son los ensayos de T.S. Eliot los que sobre todo introducen las ideas de la impersonalidad y objetividad en el género de la poesía. Presentan ideas contrarias a las concepciones románticas tradicionales del autor, como genio creador, y del poema, como expresión original, sobre todo después de la publicación de "*Tradition and the Individual Talent*" en 1919. Toda la literatura existe y vive de manera simultánea y compone un orden simultáneo. Las obras no significan en un vacío o en aislamiento, sino que forman parte de un sistema de relaciones en el que cobran sus significaciones. La canonicidad, para T.S. Eliot, se materializa en un orden ideal de obras (escritas por hombres). Una nueva obra, lejos de ser original, se inscribe en la tradición, que ya existe como orden establecido, y la modifica y la altera. El poeta no posee ninguna genialidad personal que busca su expresión. El autor es un medio particular en el que impresiones y experiencias se

combinan de manera inesperada y particular, y se trabajan y transforman en *un correlato objetivo* en el poema que se desprende de la figura del autor para ser ente y entidad autotélica y autónoma sin necesidad de referentes extratextuales para ser analizado e interpretado.

En el mundo angloamericano de la época es en la figura del propio novelista, Henry James, en la que las concepciones de *una narrativa* moderna, impersonal y objetiva se presentan. Encuentran su vocero en el crítico Percy Lubbock, quien en 1921 publica su libro *The Craft of Fiction*, en el que los conceptos de la técnica narrativa y del punto de vista colaboran para componer la "novela dramática", la que se instala con este libro casi como norma estético-literaria de la época. El debate, sin embargo, sigue desarrollándose entre los propios autores, y E(dward) M(organ) Forster publica sus conferencias dadas en la universidad como *Aspects of the Novel* en 1927. La narrativa, y sobre todo la novela, para él, desarrolla el arte de narrar en una historia que capta, seduce y convence al lector. La novela se obliga al mismo tiempo a revelar la vida secreta, interna y oculta de la vida, y es esta "vida" la que da calidad y valor a la novela.

Todos los escritores que se acaban de mencionar ponen mucha atención en las constelaciones retórico-formales de la literatura. Se adelantan a los críticos y a la crítica y toman la iniciativa en y para la discusión continua y prolongada de aspectos teórico-metodológicos del quehacer literario y crítico. En el momento de la negación en Mariátegui, presentada en el "Balance provisorio" (348-350), el ensayo ya se ha definido y el lector ya se ha enterado de que los elementos retórico-formales, las técnicas de la literatura peruana, la teoría y la metodología de una ciencia nueva de la literatura no le interesan a Mariátegui, como tampoco les interesaron a Riva-Agüero o a Luis Alberto Sánchez. No sólo no le interesan a Mariátegui, como lector y crítico. Parece ser, incluso, que los factores formales de la retórica de la literatura lo desconciertan y lo angustian porque forman una especie de "región en tinieblas", área de trabajo de una verdadera crítica alternativa, zona "formalista", desconocida, temible, en la que el crítico materialista, en contraste con sus ensayos socio-económicos, no se atreve a entrar. La crítica literaria marxista practicada por Mariátegui puede ser resumida de la manera de Eagleton (1976), quien

dice que la llamada *sociología* de la literatura tiene una rama que examina las obras literarias por su relevancia "sociológica" e intenta abstraer de las obras literarias temas que son de interés para el historiador social (2). Esto no es ni particularmente marxista ni particularmente crítico, continúa Eagleton. Con una atención sensible a las formas, los estilos y los significados la crítica se acerca más a la explicación más detallada y mejor de una obra literaria, y esto también implica entender las formas, los estilos y los significados como productos de una historia particular (3).

El ensayo de Mariátegui no desdeña la forma literaria y la "técnica literaria", sino que se angustia y muestra una aberración frente a lo desconocido. El ensayo se articula de manera ambigua en relación con la *lite-rariedad*. No se sabe a qué o a quiénes se refiere cuando habla del "concepto que *limita* la crítica a la técnica literaria" (Énfasis añadido). Se sabe que el "formalismo" y el "tecnicismo" posiblemente hayan sido y sean contraproducentes en sus versiones "formalistas" más extremas. En esto se concentraron las críticas dirigidas a los formalistas rusos por Bajtín, por ejemplo. Pero se está también sobre aviso con respecto a la sustitución del "formalismo" por un "contenidismo" extremado, de índole impresionista y subjetiva o empirista y "objetiva", tampoco indica el camino más directo a la felicidad crítica, ni siquiera en ciertas tendencias marxistas de crítica literaria. De esto dan testimonio las polémicas entre Bertolt Brecht y Georg Lukács, por ejemplo.

En un caso dado, por ejemplo, el lector no sabe si Mariátegui en realidad pretende elogiar a César Vallejo cuando emite su juicio: "La palabra en quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son el producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus palabras" (310). No se sabe si Vallejo dudaba, pero por lo menos comentaba: " 'Mi técnica está en continua elaboración' según Mariátegui. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford" (César Vallejo 1973. I:79). El juicio de Mariátegui es ambiguo, porque en quien intenta hacer de crítico materialista asoma el legado idealista cuando surgen elementos de la teoría romántica de la génesis de la obra literaria en el autor como genio inspirado que genera "espontáneamente" textos de gran

calidad literaria. Contrario a los argumentos de Mariátegui, se afirma hoy en día, de una manera materialista y formalista, que la calidad artística (y artificiosa) de la obra vallejana es el resultado del trabajo invertido en el proceso de su producción. El resultado de este proceso, la poesía de calidad inigualada, lleva en sí todas las señales del proceso de transformación de la producción artística que consiste en selección, reorganización, e interpretación, en el que ciertos materiales se *transforman* en el proceso mismo de la producción del texto de gran calidad literaria. El producto final, lejos de *ser* un resultado de un estado de creación "espontáneo", aunque lo *parezca*, se ofrece a un "proceso de lectura" nada estático no para ser juzgado sino para dejarse *producir* en la dinámica de la lectura en las significancias múltiples del texto artístico y artificioso en un proceso de transformaciones que también necesita de sus artes y de sus artificios en sus formas discursivas.

La postulación de Mariátegui es ambigua también porque parece intentar evaluar la poesía al mismo nivel y con los mismos acercamientos que a la prosa narrativa y la prosa de cualquier documento escrito: "Este gran lírico, este gran subjetivo, se comporta como un intérprete del universo, de la humanidad" (314). En la evaluación contradictoria no se especifica qué es lo que se entiende con "lírico" y "subjetivo" ni con "universo" y "humanidad". No se especifican cuáles son los elementos que conforman el arte de la poesía. Se presupone que la "intención" del autor ha sido la de interpretar el "universo" y la "humanidad", y el discurso produce los efectos propuestos y se encuentran en la evaluación justamente los factores que se pre-figuran. Esto quiere decir que "detrás" del texto literario, que *aparece* como transparente y poco problemático, se encuentran unos referentes fijos, fijados o transcendentales. Estos referentes se perfilan como únicos, orgánicos y autorales, vistos como "universo" y "humanidad" y entendidos como la materia "real", del "mundo", el material verdadero y fundamental hacia los que apunta ya no tan sólo la actividad del autor sino también la del lector. La poesía en este caso no dice nada de la poesía y de la literatura peruanas, sino que se "expresa" en relación con el "universo y la "humanidad". Pero éstos son a la vez y otra vez términos abstractos que, sin concretizar, fun-

cionan como grandes metáforas que el crítico no se ve necesitado a interpretar y se ofrecen a una serie infinita de interpretaciones. Sobre el texto poético-metafórico vallejianos de gran complejidad se genera el metatexto prosaico-metafórico mariáteguiano también complejo por indefinido. Este último no conoce terminología precisa, y no limita la polisemia de las palabras pasándolas por el tamiz de una terminología crítica. Utiliza las palabras de un "lenguaje corriente", de uso "diario", y deja que las palabras formen un discurso que se parece a la paráfrasis y que intenta reproducir y fijar en prosa el juego semántico infinito de la poesía vallejana.

"Este artista no aspira sino a expresarse *pura e inocentemente*. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más orgullosa sencillez de la forma" (316. Énfasis añadido). Los términos de "ornamento retórico" y "vanidad literaria", usados no se sabe si despectivamente, se oponen casi antitéticamente al de la "sencillez de la forma" que se le adscribe a César Vallejo en la que se expresa "pura e inocentemente". El texto se entiende como expresión directa, ahora, de la subjetividad "pura e inocente" del poeta y de su intención individual. La función que le corresponde al lector inscrita por Mariátegui se limita a la de captar o descifrar este contenido intencionado implantado por el autor en el texto.

Desde la época del teólogo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) el círculo hermenéutico explica que las partes de un todo siempre se entienden a la luz de la totalidad, y el todo se entiende a la luz de las partes. Saber, conocer, comprender e interpretar es el resultado de un continuo ajustar de movimientos cognitivos entre estas dos dimensiones fijas y fijadas. La comprensión "gramatical" (filológica) de una obra literaria se combina con la comprensión "psicológica" con el objetivo de reconstruir en las partes y en la totalidad la idea viva de la mente del autor de la que la obra es expresión. El discípulo de Schleiermacher, Wilhelm Dilthey (1833-1913), funda lo que llama las "ciencias humanas" que se distinguen de las ciencias naturales y sus metodologías como "ciencias del espíritu humano" (*Geistwissenschaften*)—las humanidades y las ciencias sociales. Dilthey amplía el campo de la hermenéutica para abrazar, más que las obras,

las "expresiones vivas" de "experiencias vividas". Dos términos se presentan como centrales en la epistemología de Dilthey: "experiencia vivida" (*Erlebnis*) y "comprensión" (*Verstehen*). Comprender es igual a revivir o reconstruir con empatía la experiencia vivida del otro y hacer de ella una experiencia propia. Esto es posible porque los seres humanos comparten la misma estructura mental. Para comprender lo humano, hay que ser humano, y en un movimiento circular el percibir y el comprender es proyección de uno sobre el otro. Se busca la expresión de la experiencia vivida del autor, el alma y el genio del autor. La hermenéutica, en Dilthey, abraza una "estructura mental" creada por los procesos de la mente del autor. Un poema o un drama es una objetivización de experiencia vivida que media entre ella y la mente viva del autor en su "visión del mundo" (*Weltchauung*) única y genial. El método de Dilthey desvía la atención de la obra al autor, y la obra se convierte en pretexto para analizar al ser humano a través de expresiones culturales. En el siglo XIX la idea del círculo hermenéutico parece dominar los estudios literarios en muchas partes.

Esta idea tradicional, idealista y metafísica, se instala en el discurso de Mariátegui sin problemas y de la manera más natural. Sin embargo, César Vallejo, muy consciente de la importancia del lenguaje en la poesía y en la narrativa, tal como se nota en *Escalas* (1923), se consagra a invertir su trabajo creativo y productor en un proceso para seleccionar, reorganizar y transformar unos materiales lingüísticos dados. La transformación se hace por medio de un proceso de selección constante y una lucha con el lenguaje y las formas literarias en el proceso de re-organización. Este trabajo se invierte a nivel de los significantes, en textos literarios poéticos y narrativos, para forjar la *lite-variedad* de los textos, sobre la que es posible que Vallejo a veces pierda por completo el control de los significados. Es probable, pero no siempre cierto, que *después* parezcan textos simples y sencillos. La dicotomía entre parecer y ser es una que siempre acompaña al crítico en los estudios literarios, y el parecer no debe llegar a disimular y a disfrazar la complejidad del proceso de transformaciones posibles en César Vallejo, por ejemplo:

Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y, por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso o naranja (César Vallejo 1973 I:74).

La cita de Vallejo apunta a la constante discordia que existe entre las proposiciones tentativas y renovadoras del poeta y las respuestas tradicionales y autoritarias del crítico en un mundo en el que los críticos tienden a imponerse desde diversas posiciones de poder.

Aunque en apariencia Mariátegui se crea cierto espacio de actividad dinámica como lector distinto del de la crítica tradicional, en realidad presenta esquemáticamente la comunicación literaria reducida al emisor y al receptor y como si a aquél sólo le correspondieran los procesos activos de creación "espontánea" y "genial", y como si éste otra vez quedara esclavizado, reafirmado otra vez en su sitio determinado, y reducido a efectuar tan sólo la recepción pasiva de un mensaje ya hecho aún antes de ser textualizado, y, digamos, consumible. Al lector, en este esquema tradicional, le quedan como tareas la reproducción y la interpretación de un contenido único y estable emitido por el autor y emisor, padre de la verdad. Para Bajtín, desde sus trabajos de los años veinte, la recepción y la interpretación son procesos activos y dinámicos realizados por lectores situados en el lenguaje. El lenguaje se constituye de manera intersubjetiva, de manera social, y precede a la subjetividad. El ser no existe anterior al entrar en el diálogo. El yo que habla, habla ya una polifonía de lenguajes derivados de diversos contextos sociales y de otras fuentes y orígenes. El "diálogo" para Bajtín, es ingrediente característico para todo tipo de comunicación verbal, y se estudia como práctica concreta, a nivel del habla más que como esencia abstracta, o como posible "estructura" a nivel de lengua (Bajtín 1989). Abre también las posibilidades para entrar en una relación "dialógica" con un texto para así romper el "monólogo" que tiende a ser la forma del informe parcial de discursos autoritarios. En esta variante de comunicación, social-

mente situada y lingüísticamente organizada, las relaciones entre autor, obra y lector, emisor, mensaje y receptor, se modifican en el proceso mismo de la comunicación, y en estas modificaciones se generan las significancias polifónicas de los discursos que se entrecruzan en el texto "dialogico".

Cuando Mariátegui discute la poesía de Magda Portal (322-327), vuelve a insistir en la simplificación o la anulación de la importancia de la forma: "En su poesía Magda nos da, ante todo, una límpida versión de sí misma. No se escamotea, no se mistifica, no se idealiza. Su poesía es su verdad" (324). En esta constatación, la poesía y la literatura se articulan en forma autobiográfica, subjetiva, individual, y tanto el sujeto del autor como el lenguaje son transparentes y unívocos, no polifónicos, y emiten nada menos que "*una límpida versión*" de un sujeto femenino unificado que garantiza la propia coherencia de la poesía que garantiza la "verdad" de la poeta encontradas por el crítico como expresiones en la poesía. El humanismo liberal, individualista e idealista lo ciega por un momento al materialista en su valoración de César Vallejo y de Magda Portal. El método histórico-biográfico de análisis literario, la versión de la crítica literaria del empirismo positivista, en este caso desconoce por completo las formas literarias y reduce a la militante política a un prototipo femenino cuando la lectura de los poemas de ésta se limita a ver en ellos expresadas "la caridad, la pasión y la ternura exaltada" (323), calidades "naturales" en la construcción discursiva de la mujer "marianista" en la ideología patriarcal.

La mujer pertenece en la mayoría de los casos a una comunidad marginada y reprimida por la ideología patriarcal, machista y sexista de la sociedad peruana, y por una serie de prácticas concretas, nacionales, étnicas, económicas, políticas, sociales, religiosas, culturales, psicosexuales, literarias. Algunas mujeres peruanas extraordinarias, en el siglo XIX y en el XX, luchan entre otras cosas con la problemática de la auto-realización, la auto-definición y la auto-representación de la mujer en el orden simbólico peruano. En varios medios trabaja Mercedes Cabello de Carbonera entre 1870 y 1880 para sembrar ideas, por ejemplo, sobre la educación como paso necesario para la emancipación de la mujer en el Perú. Entre 1886 y 1892 publica sus novelas,

y una de ellas, *Blanca Sol*, causa escándalo en Lima al ser leída como una novela en clave. En 1892 publica el ensayo titulado *La novela moderna*. En él, como en la comunicación "La importancia de la literatura" de 1876, defiende cierto eclecticismo en la novela al mismo tiempo que rechaza tanto el romanticismo y el naturalismo como la estética del arte por el arte, porque subordina el arte y la literatura a los movimientos sociopolíticos de reforma y de transformación de la sociedad peruana para el bien de todos, incluso para las mujeres. Para la educación y la emancipación de la mujer trabaja Clorinda Matto de Turner en *El recreo de Cuzco*, revista semanal de literatura, arte y educación en 1876, antes de su traslado a Lima en 1877. En Lima encuentra el apoyo de Mercedes Cabello de Carbonera, de Juana Manuela Gorriti, y de Ricardo Palma. Cuando en 1883, en Arequipa, edita *La bolsa*, resulta ser la primera mujer en redactar un periódico en América Latina. En 1884 publica los ensayos incluidos en *Perú-Tradiciones cuzqueñas*, con prólogo de Ricardo Palma, y en 1889 se establece como directora y editora de *El Perú ilustrado*, la revista literaria más importante de Lima. Con los artículos publicados en la revista, y con las novelas *Aves sin nido*, *Indole*, termina enfrentada con la iglesia y el ejército y se ve obligada a dejar la revista. Con el gobierno de Nicolás de Piérola, en 1895, los antagonismos la hacen exiliarse en Chile para más tarde mudarse a Buenos Aires donde funda y edita *El búcaro americano*, revista social y literaria.

Ciertas mujeres peruanas trabajan para crear para las mujeres un espacio propio, para tener "una habitación propia" en el mundo y en los medios de comunicación a su alcance, para abrir un espacio para articulaciones alternativas en el orden simbólico en una de las brechas abiertas en la cáscara aparentemente solidificada del lenguaje y de los discursos de la ideología. Magda Portal, en los años veinte, realiza una labor paralela y semejante a la de Mariátegui en el contexto sociopolítico y cultural peruano. Participa en las manifestaciones estudiantiles de 1923. En 1924 edita con Federico Bolaños la revista *Flechas*. En 1925, en Bolivia, con Serafín Delmar, edita *Bandera roja*, un diario obrero. A su regreso en Lima, en 1926, y hasta 1927, colabora con Serafín Delamar en editar la(s) revista(s) limeñas de vanguardia: *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos*, *Timonel*. Entre las revistas

de corta vida en Lima también se encuentran *Hurra*, 1927, dirigida por Carlos Oquendo de Amat, y *Guerrilla*, 1929, dirigida por Blanca Luz Brum (Verani 1995:29).

Magda Portal se *construye* y se re-construye desde muy joven en la realidad sociopolítica del Perú de los momentos importantes de la década de los veinte como “mujer nueva” y militante sin modelos y sin esencias. Construye su poesía a partir de 1922, publica *Una esperanza i el mar*, 1927, colección de 42 poemas entre los que también figuran “Canto proletario” y “Grito”. Magda Portal construye su poesía en el lenguaje, a nivel de los significantes, en los recursos literarios que encuentra a su alcance como joven limeña de clase obrera en sus momentos. Se construye como mujer militante y produce una poesía que tampoco se deja reducir a significados esenciales, estables, coherentes, y estáticos, como un buscador de oro, se queda con la esencia de la “límpida versión” de Magda Portal misma y su “verdad” ya re-conocidas aún antes de la lectura de la poesía. Es como si la poesía fuera un obstáculo interpuesto entre el crítico y lo que él ya sabe y que desea re-verificar de nuevo: “El arte de esta honda y pura lírica, reduce al mínimo, casi al cero, la proporción de artificio que necesita para su arte” (324). “Esta es para mí la mejor prueba del alto valor de Magda. En esta época de decadencia de un orden social— y por consiguiente de un arte— el más imperativo deber del artista es la verdad” (325. Énfasis añadido).

La norma o las premisas de las cuales parte para la formulación de “la proporción de artificio” que “necesita el arte” de Magda Portal no quedan explicitadas. Estipula un tipo de arte o una literatura que ha reducido “casi al cero” el empleo de “artificio” para terminar siendo completamente transparente hacia la esencia de la emisora. Mariátegui intenta leer la poesía como si fuera prosa, y se desentien- de por completo de los artificios que producen efectos de lite-raridad en los ensayos de interpretación de la realidad peruana propios que está componiendo con, entre otras cosas, la lectura de la poesía de Portal. Se ciega por completo frente a la posibilidad de que la forma literaria misma del ensayo como ejemplo de género literario que está en esta discusión ahora, frente a la posibilidad de que el mismo “arti- ficio” en el que está trabajando, puede ser, sin que el escritor lo con-

trole, portador de ideología y de contenido político. Se ciega por completo frente a la posibilidad de que en la crítica que es elogio de Portal este "artificio" mismo le contradiga las opiniones intencionadas y que se preste para desenmascarar la "inocencia" formal como colaboradora con la ideología de la que intenta escapar: la ideología de la que cae víctima la "inocencia" y la "espontaneidad" al no posicionarse en teorías y metodologías de una manera concreta. En esto se sitúa en la práctica concreta a la discusión entre "realismo" y "formalismo". Como la crítica marxista tradicional, a veces llamada "vulgar", se opone a cualquier modalidad de "formalismo" literario para terminar también en un estereotipo. Este tipo de crítica "ataca la atención cuidadosa a propiedades técnicas que roba la significación histórica a la literatura y la reduce a un juego estético" (Eagleton: 20). Con este tipo de ataques, para subrayar y defender "la significación histórica de la literatura", el crítico corre el riesgo de malinterpretar muchos detalles que son de suma importancia para la "significación histórica", y corre además el riesgo de perder el control, digamos, "formal" de su propio discurso y, por ende, de "la significación histórica" del propio discurso construido ahora como ensayo fundacional y modelo sobre la literatura peruana.

"Poesía no dice nada:
Poesía se está, callada,
Escuchando su propia voz"
(Martín Adán).

En el discurso consciente, controlado y racional del sociólogo, economista e historiador, los elementos retórico-formales de la literatura, la literariedad, se menciona en negaciones, en anulaciones, en silencios, como ausencias, en formulaciones ambiguas, contradictorias, y en circunloquios que distraen al lector y atraen el interés de manera mecánica y mecanicista hacia otros aspectos del texto: "la forma es ausencia". El ensayo literario mismo de Mariátegui sobre la literatura peruana se venga del silencio y de la anulación efectuados, y la

presencia de lo formal se escapa del control racional del ensayista e impone su signo como presencia múltiple y pluridimensional. El ensayo de análisis literario, como género literario cultivado por Mariátegui, se abre en abanico en formas paradójicas y contradictorias, bastante diferente de los demás ensayos de análisis sociológico o político cultivado por él. Esto se refiere a lo que apunta Américo Ferrari (1984): "Mariátegui, poeta frustrado en verso, revela su temperamento poético en la prosa de sus ensayos" (408). Y se refiere a lo indicado por Alberto Flores Galindo (1982) en cuanto a la posible existencia de "varias corrientes" en el interior de su discurso que allí se encuentran en una "polémica fructífera" (15). Las presencias heterogéneas en el pensamiento de Mariátegui han sido indicadas también por Gamio (1975), Meseguer Illán (1974), Guillermo Rouillon (1975), Sylvers (1975), Harry Vanden (1975), y Michel Löwy (1982), entre otros. La posible "polémica fructífera", en su ensayo, no es sólo una entre prosa y poesía como dos discursos que "coexisten y se entrecruzan". En Mariátegui, el lenguaje, por ejemplo, en el nuevo discurso en torno al tema del indio es, según Ferrari, "racionalista y está orgánicamente vinculado a la reflexión histórica y la actividad práctica de Mariátegui", mientras que el otro discurso "irracionalista y poético privilegia las representaciones míticas, ahistóricas, esencialistas" (408).

Hasta cierto punto es aceptable la formulación de Ferrari, porque articula una distinción interesante entre dos géneros textuales distintos en la práctica de Mariátegui, el "racionalista" y el "irracionalista". La descripción dicotómico-binaria, sin embargo, termina estableciendo cierta simplificación en la que se pierde una serie de fragmentaciones, paradojas, contradicciones y antítesis textuales abarcadas por el ensayo. Las anotaciones de Flores Galindo abarcan y abrazan más posibilidades ya que la escritura de Mariátegui se describe como una que se abre al juego pluriforme de una multitud de ingredientes sin especificar. Mariátegui no se escapa, por ejemplo, con su "ruptura" (Ferrari) completamente del "mundo capitalista, individualista, urbanizado y decadente" (Ferrari 409). Se cree escapar mentalmente, de manera idealista, de la ideología, hasta cierto punto, pero la materialidad de la escritura, en el momento en el que

se cree más radical y libre, lo agarra, lo detiene en el mundo individualista del humanismo liberal cuya versión de crítica literaria es justamente el método cultivado por Mariátegui. En los artículos sobre la literatura de vanguardia, Vicky Unruh nota en Mariátegui diversas corrientes antipositivistas que forman su desarrollo intelectual (1989:51). Al mismo tiempo, sin embargo, la forma en la que se expresa la crítica histórico-biográfica es la forma del método crítico legado a la posterioridad por el positivismo empirista del siglo XIX.

El texto de Ferrari trabaja con una necesidad de reducir las paradojas y las contradicciones en una fórmula dicotómica o binaria con definición categórica de la frase que resume a Mariátegui. Y Mariátegui trabaja en esta misma línea cuando intenta buscar la frase que resume a Vallejo, p.ej., o a Magda Portal, sin que, tampoco las encuentre, porque Vallejo, y Portal, como Mariátegui mismo, se construyen discursivamente en textos múltiples y pluriformes y que no se dejan reducir a y resumir en un contenido único. Vallejo y Portal, frente a Mariátegui, y Mariátegui frente a Ferrari: los tres se escapan a la necesidad de etiquetar y a categorizar del crítico. En "El proceso de la literatura" podemos observar justamente "la existencia de varias corrientes en su interior" (Flores Galindo), y algunas de estas "corrientes", que se insinúan como retórico-formales o técnicas, si se quiere, "coexisten y se entrecruzan" (Ferrari) en el ensayo, y sin que ninguna de ellas en particular, al parecer, llegue a dominar completamente y unificar los discursos. La imposible jerarquización de las diversas formas puestas en función en el interior del ensayo de Mariátegui parece formar un reto a las lecturas mismas del ensayo como forma.

Un problema en la formulación de "ruptura" en Ferrari es que el término se emplea de manera categórica y no indica que Mariátegui intenta romper y distanciarse de la ideología dominante al mismo tiempo que está rodeado de e inmerso en el mundo discursivo dominado por ella. Se encuentra inmerso en ella en la "tradición intelectual" o en la "tendencia crítica" de las que es posible tomar conciencia sin poderse escapar de la ideología de una manera total. El ensayo de Mariátegui ejemplifica, dramatizándola o representándola al ponerla en la escena de su ensayo, la naturaleza compleja y contra-

dictoria —no monolítica— de la ideología. Al mismo tiempo que le abre al político radical y revolucionario un espacio de distanciamiento, de toma de conciencia, y de trabajo político práctico y de análisis sociológico, le atrapa en sus redes de series de posiciones retóricas, formales y discursivas construidas con y en ella y que aparecen y se dejan describir como “poéticas”, “míticas”, “irracionales”. A la vez, además, también son idealistas y metafísicas y resultan ser efectos metodológicos que contrastan con y contradicen los esquemas y modelos materialistas de análisis con los intenta trabajar el ensayista en el campo de las ciencias sociales.

Ejemplifica, también, en la dramatización de la representación textual en la escena del texto la problemática del sujeto hablante dividido. Este sujeto dividido se opone a y subvierte el sujeto presentado por el humanismo liberal e individualista como único, unificado y coherente, padre de la palabra del discurso coherente de la verdad. El sujeto que se dramatiza en la escena del texto de Mariátegui se revela y se rebela, porque no ejerce control racional (y político) en la casa propia de la escena de su propio lenguaje. En el discurso se deja, sin querer, invadir por lo “irracional”, inmerso en el lenguaje como institución sociopolítica de comunicación social en el que se inscribe a la vez que es escrito. Estas contradicciones y paradojas se apoderan a veces del crítico y le roban el control racional de su propio discurso y muestran en el seno mismo del texto de Mariátegui la operación de la ideología en y sobre el lenguaje del sujeto del texto. “El espíritu del hombre es indivisible; y yo no me duelo de esta fatalidad, sino, por el contrario, la reconozco como una necesidad de plenitud y coherencia” (270-71), escribe Mariátegui. Esta autopresentación consciente que pretende ser racional insiste en la “indivisibilidad”, en la “plenitud”, y en la “coherencia” del sujeto coherente y controlado, agente individual e individualista del pensamiento humanista tradicional. En cambio, el texto de su ensayo sobre la literatura peruana se opone a este tipo de racionalización, lo subvierte y se abre en abanico para una pluralidad de posiciones y corrientes formales e inconscientes que se insinúan para socavar, desde la construcción discursiva misma, la proposición consciente de Mariátegui del sujeto unificado y coherente. El sujeto del ensayo se niega a reconocer la “necesidad de

plenitud y coherencia" emitida por el autor, y termina sin ejercer el control completo exigido por el autor en su emisión de una intención de entregar una expresión de un contenido pleno y coherente.

“¡Yo nunca fui Unamuno!
¡Huyo ante lo perfecto
Como huye la liebre
del cazador previsto...
El pequeño animal,
tan seguro y tan recto!
Vivo como Unamuno,
que Dios nos hizo a todos;
Mas el sabio no sabe
como estaba previsto,
Que Uno es una miseria de
ciudades y codos” (Martín
Adán).

Mariátegui presenta el idioma como “materia prima de unidad de toda literatura” (233), y “el idioma nacional” es “el primer elemento de demarcación de los confines generales de una literatura” (234). El ensayo de Mariátegui reproduce frases hechas que resultan ser de “los otros” cuando escribe que la “literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española” (325). Con esta repetición de frases hechas es probable que caiga en la trampa de entrar en un campo de debates establecido y desarrollado por pensadores conservadores como José de la Riva-Agüero (1905) y otros hispanistas de los que intenta distanciarse para criticarlos. El intelectual radical y revolucionario termina reproduciendo, como si fuera inevitable, planteamientos ya formulados y haciendo las mismas observaciones como los adversarios, sin con-fabular unas críticas razonadas y racionales para establecer las distancias en premisas renovadoras con las que formular preguntas y planteamientos heréticos en relación con la literatura peruana. La escritura hace que

Mariátegui se deje llevar por una corriente que postula de una manera mecánica y mecanicista que la literatura del Perú está pre-determinada para funcionar en un marco de "idioma nacional" que ha sido, es y será el español. La repetición inscribe la literatura peruana en una especie de determinismo lingüístico que, junto con la raza, la herencia, y el momento, encierran fatal y empristamente a los artistas y escritores, les pre-determinan en el camino indicado y les cierran el paso a cualquier tipo de desvío, de innovación o de revolución en la literatura propiamente dicha y en el lenguaje retórico-literario.

El determinismo empirista-positivista, lingüístico y literario hace que Mariátegui deje que se le escape la idea de la existencia en el Perú, anterior a la composición del ensayo bajo discusión y en los momentos de su composición, de una generación de experimentadores e innovadores en la literatura y en el arte peruanos: José María Eguren, César Vallejo, Martín Adán, Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat, José Diez Canseco, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y otros. Estos y otros escritores peruanos se comunican con la literatura mundial del pasado, del presente y del futuro. Los jóvenes escritores peruanos crecen y se educan en un mundo en el que España, el gobierno y el ejército, ha sido vencida en Santiago de Cuba y en Cavite, y con el Tratado de París en diciembre de 1898 se ha firmado la liquidación del imperio español. Después del desastre, de la derrota y de la humillación de 1898, España no se presenta como modelo para copiar e imitar en ninguna esfera, en la economía, en la política, en la cultura, o en la literatura. España se llega a presentar, en la pérdida de Cuba y Filipinas, como ejemplo de la decadencia e inferioridad de la raza latina frente a las fuerzas anglosajonas que la suplantán en el nuevo mundo que está naciendo (José Luis Calvo Carilla 1998:83-84). En España misma, los medios presentan al país como enfermo:

Las consecuencias de la apatía y de la dejadez nacional condenaba al "entumecimiento" a una nación enferma y "macilenta" que movía pesadamente sus miembros con paso torpe e inseguro. Ese animismo fatalista y sufriente quedaba extendido a todos los aspectos

de la vida nacional, política, legislativa, social y productiva (93).

Tales datos aparecen en una serie de reconsideraciones y reevaluaciones del 98 motivadas por el centenario (entre otros, Juan Esclava Galán y Diego Rojano Ortega 1997; José Luis Calvo Carilla 1998; Juan Pablo Fusi y Jordi Palafox 1998; Juan Pablo Fusi y Antonio Niño (editores) 1998; Javier Figuero 1998; Javier Figuero y Carlos G. Santa Cecilia 1998; *Revista de Occidente*, 202-203, 1998). Los investigadores, en 1998, re-presentan sus resultados de una manera descarnada: "La España de 1898 no era el país amable, chuleta y festivo que nos retratan las entrañables zarzuelas de la época. La realidad era algo menos halagüeña. Dieciocho millones de habitantes, casi todos ellos analfabetos, sobrevivían precariamente de una agricultura insuficiente que no daba para alimentarlos (Juan Esclava Galán y Diego Rojano Ortega 1997:92). Las repercusiones del desastre del 98 son amplias y profundas: "El 98 trajo consigo, además de la pérdida de las colonias, el derrumbamiento del aparato político trabajosamente urdido por Cánovas. Incluso los privilegiados comprendieron que el turnismo partidista tocaba a su fin y que era necesario sustituir aquel entramado sociopolítico por otro nuevo (286). Entre 1909 y 1923 España sobrevive con 34 diferentes gobiernos. Cuando el ejército y las fuerzas armadas sufren otra derrota en Marruecos en 1922, y 9.000 soldados españoles más mueren o son mutilados, el general Primo de Rivera, para salvar el honor del ejército, se pronuncia en Barcelona en 1923 y es aceptado por Alfonso XIII como dictador militar. La España del imperio perdido, en 1900, 1905, 1920, se encuentra entre los países más inestables y pobres del mundo, y el atraso abre brechas entre España y otros países europeos y EEUU.

Entre intelectuales y escritores en España, el "desastre lo fue especialmente para una exigua minoría de intelectuales que desde tiempo atrás venía clamando contra la degradación moral, técnica y científica de España sin que nadie le prestara demasiada atención" (Juan Esclava Galán y Diego Rojano Ortega 1997:254-255). Son los integrantes del movimiento que se conoce como regeneracionismo, quienes trabajan por "una renovación educativa que formase con crite-

ríos modernos y éticos a la minoría dirigente que había que sembrar la semilla de la nueva fe en sectores cada vez más amplias de la sociedad" (257). Otros intelectuales y escritores se perfilan en direcciones que se conocerán en la historia de la literatura española como las de la generación del 98, generación que "no influyó para nada en el noventayocho, aunque el noventayocho sí influyera en ella" (284). Ninguno de ellos llegó a jugarse el pellejo en la contienda: "Simplemente, se acogieron a la cuota que eximía del servicio militar obligatorio o, como Baroja, escurrieron el bulto, en un lance digno de la más clásica picaresca nacional" (José Luis Calvo Carilla 1998:223). Las crisis angustiadas y personales de cada uno de ellos, sin embargo, confluyen con las crisis experimentadas en y por la patria a partir del 98. Internalizan las pérdidas del desastre y de la derrota y, para analizarlas, se vuelven hacia dentro en auto-examinaciones ensimismadas combinadas con reconsideraciones de la historia cultural de España. La mayoría de ellos no actúa como demócratas liberales. Son, en la mayoría, católicos y puritanos, y desaprueban los regionalismos. Si algo les une a los intelectuales españoles del grupo de 98, este algo se encuentra en una común preocupación por España y sus problemas. Además, se identifican con Castilla. En Castilla observan la región de España indicada, después de 200 años de decadencia, para ser el centro de una nueva visión para el futuro del país, y esto a pesar de ser "Azorín", levantino, Maeztu, Baroja y Unamuno, vascos, Machado, andaluz, y Valle-Inclán, gallego. Desde "Castilla", se empeñan en una profunda revisión de los valores morales y estéticos. Buscan la regeneración, de una nación en crisis y ya sin recursos fuera de sus propias fronteras, en una Castilla idealizada, en exámenes y meditaciones sobre el pasado y el presente de Castilla para un futuro posible de la patria en crisis. La mayoría de ellos - "Azorín", Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Miguel de Unamuno- se mueven políticamente de la izquierda hacia la derecha. Ramón del Valle Inclán se salva en sus vacilaciones anarquistas. Antonio Machado es el único en aclarar sus posiciones políticas de izquierda, y es el único en ser celebrado por los antifranquistas de los cincuenta y sesenta.

Como escritores, al mismo tiempo, son objeto y víctimas de una crítica literaria de la época, aguda y polémica, que se conforma de manera semejante a la de los críticos peruanos:

Nuestra vida intelectual es muy reducida; es un mero reflejo, una imitación, un plagio sin grandeza de las corrientes europeas que la moda y el esnobismo nos impone. Los jóvenes escritores de la época se reputan a sí mismos por genios desconocidos, que aspiran al decadentismo, al diabolismo, al esteticismo, al simbolismo, y admiran, con profunda emoción o con actitud afectada, a Verlaine y a Baudelaire, a Wilde y a Huysmans, pero ni siquiera logran imitarles..... sueñan con Ibsen, repiten las frases "profundas" de Nietzsche, adoran a Tolstoi, glorifican a Wagner; pero todo esto permanece en estado pasivo, no se traduce en obras estéticas ni literarias, despunta acaso en artículos de periódicos, en frases pronunciadas en torno a la mesa de café, en excentricidades de conducta y de vida, como dice Nordau. (Nicolás Salmerón García citado por Calvo Carilla 1998:247).

Rafael Urbano dirige el segundo apéndice de su *Manual del perfecto enfermo* (1911) a Miguel de Unamuno. En el libro expone una especie de patología del intelectualismo y del individualismo de la generación del 98, y a estos intelectuales los ve como "unos 'delincuentes cultos' en su profundo egoísmo y en sus nulos escrúpulos a que toda la sociedad pagará forzosamente sus 'gastos de representación'. Por otra parte, tenían la rara habilidad de saber llorar con mayor oportunismo que los delincuentes vulgares" (248-249).

En tales cuadros y contextos, el Perú se situaría, en las perspectivas propuestas, junto con los regionalismos de Cataluña, Galicia y el País Vasco, como región periférica, en una posición no muy halagüeña comparada con la de Castilla propagada por los escritores españoles. La crítica española los coloca a sus escritores en la misma situación de imitadores en la que los críticos peruanos colocan, "necesariamente", a los escritores peruanos. Los jóvenes escritores pe-

ruanos, al mismo tiempo, parecen conocer la historia española contemporánea mejor que los críticos para ver en ella el modelo fracasado y no digno de emulaciones. Los jóvenes escritores peruanos, en 1905, 1915, y 1920, por ejemplo, ya no imitan a los escritores españoles de la época. Es probable que se identifiquen más con José Martí que con cualquiera de sus colegas españoles. Se vuelcan hacia afuera para encontrar inspiración para la renovación hacia adentro de la literatura peruana. Encuentran sus intereses respondidos en comunicación, entre otros, con escritores e intelectuales que después de la revolución mexicana van a dirigir la revista *Contemporáneos* en México. Se comunican con escritores cubanos que trabajan en y por la isla después de la guerra del 98. Se encuentran en comunicación literario-artística con los jóvenes escritores españoles que van a formar la generación del 27 en España. Y se encuentran en comunicación con variados grupos y escritores individuales en un mundo casi sin fronteras hispanoamericano, latinoamericano, europeo y norteamericano. Los jóvenes escritores peruanos, escritores sin fronteras, hacen que el idioma peruano se encuentre en los años veinte en un interesante proceso de cambios constantes, digno él mismo de imitaciones y copias. Hacen que el idioma peruano se inscriba entre las literaturas más interesantes del momento. Hacen que en estos momentos la literatura peruana se rebele contra todos los determinismos que le han sido impuestos por los críticos. Hacen que la literatura peruana se libere de las anclas y amarras tradicionales para a lo mejor, entre otras cosas, perder, justamente, algo de su "filiación española" pre-determinada.

En la realidad de la literatura peruana en el momento de componerse el ensayo de Mariátegui es probable que la literatura peruana, en poesía, en cuento, y en novela, se instale en primera fila como una de las literaturas hispanoamericanas más importantes. Y esto lo hace gracias a una generación de escritores que no reconocen limitaciones y a los que les caracteriza el valor de atreverse, con los costos personales y profesionales que implica, a una serie de experimentos a más no poder de fondo y de forma en la poesía, en el cuento, y en la novela. A estos artistas les caracteriza el no respetar limitaciones y determinaciones tradicionales y convencionales. No respetan fronte-

ras nacionales. No respetan el idioma nacional visto como marco limitador de actividades. No respetan las fórmulas convencionales establecidas para el arte y para la literatura. Se rebelan justamente contra las limitaciones tradicionales del determinismo naturalista. Ven en el idioma peruano una fuente de generación de significancias infinitas. Se rebelan contra el realismo literario tradicional y encuentran en el idioma peruano las fuentes y las posibilidades de combinaciones extraordinarias de las que emanan constelaciones idiomáticas nunca vistas en España, por ejemplo, o en el mismo Perú.

El método tradicional, inconscientemente adaptado, le ciega a Mariátegui, en el mismo momento de la composición del ensayo sobre la literatura peruana, al hecho de que el Perú se encuentre ya entonces, con sus creadores, a la altura de los que venían a formar la generación del 27 en España, a la altura de ciertos representantes de las vanguardias europeas, de la generación de los Contemporáneos en México, y las tendencias renovadoras de la literatura cubana en torno a la *revista de avance*, de escritores chilenos, de la vanguardia argentina reunida en torno a *Proa* y a *Martín Fierro*. y de otras tendencias de la época. En el seno mismo de la "nación" y en los momentos mismos en que queda restringida y definida, con Riva-Agüero, en la supuesta unidad del idioma español desde los conquistadores y hasta los criollos hispanistas de los años veinte, la literatura del Perú aparece en la realidad histórica de 1928, por ejemplo, como si estuviera *dejando de ser* "de irrenunciable filiación española".

El idioma es materia prima de la unidad y también de la diversidad tanto de la nación como de la literatura. Es probable que las corrientes de pensamiento que anteceden y rodean a Mariátegui, y hacen que se inscriba "sin problemas" en entre ellas, le ayude a simplificar cegándole al analista frente a la existencia de una multitud y pluralidad de "idiomas", de formas retóricas y literarias, de discursos variados, muchos de ellos subversivos, dentro de la supuesta y aceptada "unidad lingüística nacional". La metodología empirista-positivista y el paradigma humanista normalizado del discurrir sobre la literatura le ciegan tanto que termina incapaz, por momentos, de evaluar e interpretar las experimentaciones radicales que toman lugar en la literatura peruana de su época. El término de "idioma",

tal como se emplea en Mariátegui, parece referirse en la lingüística al nivel de "vocabulario", es decir, a la palabra aislada. Casi nunca se refiere a unidades retórico-formales mayores. Las formas que son portadoras de contenido ideológico, como lo son, por ejemplo, los géneros y los subgéneros literarios e incluso el género del ensayo no se discuten. Son constelaciones retórico-literarias en proceso de transformaciones constantes en la literatura peruana y en el idioma peruano del momento que el método tradicional no sabe abarcar para pareciar. Es a través de "los ojos del género", para parafrasear a Bajtín, como el artista aprende a ver la realidad de la literatura y del idioma para emprender el trabajo de la selección y de la reorganización en representación literaria. Los campos de articulación de la "realidad" de lo "real" se modifican según los géneros desarrollados. Los géneros se observan y estudian como entidades tanto sociohistóricas como retórico-formales y según las épocas de evolución literaria (Bajtín 1989). Y en el caso del Perú se puede añadir que los campos de articulación se modifican según la posición étnica, racial, política, religiosa y psico-sexual y personal del poeta y del escritor.

"Y no vale el vagar, porque
encuentro a fulano,
Su corbata correcta que me dice
 buendía.
¿Adónde está, Dios Mío, verdadera
 agonía,
Por la que me muera de verdad y
no en vano?" (Martín Adán).

Mariátegui basa parte del texto de su ensayo en una argumentación doctrinaria que, en el ensayo sobre la literatura, sobre todo se expresa en la división marxista entre "base" y "superestructura". Mariátegui se inscribe en cierto dogmatismo marxista, que, aplicado a la literatura, suele denominarse "marxismo vulgar" (Terry Eagleton, David Forgacs). Este tipo de simplificación se implanta sin cuestionar en el

texto de Mariátegui. Una exposición de los principios de este modelo de análisis se encuentra en Meseguer Illán (1974:170-191) quien cita "El Manifiesto de los Estudiantes argentinos", de 1925, cuyo segundo punto es el siguiente: "La cultura de toda sociedad es la expresión ideológica de la clase dominante. La cultura de la sociedad actual es, por lo tanto, la expresión ideológica de la clase dominante" (189).

En la Argentina como en el Perú, sin embargo, la "expresión ideológica de la clase dominante", a pesar de las fuerzas de la presión y de la re-presión, abría las ranuras de su armazón, al parecer monolítica, para que el trabajo subversivo de los movimientos de oposición- estudiantiles, obreros, sindicales y movimientos políticos amplios- llegaran a formar parte duradera de las culturas argentina y peruana. La "cultura", en cierto nivel de la superestructura y en cierto sentido, se desarrolla a pesar de y en oposición a los determinismos "básicos" y dogmáticos. Los movimientos populares y opositores, parlamentarios o extraparlamentarios, se desenvuelven en unas militancias de alguna manera relativamente independientes de "la expresión ideológica dominante". La cultura viene a ser y a aparecer como una conformación bastante más heterogénea y compleja que un mero y simple reflejo de "la ideología dominante".

La crítica socialista, dice Mariátegui, busca causa y razones "en la economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en la dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales" (Citado por Ferrari:399). Mariátegui se concentra en la "base" de la economía en la que las relaciones de producción forman las condiciones materiales en las que viven los seres humanos. Evita, aquí y en otras partes, el tema del lenguaje como mediador entre base y superestructura y dado a experimentaciones y a cambios. Evita el tema de la "ideología" en otro sentido diferente del de "ciertas formas de conciencia social falsas". Mariátegui no se ve tampoco, como la gran mayoría de los marxistas, en la necesidad de teorizar las relaciones entre base y superestructura. Los conceptos de "economía", como indica Bernard-Donals (1994;115) siguiendo a Bajtín, son construcciones discursivas. Las "formas de conciencia social", desde luego, resultan ser también "relativamente independientes" de la economía y se conforman en la su-

perestructura institucionalizada como corrientes teóricas y críticas, estéticas y literarias de variada índole." Entre estas formas de conciencia social se dan unas que aparecen como partes de una "ideología dominante" que también se constelan como "formas" literarias y culturales que tienen la función de legitimar el poder de la clase dominante (Eagleton 1976:5). Y caben y se inscriben al mismo tiempo otras formas de conciencia social para articular experimentaciones, oposiciones, rupturas, subversiones "legitimizadas" en la superestructura por las ranuras abiertas en la cáscara del mismo sistema ideológico dominante. Son estas últimas formas las que se prestan para producir cambios, digamos, cambios políticos dentro del seno mismo de la ideología dominante. El problema, sin embargo, es conectar o relacionar estos cambios con posibles cambios en la base de la economía.

El ensayo de Mariátegui es mecánico y mecanicista en la localización de la temática de la literatura: "El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología *no puede estar ausente* de la literatura y del arte" (328. Énfasis añadido). En este punto el ensayista se vuelve dogmático y categórico y se presenta como defensor normativo de la idea de la literatura como "reflejo", ya no sólo de la "realidad", sino también de otros campos de estudio y de investigación discursivamente producidos. Con referencia a ciertas teorías feministas de las últimas tres décadas, se puede afirmar que "buscar una respuesta simple y sin complicaciones al problema tan complejo de las relaciones entre la política y la estética es, desde luego, el planteamiento más simplista de todos" (Moi 1988:94). Pero se necesita seguir pensando, al mismo tiempo, que "todas las manifestaciones de pensamiento radical están hipotecadas necesariamente a las mismas categorías históricas que intentan superar" (97). Mariátegui, aunque intente y pretenda y crea superar algunos esquemas metodológicos de la crítica literaria tradicional, termina en una serie de posiciones que pertenecen "hipotecadas" al pensamiento de "los otros", positivista, empiricista, humanista e individualista, y que, en muchos momentos críticos, estrecha las manos de sus enemigos declarados.

El análisis radical, materialista, doctrinario del materialismo concreto y económico de la base, sigue empeñado en despolitizar los

paradigmas abstractos y teóricos de la superestructura que se institucionaliza también más allá del "mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico" para incluir en el sistema "en sus condiciones culturales y morales" la sistematización de los paradigmas estéticos y literarios. El compromiso político de Mariátegui no es lo suficientemente amplio como para abarcar las formas estéticas, artísticas, literarias e intelectuales que se presentan como posiciones variadas, posibles y legítimas en la superestructura. La teoría materialista de la historia niega que el arte y la literatura puedan, *en sí*, cambiar el curso de la historia; pero insiste en que el arte y la literatura deben ser elementos y factores activos para cambios de curso en la historia. En el discurso mariáteguiano de la relación entre base y superestructura, la teoría marxista de la economía, la política radical y la sociología empirista predeterminan su concentración en y su búsqueda del contenido sociológico o histórico o político de la literatura. La concentración en las condiciones consideradas como básicas le impide estimar y evaluar el valor del trabajo y del producto artísticos, y, más interesante quizás, le impide evaluar de una manera científica su propio trabajo intelectual en el campo de la literatura peruana.

El ensayo de Mariátegui insiste en relegar la literatura a un lugar de importancia secundaria o terciaria. Al mismo tiempo exige que tome parte en los cambios sociopolíticos abogados. Emplea la literatura como documento sociohistórico y mira a través del texto como a través de una ventana para buscar, más allá, un referente pre- y extra-textual ya localizado en el autor como dador de la verdad. Al autor se le sitúa en relación con la base de las relaciones económicas y de producción. El ensayo presenta la literatura como reflejo y expresión pasivos y mecánicos del momento histórico, de la raza y de la derivación social del escritor. Estas relaciones metodológicamente predestinadas y deterministas impide la re-consideración teórico-crítica exigida por la literatura peruana del momento. Esta relaciones pre-establecidas como pre-textos reducen los textos a ser insignificantes para el trabajo del crítico quien, en vez de distanciarse del esquema predeterminado, y cuando más libre e independiente se siente, termina inscribirse de lleno en él.

Mariátegui se deja cegar por la distinción establecida entre base

y superestructura, y no permite una evaluación propia y apropiada de su propio trabajo como analista que se construye en y dispone de una forma discursiva de articulación literaria e intelectual flexible y moldeable: el ensayo de crítica literaria. De la misma manera se ciega en relación con la forma, los procedimientos retóricos variados y variables y con la técnica literaria como resultados de procesos intensos de trabajo artístico e intelectual de transformación de materiales lingüísticos que cobran valor propio relativamente independiente de la base. El producto del trabajo artístico-literario también posee valor político relativamente independiente de la base. La posición doctrinaria en la que se instala el ensayo de Mariátegui presenta una visión global que se basa en una serie de ideas re-producidas que no han sido todas revisadas y que no las revisa el intelectual radical peruano mismo. Si con Macherey (1966) se piensa que todos los productos culturales son relativamente autónomos del contexto histórico y social en el que se producen, se observa también que el ensayo mismo de Mariátegui contradice el determinismo materialista en el que elabora su propio esquema intelectual.

Las contradicciones internas de la ideología dominante y conservadora en el Perú de la época de Mariátegui permiten y admiten sus intentos de discursos materialistas, progresistas y revolucionarios. Estos discursos representan replanteamientos de la *articulación* por ejemplo, de los problemas económicos, sociales y, en parte, étnicos en el Perú. Los discursos se conforman a la vez en la implantación de un dogmatismo marxista en el lenguaje de análisis de la situación de la realidad cultural peruana. Este lenguaje, en el tratamiento de la realidad de la literatura, deviene categórico, normativo y autoritario también en Mariátegui. En y desde la "vanguardia política" de los años veinte, se observa que el ensayo de compromiso con la realidad peruana de Mariátegui colabora con los de Riva-Agüero, Gálvez, y Sánchez, entre otros, en establecer el dogmatismo, el fanatismo, y la normatividad como características de la crítica literaria peruana. En el campo de los estudios y análisis literarios, entonces, Mariátegui llega hasta cierto punto a contradecir la tendencia a la heterodoxia que Flores Galindo y otros observan en sus ensayos. Se establece así una relación paradójica y contradictoria entre el analista social com-

prometido y el comentarista literario comprometido. Mientras el trabajo en el primer campo de estudios no es ni copia ni calco, sino creación heróica, en el campo literario es como si la dicotomía doctrinaria marxista entre base y superestructura, combinada con el positivismo empirista tradicional, y el humanismo liberal individualista vivieran su propia vida "irracional" y no racionalizada para cegarle a Mariátegui e impedir que genere en este campo de estudios una posible creación e innovación. Flores Galindo (1982) dice que "el 'mariateguismo' no se trató de un punto de partida o de un cuerpo doctrinal que era necesario acatar o prolongar, sino más bien, desde la perspectiva comunista, de un conjunto desordenado de ideas a las que hacía falta combatir" (21). No así en el campo de la explicación de la literatura en el que Mariátegui sí se instala en una posición tradicional, doctrinal e idealista.

Mariátegui, el comunismo y el marxismo, tal como observa Flores Galindo, ejercían y ejercen, en contradicción de todos los determinismos mencionados, en el seno mismo de la ideología dominante del Perú, su influencia "*en la cultura peruana*" (42), es decir, "*en nuestra manera de encarar el mundo y sus problemas*" (42-43. Enfasis añadido). Mariátegui colabora para cambiar ciertas condiciones de articulación a nivel de la superestructura, tal como indica Flores Galindo. Su influencia se nota y se aprecia en "las condiciones culturales y morales", para decir con Mariátegui, y en las estructuras abstractas y "mentales", por así decirlo. Su influencia se materializa con la introducción de nuevas formas retórico-literarias de análisis de las oposiciones socioeconómicas y políticas de la realidad peruana. No parece darse cuenta, sin embargo, de que en los momentos históricos que le tocó vivir, el desarrollo de movimientos y de cambios radicales en las constelaciones de ciertos elementos de la superestructura se adelantaron a y se liberaron de las pre-determinaciones operadas desde los dogmatismos de la base.

Mariátegui no ha cambiado la estructura económica y material de la base del Perú. Sí ha influido en la manera en que muchos analizan, verbalizan, hablan, escriben y articulan las temáticas de la realidad socio-política peruana y el tema del indio en el Perú. Es aquí, a nivel de superestructura, a nivel de lenguajes, construdos en discurs-

sos que el trabajo intelectual, la misión política y la función magisterial de Mariátegui se presentan, cobran su importancia capital y se dejan evaluar y apreciar de manera material e histórica. El que a su vez influyan en el trabajo práctico de organización socio-política, y el que los movimientos sociales y políticos obren a su vez en acciones prácticas sobre la situación material en un proceso de cambios económicos, son resultados de una cadena dialéctica y dinámica de relaciones entre superestructura y base que resulta difícil teorizar. Los efectos de los cambios producidos en la superestructura y su importancia práctica no se dejan predeterminar en intentos de reducirlos a reflejos o expresiones de la base de una forma mecánica. De alguna manera y hasta cierto punto Mariátegui se escapa, en sus trabajos de intelectual peruano, de su propio esquema marxista doctrinal y de los esquemas de la ideología dominante; pero al mismo tiempo resulta ser una víctima de las "presiones" y de los "ritmos" de la ideología patriarcal dominante combiandas con gran facilidad, en sus comentarios literarios, con cierto dogmatismo marxista.

"El día se levanta en vano
Yo pertenezco a la sombra y
envuelto en sombra yazgo sobre un
lecho de lumbre" (César Moro).

El discurso problemático sobre el indio de los Andes en los ensayos de análisis socioeconómico, con insistencia en "la Raza, la Sangre, la Tierra y los Antepasados", funciona aparentemente para "reivindicar los derechos de la inmensa mayoría explotada, generalmente objeto de un racismo antiindio" (Ferrari : 408). Funciona como una reacción en algunos militantes políticos de izquierda contra una tendencia, digamos, "normal" y corriente entre las capas sociales de la minoría blanca peruana, de "un racismo atendido" teñido también de clasismo. Si se relaciona el discurso arriba mencionado con las opiniones que de Mariátegui se merecen otras etnias presentes en Lima y en el Perú, se nota que también derivan en expresiones "normales"

sin que el intelectual se dé cuenta de la naturalización de su discurso en el momento de inscribirse en "lo que se dice" y en la normalidad ideológica racista.

Esto ocurre cuando presenta al "criollo" como "español bastardeado", por ejemplo (332). Analiza y describe al grupo étnico de los negros y los efectos psicosociales producidos por él en el Perú que, cuando escribe que "se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida" (334). Grandes dosis de irracionalidad participan en la producción de la historia peruana cuando escribe que la sociedad colonial en el Perú "absorbió y asimiló a la raza negra, hasta intoxicarse con su sangre tropical y caliente" (334). En una expresión reduccionista y simplista escribe que el negro "trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie" (342).

El grupo de los chinos en el Perú no corre mejor suerte bajo la mirada analítica de Mariátegui. El chino, escribe,

parece haber inoculado en su descendencia el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito. El juego, esto es un elemento de relajamiento e inmoralidad, singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor impulso de la inmigración china (341).

Comparado con el análisis y la descripción otorgados a los indios de los Andes peruanos, que reacciona contra una tendencia "antiindia racista", en el tratamiento a otras etnias presentes como actores importados en la escena peruana la impresión cambia de signo. Resume la exposición en los siguientes términos: "Ninguno de estos dos elementos [el negro y el chino] han aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni energías progresivas" (341).

El esencialismo biológico y racial (racista) de la tradición ideológica conservadora dominante parece invadir por completo el discurso de Mariátegui en estos momentos. De pronto se le ve escribir

como intelectual, blanco, de clase media, católico, limeño, eurocentrado. Tanto es así que escribe hasta perder por completo el control consciente de su propio esquema analítico y racional terminando posicionándose, en relación con las etnias presentadas, a un nivel semejante al de Riva-Agüero (1905) cuando presenta a los indios: "El indio es rencoroso; aborrece al blanco y al mestizo con toda su alma [...]. En él, como en todos los esclavos, fermentan odios mortales e inextinguibles [...]. En la Sierra hay algo de diabólico y hechizado" (189-199. Citado por Miguel Angel Rodríguez Rea 1985:21). Los habitantes indios han sido convertidos "en tímidos y silenciosos [...]. [y parece que] no tuvieron otros sentimientos que la servil humildad y la desconfianza. No hay que engañarse: allí palpita secreta y pérfidamente una hostilidad rencorosa y siniestra" (198. Citado por Rodríguez Rea:22). En relación con la "raza española transplantada al Perú", indica que "el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con *las razas inferiores*, india y negra" y una serie de otras condiciones, "terminaron produciendo 'hombres indolentes y blandos'" (1905:8. Citado por Luis Loayza 1984:29-44. Énfasis añadido).

Loayza resume escribiendo que "estos prejuicios no son propios de Riva-Agüero, a quien siempre habrá que reconocerle el valor de decir en voz alta lo que muchos piensan pero no prefieren declarar en público, sino que reflejan *una corriente racista que fluye, a veces subterráneamente*, a lo largo de la historia peruana" (30. Énfasis añadido). La "corriente racista" aparece cuando menos se lo espera, le arrastra consigo a Mariátegui, y ocurre que también llega a "declarar en público", de manera "completamente natural", prejuicios racistas que comparte con otros intelectuales peruanos y que llegan a formar parte integral e integrada del patrimonio intelectual legado a los peruanos "a lo largo de la historia". Este legado tradicional le ciega en algunos momentos importantes al intelectual radical y revolucionario que se enfrenta con las verdades: "Es verdad: de noche todos los gatos son pardos, lo cual no quiere decir que todos sean iguales; entre los 'indoafrosinoiberos' [término acuñado por Luis Alberto Sánchez] (perdonen la palabra), y también entre los gatos, existen insoslayables diferencias de índole social, económica, política, en suma, de clase social" (Miguel Gutiérrez 1980:26). El discurso de

Mariátegui, revolucionario en muchos de los temas que abarca, se somete en cambio a las normas racistas del pensamiento criollo tradicional formulado por Loayza. La ceguera de la normalidad le impide analizar las diferencias "de índole social, económica, política", "de clase social" en la presentación de la temática de las minorías étnicas negra y china y las posibles mezclas derivadas de ellas. Los re-planteamientos en el lenguaje analítico de Mariátegui desaparecen de pronto. En su discurrir sobre el problema del indio de los Andes no lo reduce tan sólo a una esencia biológica, étnica o racial. Al indio lo quiere situar y re-presentar también como producto de condiciones socioeconómicas e históricas, clasistas y también racistas, dadas en el Perú. En esto sí que Mariátegui va a contracorriente de muchas de las tendencias indigenistas de la época, que sobrevaloraban en el indio el factor racial (Ferrari: 401). Mariátegui parece construir, en esto, en contraste con otros ecencialistas, los primeros ensayos constructivistas peruanos en materia de análisis social. Pero al mismo tiempo se contradice de una manera inesperada y sorprendente en el tratamiento que les proporciona a las etnias negra china.

Se mueve entre un *sí* moderno, vanguardista y renovador, en relación con los indios de los Andes, y un *no* antiguo y tradicional en relación con otras etnias en el Perú. Este último, el *no*, si no llega con su esencialismo a anular por completo el constructivismo incipiente en la idea del indio como efecto de construcción económica y social, por lo menos termina en un punto ambiguo, abierto a la confusión o a la interpretación. Entre la discusión teórica del problema de los prejuicios raciales (342-343) y el tratamiento concreto y textual del criollo, del negro y del chino referido, mide una diferencia interesante entre lo que se piensa y lo que se hace, que, en el lector, produce un efecto de lectura de ironía dramática porque sitúa al sujeto del texto en una posición problemática al revelar que no controla su proyecto y su propio texto. La afirmación de que "todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de cultura" (342), hace surgir otra vez la paradoja, la expresión antitética y la contradicción entre un "querer ver" y un "no ver", entre el entender al indio en la teoría y no ser capaz de poner la teoría en práctica en el tratamiento en análisis análogas de otros grupos étnicos marginados y explota-

dos. La forma discursiva que se insinúa en el ensayo aparece en ciertos puntos importantes como copia de la forma legada a través de la historia peruana y cultivada entre otros por Riva-Agüero. Y esta forma, digamos, inconsciente no tiene siempre y necesariamente a un agente explícito o personal que se responsabilice de su insinuación discursiva. Aparece como impersonal y "orgánica" o como parte del sistema ideológico la producción de un discurso tan "normal" y "natural" que se repite en "lo que se dice" por cualquiera, incluso por los representantes más radicales de la izquierda política.

Al mismo discurso de Mariátegui le pertenece también una visión política de vanguardia y un programa político de cambios sociopolíticos radicales, pero no llegan a equilibrar completamente la balanza cuando éstos se reducen tan sólo a la problemática del indio (de los Andes): "la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de una Revolución" (335). Como efecto secundario, sin embargo, la revolución también tendrá importancia y efectos radicales para las minorías étnicas negra y china, y para las mezclas, ya que de la subordinación "sólo redime al negro y al mulato la evolución social y económica que, convirtiéndolo en obrero, cancela y extirpa poco a poco la herencia espiritual del esclavo" (334). Esto no llega a cambiar la idea central y textual de que estos grupos no son agentes históricos de su propia liberación y su propio progreso, sino que son siempre inferiores, víctimas, objetos y receptores pasivos de los resultados de las acciones creativas de los demás, los intelectuales blancos, los criollos politizados, y los indios que se inscriben como actores.

Esta visión de la composición demográfica y sus consecuencias y efectos, la ve Mariátegui como pre-determinada para ser reflejada en la literatura peruana:

Destruída la civilización incaica por España, constutuído el nuevo Estado sin el indio y contra el indio, sometida la raza aborígen a la servidumbre, la literatura peruana *tenía que ser* (énfasis añadido) criolla, costeña, en la proporción que deja de ser española. *No pudo* (énfasis añadido) por esto surgir en el Perú una literatura vigorosa. El

cruzamiento del invasor con el indígena no había producido en el Perú un tipo más o menos homogéneo. A la sangre ibera y quechua se había mezclado un copioso torrente de sangre africana. Más tarde la importación de *coolies* debía añadir a esta mezcla un poco de sangre asiática. Por ende, no había sino diversos tipos de criollos, de mestizos. La función de tan disímiles elementos étnicos se cumplía, por otra parte, en un tibio y sedante pedazo de tierra baja, donde *una naturaleza indecisa y negligente* (énfasis añadido) no podía imprimir en el blando producto de esta experiencia sociológica un fuerte sello individual... *Era fatal* (énfasis añadido) que lo heteróclito y lo abigarrado de nuestra composición étnica trascendiera a nuestro proceso literario (343).

El determinismo expresado en otras partes por Mariátegui ahora se constela como geográfico, histórico, cultural, demográfico, étnico, y racista, y el fatalismo naturalista consecuente resuena con resonancias positivistas, empiristas, humanistas, e individualistas que datan del positivismo europeo del siglo XIX.

Estas fuertes corrientes deterministas se inscriben y contradicen en términos la posición progresista de Mariátegui. Los determinismos sirven para determinar la relación entre sociedad y literatura en el Perú. Los pre-juicios pre-establecidos dirigen y controlan la visión que de la literatura y del arte se construye en el ensayo una visión simple, simplista y mecánica. La literatura "tiene que ser" reflejo de un realidad dada, y ésta no es solamente la realidad "real" y material del país. La "realidad" que se ve reflejada en la literatura resulta ser la realidad tal como Mariátegui la pre-concibe, la construye, tal como la pre-figura y quiere que sea. La literatura sirve para com-probar una tesis a priori concebida en una serie de pre-juicios que son pre-textos que pre-determinan el curso de la literatura y la forma de ella. La base que el materialista observa reflejada en la superestructura de la literatura resulta ser una *de*-formación discursivamente producida por el intelectual blanco de clase media. Después de producirla, luego la observa reflejada en la superestruc-

tura de la literatura, mecánicamente instalada como reflejo determinado de y por su propia hipótesis sobre la relación entre realidad y literatura en el Perú.

El científico social, el intelectual políticamente radical, se articula de pronto de una manera poco científica en su aproximación a la literatura peruana. En el ensayo como forma de crítica literaria, el lenguaje normal, natural y corriente del "sentido común" y de las simplificaciones del "realismo expresivo" (Catherine Belsey) le atrapa a Mariátegui en el momento en que pretende entender y describir la historia y el desarrollo de la literatura peruana. Incorpora e interioriza este lenguaje como una especie de "expresión idiomática" heredada para ser repetida. Esta herencia socio-intelectual le controla y manipula el discurso y le conduce a una serie de conclusiones dogmáticas en lo étnico, en lo demográfico, en lo social, y en sus relaciones con lo literario. Estas contradicciones resultan ser irracionales cuando se contrastan con el discurso analítico, racional y materialista presente y patente en los ensayos sociológicos. El intelectual peruano progresista también se inscribe con el derecho de disparatar de manera irracional en su ensayo sobre la literatura.

En la visión re-presentada por Mariátegui de la literatura peruana, ni el lenguaje, ni la literatura, ni el artista y escritor desempeñan papel importante o decisivo en el proceso descrito. No se definen ahora tampoco la importancia del trabajo artístico y literario y con los géneros literarios transformadores de lenguajes. No se considera el trabajo de transformación de lenguajes y las mediaciones individuales de los artistas y de los escritores en la construcción de textos literarios. El crítico, en este caso, en realidad, parece inscribirse con sus pre-juicios pre-determinados para castrar la función productiva y creativa del lenguaje y cualquier ímpetu relativamente independiente y creativo en el artista y en el escritor peruano. Los determinismos categóricos del ensayo de crítica literaria les encierran al lenguaje y al artista en situaciones de las que no se pueden liberar y en las que en vez de ser productores activos de significancias, resultan ser re-productores pasivos de una realidad ya dada en referentes de antemano fijados, estables y estáticos.

Ahora, *formalmente*, se presentan unas interrogaciones: ¿ Por qué

tanta insistencia en el fenómeno demográfico en un ensayo de crítica literaria? ¿Por qué justamente en el ensayo sobre la literatura peruana se encuentran tantos ingredientes "míticos", "poéticos", "anecdóticos", "irracionales", "impresionistas" y "subjetivos"? ¿Por qué se admiten sin cuestionar todos estos ingredientes en el ensayo de crítica literaria? El ensayo de crítica literaria parece venir a articularse sin problemas como una construcción lingüístico-*formal* en la que sin problemas todo cabe y en la que la heterogeneidad del discurso de Mariátegui se dispara en todas sus direcciones. Se construye el ensayo literario como una especie de forma de crítica literaria sobre la que el analítico materialista no necesita ejercer ningún control racional y científico. Se inscribe como forma que se construye sin fronteras: sin necesidad de definir el objeto de estudio y sin necesidad de definir sus teorías y metodologías. Se inscribe como forma no científica que todo lo incorpora.

"Las ciudades se habrán construido sobre la punta de los paraguas (Y la vida nos parece mejor porque está más alta)" (Carlos Oquendo de Amat).

Otra paradoja en el ensayo se produce entre la presencia de la utopía en el pensamiento de José Vasconcelos (339-40) y la presunta ausencia del proyecto utópico en el mismo trabajo político de Mariátegui. En el ensayo de crítica literaria, Mariátegui ataca al utópico mexicano: "Pero la tesis de Vasconcelos que esboza una utopía— en la aceptación positiva y filosófica de esta palabra— en la misma medida en que aspira a predecir el porvenir, suprime e ignora el presente" (339). La presentación del proyecto de Vasconcelos adquiere tonos de ironía y de sarcasmo cuando se refiere a "la especulación del filósofo, del utopista", quien "no conoce límites del tiempo ni de espacio. Los siglos no cuentan en su construcción ideal más que como momentos" (340). Mariátegui opone otra posición a la de Vasconcelos, la de

la labor "del crítico, del historiógrafo, del político, es de otra índole. Tiene que atenerse a resultados inmediatos y contentarse con perspectivas próximas" (340).

Arnheim Neusüss (1968) distingue tres variantes principales en el empleo del concepto de utopía: "en primer lugar, aquel que está relacionado con la forma literaria de la novela utópica; en segundo lugar, el concepto histórico-intelectual e histórico-científico, y, por último, el caracterizado, en el sentido de Horkheim, por su intencionalidad, denominado [...] como concepto *intencional* de la utopía" (1971:16). Existe, en el pensamiento marxista, una oposición fundamental entre el pensamiento utópico idealista y el pensamiento materialista científico. La oposición, se podría pensar, tiene valor en su relación con la situación y el análisis concreto del presente. El análisis materialista de la realidad, "del crítico, del historiógrafo, del político", no "ignora el presente". Pero ellos análisis materialistas se hacen con miras a corto y a largo plazo, de menra "táctica" y "estratégica". No se trata sólo de "resultados inmediatos" y de "contentarse con perspectivas próximas". Los materialistas analizan las circunstancias del presente para de-mostrar la necesidad histórico-científica de cambios radicales para crear un futuro radicalmente distinto. Las visiones del futuro explícitas en una forma de pensar materialista, es decir, en la tesis del desarrollo histórico *necesario* hacia el comunismo, el materialismo histórico incorpora sus dosis de pensmiento utópico en la proyección de la visión de una sociedad justa hacia un futuro desconocido. Las dos formas de pensar, la materialista y la idealista, se adelantan, con mucho, a los desarrollos observables a nivel del presente. Una analiza el presente injusto de explotación y represión, en su punto de partida para una visión de una sociedad futura mejor para todos, verdadera. Otra se escapa del presente para idealizar los estados felices de una sociedad imaginaria en lugares y en tiempos irreales. El estado de cosas actuales y presentes, no satisfactorias ni felices, se sitúan en relación con un esquema de posible desarrollo deseado de evolución social dentro del capitalismo, se supone.

Mariátegui formula, en su ensayo de crítica literaria, una crítica y lanza un ataque al proyecto utópico de Vasconcelos desde una po-

sición descrita por Neusüss como la variante "que señala como utópica una determinada y antigua fase del pensamiento sociológico, caracterizada por métodos precientíficos" (1971:14). Hasta cierto punto se aplica a la crítica de Mariátegui, porque "el deseo de un orden de vida verdadero y justo no se expresaba mediante un análisis del orden existente e injusto, para así indicar el camino para su derrocamiento, sino que al presente oponían una idea del futuro que imaginaban óptima" (14). El problema de la utopía desde el punto de vista marxista se piensa está resuelto desde el momento en que el materialismo histórico sustituye científicamente a la metafísica y la utopía. Las creaciones utópicas se convierten en objetos de repudio, y "se habla de la utopía en un sentido peyorativo como de una fase del pensamiento científico-social superada ya hace tiempo" (14):

A partir de aquel momento serían sustituidas por una teoría científica sobre la sociedad y la revolución, y las utopías que siguieran formulándose serían tachadas de ideologías desde el punto de vista marxista, en la medida en que eran anacrónicas, y porque en adelante en ellas tan sólo podría manifestarse una "falsa conciencia" (15).

El concepto de utopía se concibe de forma científico-histórica, en la medida en que tales proyectos expresan una determinada fase del pensamiento teórico social, a partir del cual se desarrolla por un lado el materialismo histórico, y por otro lado la sociología burguesa; desde el punto de vista histórico-intelectual, estos proyectos expresan las primeras fases de la historia de las ideas en los movimientos sociales; puesto que la sociología burguesa nace de estos proyectos, también ella tiene un origen utópico. De la misma manera que el marxismo, la sociología valora también la producción de ideas utópicas a lo sumo como "sustitución literariamente interesante del análisis científico de los fenómenos sociales" (Mannheim 1928:29. Citado por Neusüss:16).

La crítica que Mariátegui dirige al proyecto utópico de Vasconcelos parece centrarse en una especie de desacuerdo localizado en el concepto de la "raza" y en el papel utópico que en Vasconcelos

le corresponde a "la raza cósmica" : "El mestizaje que Vasconcelos exalta no es precisamente la mezcla de las razas española, indígena y africana, operada ya en el continente, sino la fusión y refusión acrisoladoras, de las cuales nacerá, después de un trabajo secular, la raza cósmica" (340). Si se contrasta esta re-presentación del proyecto de Vasconcelos con las posturas que escriben a Mariátegui en relación con negros y chinos, por ejemplo, es posible que Vasconcelos se proyecte como utópico no racista en una visión sin jerarquías en la posible "fusión y refusión acrisoladora" de las razas. Es probable también que esta visión forme parte de una crítica social basada en análisis del presente y de la ideología criolla autoritaria que el pensamiento utópico trata de superar. El proyecto utópico se inscribe como proyecto encaminado a la abolición de las estructuras opresoras, incluso de la estructura mental del racismo tradicional. "Con la profunda convicción de que el cambio es tan posible como deseable, la visión utópica se separa de un análisis negativo de su propia sociedad, con el fin de crear imágenes que tengan el poder de inspirar una rebelión contra la opresión y la explotación" (Moi 1988:130-131). Mariátegui se define como escritor y ensayista materialista, como crítico, historiógrafo, y político, y es posible que la idea de la utopía encerrada en su propio proyecto sea una de las ideas no revisadas dentro de la perspectiva de la posición doctrinaria. La escasa o casi nula comprensión de la condicionalidad histórica y social de la crítica literaria inscrita como institución en el "sentido común" del pensamiento "normal", y el ataque crítico al pensamiento utópico, le impiden interpretar el pensamiento utópico para captar que ha sido casi siempre una fuente de inspiración política para fuerzas progresistas.

Michel Löwy (1987) afirma que en el siglo pasado "aparecen dos tendencias en el seno del marxismo: una corriente positivista y evolucionista, para la cual el socialismo no era más que la continuación y el coronamiento de la civilización industrial-burguesa [...] y una corriente que se podría considerar como *romántica* en la medida en que critica las *ilusiones del progreso* y formula una dialéctica utópica-revolucionaria entre el pasado precapitalista y el futuro socialista" (15). En Mariátegui, afirma, "*marxismo y romanticismo son perfectamente compatibles y pueden enriquecerse mutuamente*" (13. Énfasis del

original). Flores Galindo inscribe contradicciones con respecto a la existencia o no de un pensamiento utópico en el Perú: "Aquí tampoco hubo— salvo excepciones— socialismo utópico" (12), escribe. Contrasta con el ejemplo de Valcárcel para quien, "al igual que para otros indigenistas, el *comunismo* se confundía con *la idea de utopía*: la ciudad ideal, por la que era necesario luchar, el camino de salvación" (19. Enfasis añadido). La propuesta de Flores Galindo abarca más:

Socialismo y comunismo comienzan a ser rodeados por un aura mística y religiosa. Mariano Iberico, en un libro editado por Minerva en 1926, definió el socialismo como "...el sentimiento de que el hombre necesita ser salvado, redimido (...) Por eso en su profundo sentido, es una voluntad religiosa". Mariátegui no discreparía con estas líneas: el marxismo- -tras los pasos de Sorel-- era el mito de nuestro tiempo. Aquí no sólo hay que buscar las huellas de ese cristianismo heredado de su infancia y de su afición por Unamuno; también se puede encontrar el parentesco entre su marxismo y el mesianismo andino. El mito alentaba a las masas campesinas en su esperanza de un renacer del Tahuantinsuyo; podría alentar también la lucha por la revolución. La fuerza de los revolucionarios era la fuerza del mito (19).

Mariátegui adopta una posición anti-utópica frente al proyecto de Vasconcelos. Muchos intelectuales, sin embargo, revelan idearios utópicos o "míticos" en los discursos del propio Mariátegui. Mariátegui intenta situar su ensayo dentro de una corriente de pensamiento político- científico para la que el socialismo/comunismo es el fin históricamente necesario, definido, y determinado. En el proceso para llegar a la "ciudad ideal" participan los agentes "políticos" activos en formar el curso de la historia.

A los artistas y a los escritores les corresponde un papel más bien secundario. Se encargan de la tarea de reflejar la realidad de este proceso. El resultado es que el arte y la literatura reflejan los procesos socio-políticos. En muchos escritores de la vanguardia, tanto pe-

ruanos como hispanoamericanos, y otros (Mariátegui observa el reflejo de la "decadencia" o el "ocaso" de una sociedad burguesa que está cediendo el paso a otra. A la crítica literaria y a los críticos literarios, sin embargo, no se les asigna ningún papel y no se les indica ninguna tarea. La crítica literaria no se inscribe con ningún valor sociopolítico, cultural o académico particular. La crítica, en el caso de Mariátegui, se inscribe como la función de personas que norman y prescriben para los artistas y escritores los caminos a seguir. El hombre militante en la política progresista reproduce el modelo del hombre activo en la política conservadora y relega al arte y a la literatura a niveles insignificantes en y para el proceso de cambios socio-culturales. Ni siquiera se toman en cuenta las visiones progresistas posibles de unas literaturas que, en casi todos los casos, producen en sus constelaciones retórico-literarias las significancias de unas salidas utópicas en el sentido en que critican el presente e indican futuros diferentes. Mariátegui rechaza situar la crítica literaria en su programa de cambios, y se impide evaluar los elementos utópicos implícitos en la literatura. Les niega participación a lo abstracto e irracional, a las fantasías y a los sueños, a las confabulaciones literarias como factores productivos en el proyecto concreto y racional del científico, del historiógrafo, y del político en el programa de cambios sociopolíticos en el Perú.

"... esta composición preñada
De versos tintinates y vacíos
Que ya nada dicen de nada"
(Jorge Eduardo Eielson).

En su definición implícita del quehacer de la crítica literaria, Mariátegui se distancia de lo que llama la "verdadera crítica": "Mi crítica renuncia a ser imparcial o agnóstica, si *la verdadera crítica* puede serlo, cosa que no creo absolutamente" (230. Énfasis añadido). Se coloca en otra posición y la especifica: "Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aun-

que, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión" (231). Mariátegui abre la forma de la crítica para que quepan en ella, en contraste con la forma del análisis económico, histórico, sociológico de corte materialista, todos los ingredientes indeterminados en la metáfora de la "política" como "filosofía y religión". Implícita se encuentra la definición del ensayo de crítica literaria en términos, abstractos, como un género en el que caben "pasiones", e "ideas" de "filosofía" y de "religión". Con las metáforas, Mariátegui se asegura, formalmente, una libertad sin fronteras. Muestra en un principio tener conciencia de una forma crítica, y se define, implícitamente, en oposición. Confabula para su crítica una especie de ensayo abierto y heterogéneo, no "limpio" y científico, como el ensayo de análisis materialista, racional y científico en el campo de las ciencias sociales. Este tipo de ensayo de crítica literaria será la *forma* literaria construida por el propio crítico y que ofrece espacio amplio para lo subjetivo, lo irracional, lo mítico, lo anecdótico y lo poético.

"Riva-Agüero y Mariátegui coinciden en un solo punto: en que la independencia, en 1821, no produjo transformaciones en el proceso de la literatura que siguió sin mayores sobresaltos la tradición colonial", indica Antonio Cornejo Polar (1982:53). Califica esta coincidencia como "la inusual convergencia de pensamientos tan disímiles" (53). Cornejo Polar observa una semejanza entre los dos intelectuales, y ésta se localiza en este caso más bien a nivel de "léxico" o de "vocabulario", a nivel factual y concreto como motivo patente, y a este nivel se admite esta "convergencia" entre dos intelectuales peruanos poéticamente opuestos. En otro nivel, a nivel latente, por así decirlo, a nivel de metodología de estudios literarios, sin embargo, las semejanzas forman también unas convergencias que a lo mejor sorprenden a quienes no se las esperan. Aunque Mariátegui, al parecer, en "El proceso de la literatura", intentó crear su ensayo con un voto a favor del lector con un espacio "político" declarado, hecho poco usual en la crítica literaria en el Perú o en Hispanoamérica de su tiempo, en su tiempo no dispone de y no busca unos soportes teóricos para fundamentar esta postura, ni una metodología elaborada para poderla poner en práctica. Ataca a Riva-Agüero de trabajar con

“criterio civilista”, “sentimientos de casta” y “reivindicación política” (231), pero no dispone de metodología de análisis para desmascarar las características de la “política” de éste que las distinguen de la “política” propia. Un resultado de esta falta de aclaraciones es el no llegar a formular nuevas preguntas y contestar con respuestas principalmente distintas en la “política” de la crítica literaria.

“No es solamente que en un ensayo sobre literatura Mariátegui se limite casi siempre a hablar de las ideas políticas de las obras que estudia” (Loayza 1979:59). Es más: “Mariátegui no discute las opiniones de Riva Agüero sobre los autores peruanos, como no sea para encontrarles una motivación social o política” (61). “Es una lástima que Mariátegui perdiera la ocasión de reconocer el valor de sus adversarios, *aun declarando sus discrepancias* con ellos: una lástima por él y por todos nosotros, puesto que, en vista de la autoridad de su obra, este *silencio* ha contribuido al olvido en que se encuentran los García Calderón” (60. Énfasis añadidos). Este tipo de “silencio” en falta de diálogo profesional con colegas conduce a que Mariátegui evite definir explícitamente los supuestos teóricos y metodológicos para su crítica. Con evitar “declarar sus discrepancias” en materias estéticas y literarias, no llega tampoco a aclarar algunas de las semejanzas que a nivel de supuestos epistemológicos unen a los adversarios en los campos de estudios literarios.

Mariátegui comparte con los demás (con José de la Riva-Agüero, José Gálvez, Federico More, Luis Alberto Sánchez y otros), el esquema jerarquizado de comunicación literaria “normal” y “natural” en el que la secuencia emisor— mensaje— destinatario es igual a la secuencia autor— obra— lector. Esta secuencia jerarquizada, digamos, “monológica” comienza y termina con localizar en el Autor el origen de la palabra, de la verdad, y de la autenticidad. Este modelo de comunicación, inscrito en el ensayo de Mariátegui, y en el que se inscribe el propio Mariátegui en la posición de Autor, contradice cualquier intento de independizar al lector del yugo de la normalidad tradicional. En esta secuencia normal, la función del lector se reduce a ser la del consumidor y reproductor pasivo del mensaje intencionado por el autor y expresado por él en la obra. Mariátegui postula en un principio una alternativa radical a este modelo, en su defensa de la subje-

tividad del lector y en su ataque a Riva-Agüero. Su deseo se formula como el de romper con la práctica crítica del grupo de los hispanistas dominante. Pero se contradice paradójicamente con repetir y respetar el mismo modelo de comunicación, el esquema *formal* de la crítica tradicional, y se ve capturado por él, y sale como objeto y víctima del juego de las paradojas de la ideología, en vez de sujeto y agente, tal como indica Loayza. Por esto es posible que sea cierto, a nivel abstracto, cuando Flores Galindo indica que Mariátegui y su generación "rechazaban el racionalismo y el positivismo" (10). A nivel concreto de la crítica literaria práctica, sin embargo, no parece ser así.

Conscientemente, de manera racional, se articula sobre la realidad económica, social, y política, proponiendo enfoques y metodologías de análisis nuevos y estimulantes. Al mismo tiempo, en los trabajos concretos de crítica y de historia literarias, se deja invadir inconscientemente por unas premisas que sin revisar terminan en la reproducción de esquemas y de metodologías tradicionales de crítica literaria. La *forma* heredada encierra un contenido ideológico que arrastra a Mariátegui a hacer crítica literaria en la que no es capaz de discernir y de desenmascarar sus trampas tradicionales. Es curioso notar que Antonio Cornejo Polar tampoco lo intenta hacer, y se puede pensar que el mismo modelo y esquema formal, a lo mejor, se encuentre también proyectado como inevitable en la crítica literaria en Lima y en el Perú de hoy en día. Es posible que el positivismo decimonónico haya sobrevivido sin ser desenmascarado, descubierto y rechazado justamente en el género literario del ensayo de crítica literaria peruana y en el género literario de la historia literaria del Perú.

El fundamento epistemológico "normal" y "naturalizado" sin cuestionar en la crítica literaria limeña y peruana, se insinúa en el ensayo de crítica literaria como una especie de fantasma, como esquema implícito, latente y estructural, como síntoma de un malestar que no encuentra su analista ni su análisis. En la práctica crítica, el modelo termina desembocando en un método histórico-biográfico de índole tradicional en la que la figura del autor, su biografía, las circunstancias históricas de su momento, la raza y la herencia determinan la posición del Autor como individuo soberano y coherente

del humanismo liberal e individualista quien domina y doma tanto el mensaje como la lectura. Además, tal como se nota en la práctica crítica, el método no impide sino que anima el que el crítico descubra sus propias proyecciones devueltas por la propia práctica crítica.

De pronto se encuentra un nivel de abstracción y de concreción en el que la crítica conservadora y la radical, la tradicional y la reformadora, se estrechan las manos en una aceptación de y un respeto común frente al modelo de "sentido común" normal y natural de la comunicación literaria. En este nivel las dos corrientes políticamente antagonistas respetan el modelo de comunicación jerarquizado, junto con el empirismo positivista y el humanismo individualista implícitos en el método histórico-biográfico. En estas coordenadas y en estas modalidades, la obra literaria es transparente como una ventana hacia unas verdades de referentes extraliterarios, históricos, biográficos pre- y extra-textuales y -lingüísticos que determinan y dominan el sentido de la obra y del lector. La literariedad y la textualidad como resultado de un proceso de trabajo y transformación nunca llegan a ocupar un lugar de importancia relativa para estos acercamientos. Se relegan más bien a un lugar insignificante en comparación con la humanidad, la raza, la individualidad del autor, el mundo, la sociedad, y la realidad. Si la función de la literatura resulta ser parasitaria en relación con la realidad o la sociedad, la función del crítico viene a ser la de un parásito en segunda potencia. El oficio del crítico se llena de mala conciencia por la falta y ausencia de cualquier función política en la práctica programada para cambios sociales. El crítico tiende a justificarse, tal como se hace en el caso de Mariátegui, llenando su ensayo con referencias "serias", "académicas" y "científicas" a algunos referentes considerados como estables en la sociedad y en la realidad y de importancia para el trabajo político estipulado. El crítico se refiere a su función política que es la de actuar sobre los referentes indicados en el mundo extratextual y extraliterario.

No se inscriben atención a e interés en referencias complejas al lenguaje literario, a los géneros literarios, a las formas literarias, o a la literariedad, que serían los objetos de estudio definidos en y por otro tipo de crítica literaria. El oficio del artista y del escritor, y el oficio de cierto crítico literario, vistos como dedicación exclusiva a los queha-

ceres artístico-literarios, en sí, no se justifican para nada en estos modelos y métodos de aproximación a la literatura peruana. Quedan para siempre excluidos por este tipo de crítica, o por lo menos malentendidos por ella, escritores peruanos como José María Eguren, César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán, José Diez Canseco, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y otros más jóvenes. Y esto no se refiere tan solo a los géneros de la poesía, sino que se refiere también a los géneros narrativos experimentales o de vanguardia peruana de los años veinte y después. La crítica literaria que se justifica poniéndose al servicio de la biografía del autor, de la historia, de la economía, la sociología, la religión, y la política partidaria, corre el riesgo de volverse contraproducente en relación con la gran productividad entre los escritores peruanos quienes parecen estar y actuar siempre en otro escenario alejado en un teatro o un reino al que la crítica tradicional se cierra y se impide el acceso. "La poesía está siempre en otro lugar", como dice Emilio Adolfo Westphalen, en este otro lugar al que la angustia de la forma en la crítica peruana le impide acercarse.

Mariátegui se parece a muchos de sus coetáneos en el sentido de que, en su ensayo sobre la literatura, deja al descubierto, consciente e inconscientemente, el proceso signifiante que se despliega con su propia "lógica" y es activo en la producción de su texto. El texto desliza de signifiante en significante, de forma en forma, sin detenerse nunca en un significado único y determinado que establezca un sentido total y unificado. Es como si el texto mismo estuviera estructurado como un lenguaje y funcionara de manera metafórica y metonímica sin que se impusiera una instancia de control o de censura rígida para hacerlo apuntar solamente a para hacerlo transparentar un referente extratextual como, por ejemplo, la realidad peruana. El texto se abre en abanico a una larga serie de contradicciones, paradojas y cegueras que son textuales, no del referente extratextual, y funcionan y posibilitan efectos de lectura indeterminados por el autor del texto. La insistencia de significantes y significados, unidos en signos inconscientes e irracionales en el discurso científico consciente y racional, constituye y posibilita también el regreso de lo reprimido en la forma de chistes, lapsus y deslices. La cadena de significantes

se mueve sin cesar. El ensayo establece sus propias normas e indica al mismo tiempo ciertas reglas del orden simbólico de las que no se escapa y que son la condición de su posibilidad y de la posibilidad de la subjetividad (Belsey 1980:143).

Mariátegui se instala en una tradición y en una corriente que él, en su pensamiento teórico-político, quiere combatir, y en la práctica se lanza a hablar de la literatura de la misma manera que esta misma corriente de la que intenta escapar. Lo hace así a pesar de su gran capacidad, en otros campos, de desenmascarar las maneras del habla "normal", en los que desnaturaliza y muestra su índole tradicional e ideológica. No basta, por lo tanto, decir que a medida que se estudia "se averigua que la corriente indigenista no depende de *simples* factores literarios sino de *complejos* factores sociales y económicos" (Mariátegui :332. Énfasis añadido). Los "simples factores" literarios, desde luego, lo son porque el analista los ha simplificado de antemano. Repetir un cliché o un estereotipo de un esquema normal de "lo que se dice" no es necesariamente ni científico, ni materialista, ni progresista. Dar al objeto de estudio un rango secundario o terciario en relación con los otros factores que son "complejos" es un gesto que se repite también en quien no desea o en quien es incapaz de captar la obra literaria de una manera materialista: como un producto complejo generado en y por y a través de un proceso de trabajo que se ha invertido en la transformación de ciertos materiales escogidos y en la reorganización de ellos

III

DUQUE DE JOSE DIEZ CANSECO LA CRÍTICA LITERARIA

"... ¡Je, Je! Conozco la canción,
muchacho! ¡Vaya si la
conozco!" (*Duque*,110).

[Abraham Valdelomar] "..., ha pulverizado el academismo anacrónico que asfixiaba nuestra mentalidad... ha traído rebeldía, libertad, amplitud de horizonte, más oxígeno sentimental" (CésarVallejo).

Duque se publica en Chile, y goza del privilegio de tener, antes de y en la primera edición, con el prólogo de Luis Alberto Sánchez, su primera interpretación y evaluación crítica. En 1937, después de una polémica entre Diez Canseco y Sánchez, la segunda edición de la novela se publica en Chile sin el prólogo.

Sánchez (1934) hace arraigar la novela en la biografía y en la extracción social del autor:

Diez Canseco pertenece a los círculos sociales más "distinguidos" de Lima. Fue un "niño bien". El ambiente

de "Duque" es el de su adolescencia y sus 22 años. Asiduo concurrente del Country Club; excelente partner de tenis, golf, cocktails y flirts, era un joven frívolo, cuya inquietud se desviaba por los cauces de la literatura "sociable", que no es lo mismo que "social" (Citado por Mario Castro Arenas, s.f.: 245).

La lectura de la historia de la vida de "Diez Canseco", en Sánchez, se convierte en una narración propia que es, a la vez, una invitación a leer la novela como "autobiografía" e igualar a "Diez Canseco", de la narración de Sánchez, con el personaje de "Teddy", en la narración de Diez Canseco. Y lo histórico-biográfico no termina aquí. Desde la perspectiva indicada, aún perteneciendo a la nueva categoría de Sánchez de una literatura "sociable", la novela al mismo tiempo viene a ser "un cuadro ferozmente cruel y realista de ciertos sectores" (245) de la sociedad de Lima, es decir, "social". Esta contradicción en la evaluación de Sánchez se justifica porque el autor, como miembro de un estamento social dado, "conoce personalmente" estos sectores, y esta experiencia autobiográfica garantiza la exactitud en la novela como reflejo auténtico de estos estratos sociales. Al mismo tiempo, sin embargo, "en 'Duque' está su protesta. 'Duque' es un acto de arrepentimiento, un propósito de enmienda" (245).

Sánchez no se esfuerza en demostrar cómo se materializan en la novela como texto todos los ingredientes que el crítico proyecta hacia la novela en la forma de "intenciones autorales" adscritas a Diez Canseco: el "reflejo" exacto de la "realidad", la visión "auténtica" de un "sector" social, la "protesta", y el "propósito de enmienda". Las contradicciones inmanentes en la concepción de un "realismo expresivo" (Catherine Belsey, 1980), el crítico peruano no duda en inscribirlas en una transacción de transferencia sobre el cuerpo del autor y sobre su texto sin hacer de este pase un objeto de investigación y de teorización. Esta concepción decimonónica en la crítica literaria es concebida por Sánchez como única tradición y modalidad normal y natural, y ésta no tiene en él por qué ser cuestionada.

"Many a young man starts life with a natural gift for exaggeration which, if nurtured in congenial and sympathetic surroundings, or by the imitation of the best models, might grow into something really great and wonderful. But, as a rule, he comes to nothing" (Oscar Wilde. *"The Decay of Lying"*. La voz de Vivian en el diálogo).

Gran parte de la crítica literaria peruana posterior a 1934 viene a configurarse en series de repeticiones y variaciones en torno al tema de normas y preceptos críticos sin teorizar ni definir, construídos por los antecedentes de Sánchez y reproducidos en él. La institución de la historia y de la crítica literarias, públicamente constituída por intelectuales universitarios, sirve para reproducir ideológicamente algunos principios, preceptos, y presupuestos críticos que se proyectan en tradición hacia un futuro ilimitado. Se reproducen y se confirman a lo largo de todo el siglo, y se advierte como poderosa imposición de tendencia crítica única. Esta se convierte en tradición, y esta tradición se configura como dogmática, categórica, normativa, invariable, inflexible e insensible frente a gran parte de la literatura narrativa del Perú, y sobre todo frente a cualquier literatura que promete experimentación e innovación. La crítica peruana se muestra funcionar de esta manera en el caso concreto de la novela de Diez Canseco. De manera más general, además, la crítica ha venido construyéndose según su propia lógica "natural", sin necesidad de adaptación y flexibilidad frente a mundos narrativos de potencialidades excepcionales e inexploradas como se ha visto en César Vallejo y en Abraham Valdelomar, Martín Adán, José Diez Canseco, y, más tarde, en muchos escritores más recientes.

La conexión inquebrantable entre auto-biografía y novela se repite y se desarrolla en Eduardo Calvo (1960). El narrador y sus textos se hacen objetos de una serie de evaluaciones dudosas. Alberto Escobar (1960) afirma que José Diez Canseco ha "escrito el aporte

más logrado de nuestra literatura mulata. Tiene, además, el mérito de no haber hecho concesiones a la tendencia estetizante en una época en que el gusto la imponía" (323). "En su único intento novelístico," escribe Estuardo Núñez, "José Diez Canseco, escritor de otros alcances en el cuento, no pudo sustraerse al influjo del naturalismo (con *Duque*, Santiago de Chile, 1937)" (1965:110). En el apartado dedicado a "la novela de la urbe", Núñez agrupa a Diez Canseco entre los autores que se interesan en "el tema de la ciudad misma pero en su ambiente aristocrático y decadente" (138). Sebastián Salazar Bondy (1968) escribe:

De otra parte, ciertos criollistas (José Diez Canseco, digamos por decir un nombre representativo) lo [sic.] fueron buscando la auténtica raíz humana y popular del limeño. Aquí se ha hecho hincapié en el criollismo que se nos urge acatar como espíritu y vida únicos de la ciudad y del país, y que, además, sólo opera como justificativo o cortina de humo de la secular exacción de las mayorías. La Arcadia Colonial es la envoltura patriota y folklórica de un contrabando. Lima es por ello horrible, pero la validez de este calificativo depende de dónde nos situemos para juzgarla, qué código consultemos para medir sus defectos y vicios y a quiénes sentemos en el banquillo de los acusados. El objetivo de estas páginas es vindicar a la ciudad de la deplorable falsificación criollista y condenar, en consecuencia, a los falsos monederos (32-33).

Es probable que muchos críticos se hayan lanzado a la campaña de matar a un compañero de viaje tanto en sus evaluaciones de Lima como ambiente y espacio social, cuanto en las posibles consideraciones políticas y culturales. En el campo en el que sí hay divergencias, en 1934 y después, en el campo mismo de la narrativa peruana y su evaluación, la crítica literaria peruana se impone dogmáticamente sobre el escritor, para "matarlo" simbólicamente y con ello empobrecer el desarrollo de la narrativa peruana.

Mario Castro Arenas (s.f.) continúa en esta tradición ya esta-

blecida, pero en repetición con interesante variación, cuando observa que se insinúa novelísticamente cierto realismo urbano que desdichadamente se ahogó en forma efímera, para reaparecer, veinte años más tarde, con otra generación de narradores de los conflictos de la ciudad. Diez Canseco (1904-1949) pudo llegar a ser el gran narrador urbano de los treintas, el más brillante, descarnado, fidelísimo pintor de la gran burguesía limeña, extranjerizante por snobismo, licenciosa por abulia, malsana por inclinación. Tenía dos facultades fundamentales para lograrlo: en primer lugar, talento narrativo; en segundo término, procedía del medio social que abominaba en *Duque*. Estaba, pues, en posición de describir desde dentro las caídas morales, las grandezas y miserias del grupo social, entrevisto sólo borrosamente, hasta entonces, al través de la novela nacional. Mas el hecho de estar situado inmejorablemente para examinar la vida de la burguesía limeña no obtuvo en Diez Canseco su aproximación narrativa a las capas populares. Como señala Alberto Escobar, "su temperamento y su amor hacia las expresiones populares le llevaron a escribir el aporte más logrado de nuestra literatura mulata" (245-46).

Castro Arenas aparece como el único en apreciar el "talento narrativo" "en primer lugar", también en la escritura de la novela. Sin embargo, en vez de desarrollar el tema del desarrollo de esta escritura, insiste más en lo que en su observación es de "segundo término", el medio social y la autobiografía:

En "Duque", el narrador recurre más resueltamente al trasfondo autobiográfico que coadyuva a la vívida localización de un escenario y personajes familiares (247).

Diez Canseco, con minucioso realismo, describe escenarios reales; tan reales como ciertos personajes limeños que ha asimilado a la novela, para acentuar la atmósfera de bohemia decadente y pervertida que acompaña a la burguesía que retrata (247-48). Porque, interpretando el implacable objetivismo que sustenta la pasión ética del narrador, "Duque" debe entenderse como una imagen de la decadencia moral de la burguesía de Lima allá por los treintas (248). Se enreda Castro Arenas en unas contradicciones sintomáticas, consecuencias de una

crítica sin teorizar, cuando confunde la autobiografía, género subjetivo por antonomasia, con un "minucioso realismo" que resulta del "implacable objetivismo" del narrador de la novela. Y es probable que se equivoque en su lectura, confundiendo la posible novela cómica con un drama moderno de Ibsen, por ejemplo. Cuando el discurso de Castro Arenas se acerca otra vez al "talento narrativo" de Diez Canseco, parece que se le escapan ciertos matices que son de interés común en una comparación con Oscar Wilde:

Por contraste estilístico [en relación con Wilde], Diez Canseco describe esta historia testimonial y verista, documento de la degradación moral de la burguesía limeña, con una prosa en la que frecuentemente relampaguean ágiles metáforas vanguardistas (248).

Las comedias de Oscar Wilde (1856-1900), tanto como sus escritos de crítica literaria, han sido recibidas y aplaudidas justamente por generar y lograr los efectos de lectura, "documentar la degradación de la burguesía" - por así decir- anotados en Castro Arenas, justamente por el empleo de los procedimientos que Castro Arenas anota como efectos de escritura en Diez Canseco.

Porque en la superficie, y a lo mejor no hay más que superficie textual, la novela adquiere tonos que se parecen a los de la parodia y a los de la "comedia de costumbres" inglesa (comedy of manners). Además de contactos alusivos entre Teddy y la figura de Dorian Gray en la novela de Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray* de 1891, el texto alude también de maneras interesantes a las comedias de Wilde, por ejemplo, *The Ideal Husband*, *Lady Windermere's Fan*, 1892, y *The Importance of Being Earnest*, 1895. *The Importance of Being Earnest*, por ejemplo, es caracterizada por muchos críticos como una comedia-parodia de la comedia de costumbres en la literatura inglesa.

Castro Arenas pierde unos de los hilos más interesantes de su exposición al describir el estilo de la novela como "engarce de realismo social y prosa poética" (248). En esto la seriedad de la institución de la crítica literaria del Perú ciega a Castro Arenas y le impide continuar en sus lecturas "a lo Wilde", las cuales serían innovadoras. Cuan-

do concluye con que "Realidad, poesía y criollismo se deslizan por la prosa de 'Duque'..." (249), observamos en realidad que el crítico individual se sume a y es asumido por la tradición de la institución ideológica que le rodea.

Tomás Escajadillo (1973 B) ilustra las relaciones entre autor y crítico peruanos cuando resume la polémica de diciembre de 1934 entre Diez Canseco y Luis Alberto Sánchez. Diez Canseco argumentaba que "habían pasado algunos años y ya no estaba satisfecho de la novela"; que Sánchez debiera haberle avisado de la edición "para que pudiera hacer algunas modificaciones al texto"; y que el prólogo "contenía una serie de expresiones que el novelista rechazaba rotundamente" (8). "La respuesta de Sánchez fue sumamente dura: consideraba que el disgusto del novelista se debía a que ya no tenía una óptica tan crítica de la 'alta sociedad' limeña que tan despiadadamente zahería en su novela"(8).

Ni la autocrítica y ni la crítica formulada por el novelista son toleradas o aceptadas por Luis Alberto Sánchez. Descarta la posibilidad de que el novelista se arrepintiera de ser "formalista", de hacer "literatura sociable", y que quisiera ser más "social"- adaptarse más a las normas "realistas" de la crítica del propio Sánchez. En efecto, esto es lo que hace en sus narraciones posteriores, muchas veces aclamadas por la crítica, en contraste con lo que ha pasado con la novela. En vez de entrar en diálogo centrado en la literatura y sus posibilidades de transformación, y en torno a la crítica literaria y su función, sin embargo, Luis Alberto Sánchez, a la defensiva, sale al ataque. Y el ataque no es profesional. Se mantiene en lo personal e intenta interpretar las motivaciones íntimas, auto-biográficas en José Diez Canseco.

Escajadillo afirma que se puede comenzar a "examinar entre nosotros una 'línea' de novelas 'anti-burguesas' que, para señalar las más saltantes, podría estar ilustrada y representada por *Duque* (1934), *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso y *Un mundo para Julius* (1970)" (1973 B :9). Escajadillo propone acercarnos "al centro vital de Duque" (9). Establece una distinción entre Reynoso y los dos demás autores: "gran parte de las limitaciones de la novela de Reynoso se debe al poco conocimiento que revela el autor de *En octu-*

bre no hay milagros del mundo de la oligarquía peruana que intenta corroer novelísticamente" (9-10). "El caso de Bryce y de Diez-Canseco es diferente, pues ambos novelistas conocieron a fondo los ambientes 'reales' que luego recrean en la ficción novelística", y continúa, "Un mundo... y Duque manejan una significativa cantidad de 'materiales' que son similares" (10).

Para aceptar por un momento la categoría de "novela antiburguesa", definida por novelas mencionadas, y establecida para parte de la novela peruana, sorprende la falta de aclaración y de definición del término. Parece que los escritores, para tener éxito, deben provenir de la burguesía. José Diez Canseco es criticado por ser de extracción burguesa y escribir una novela como *Duque*. Ahora son alabados, no por ser de la burguesía, sino por producir una novela "antiburguesa". En la categoría que se abre con ejemplos, sorprenden por su ausencia muchas novelas peruanas que reúnen las características exigidas: novelas de Mario Vargas Llosa y de Luis Loayza (*Una piel de serpiente*), por ejemplo. Sorprende, también, la colisión que puede haber entre el término y semejante término que categoriza una serie de novelas peruanas que, por definición, son antiburguesas: novelas y narraciones peruanas que desde un principio pretenden participar en la lucha de clases, intentan aliarse con la clase del proletariado, y se configuran como literatura de realismo social.

En todos los críticos, sin embargo, es la (auto)-biografía, y no la posición política, la que define si un autor es "burgués" o "antiburgués". José Diez Canseco y Alfredo Bryce Echenique son de una extracción social burguesa que les permite conocer "a fondo los ambientes 'reales' que luego recrean en la ficción novelística". Las novelas de los dos "manejan una significativa cantidad de 'materiales' que son similares". Los autores son "burgueses" de nacimiento, y esto garantiza que la novela sea "antiburguesa". La novela de Oswaldo Reynoso sufre de "limitaciones". Se deben "al poco conocimiento que revela el autor ... del mundo de la oligarquía peruana". El no pertenecer, auto-biográficamente, a la oligarquía peruana resta verosimilitud a la novela del autor y disminuye su posibilidad de ser "novela antiburguesa".

Ahora, es probable que gran parte de la literatura peruana no se exprese en "pro" o en "contra" de nada en el mundo extraliterario. La impresión principal es la de que entre muchos escritores peruanos son las lecturas de la literatura, y no las experiencias "reales", las que conforman el arsenal de posibilidades y estrategias creativas en las escrituras. El denominador común entre muchos escritores peruanos de nuestro siglo- Abraham Valdelomar, César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, y otros más jóvenes- parece ser sus lecturas insaciables, múltiples e infinitas. Las grandes lecturas son las que, en muchos casos, con-figuran y se con-forman en grandes escrituras. En muchos casos, en consecuencia, los efectos de lectura no se subsumen en un posible "reflejo" de la "realidad real" del "Perú", sino que se disparan hacia un abanico de posibilidades literarias infinitas que se disparan como himnos o homenajes en alabanza de la literatura misma y de su capacidad generadora de transformaciones y de metamorfosis. Si algo no puede pasar, ni pasará nunca, en el "mundo real", en la literatura sí tiene cabida. Y muchos cuentos de César Vallejo (1923) ofrecen el espacio textual como campos de experimentaciones en los que se buscan los límites mismos de la narrativa misma. Si es necesario formar jerarquías y distinguir entre escritores peruanos, se puede, en un principio, hacer basándose en las presencias o en las ausencias de lecturas que sus textos connotan.

La crítica insiste en anclar los detalles de la novela en el mundo "real". En el personaje principal de *Duque*, Teddy Crownshield de Soto Mayor, la crítica encuentra que sus apellidos apuntan a un personaje que los lectores familiares con el ambiente limeño de la época pueden identificar con un modelo real del mundo de Lima. Este hecho, para algunos críticos, restringe la amplitud de la novela. La decadencia y la abyección de la sociedad burguesa de los años treinta "pierde fuerza, se hace anecdótica por el énfasis que se pone en la fábula central" (Escajadillo:12-13). Al narrar las peripecias de Teddy, "el 'mundo' recreado de la burguesía limeña de aquellos días se resiente por el énfasis puesto en lo atípico, en una trama novelística que no alcanza a atrapar entre sus redes una recreación del todo

convinciente de la época, de la burguesía nativa de los años treinta" (13). "Por encima de la mostración, por momentos demasiado explícita, de las taras y lacras de la oligarquía de aquellos días, mostración centrada en aspectos relativos a la moralidad principalmente, poco es lo que el lector puede saber del 'mundo' (ficticio, verbal, en un primer nivel) en que viven estos personajes, de los mecanismos que ponen en juego la maquinaria de la peripecia humana" (13).

Esta tendencia crítica, en apariencias tan natural, simple y normal, resulta ser, epistemológicamente, un nudo de contradicciones bastante complejo y difícil de desenlazar, porque en ella se cruzan influencias y corrientes metodológicas de muy variada índole. La lectura "extrínseca", efectuada por Escadillo, evade cualquier dimensión "intrínseca", y la literatura, la narrativa están actuando siempre en otro escenario que el crítico no intenta ver. El "secreto de la novela", y su posible "clave", no se encuentran tan solo en la identificación de Teddy con una persona "real", extraliteraria. Su "secreto", si es que lo tiene, reside también y sobre todo en observar los procedimientos narrativos empleados en la configuración literaria de tal "Teddy" en el tejido textual múltiple y complejo. La "mini-biografía" textual es la que genera a "Teddy" quien, a lo mejor, no pretende tener existencia extraliteraria. A lo mejor existe por el puro gusto de ser personaje literario en un texto que goza de ser texto. Y el texto revela, poco a poco, la historia de su propio génesis, su "biografía". Estas posibles autorreferencias se configuran como tan importantes como la posible "realidad" histórica de Lima, la biografía del autor, su situación social, la situación de la burguesía criolla decadente", y todas las intenciones posibles del autor. En resumidas cuentas, la lectura que se deja des-centrar con una concepción romántica del "genio" creador del artista, (entre)-cruzada con la concepción del mimesis aristotélico, mezclada con la posterior concepción empirista-positivista y humanista de Hipólito Taine, no hace justicia ni al autor ni a sus textos. Las explicaciones o interpretaciones resultantes son fáciles de aceptar aún en el siglo XX, porque son narcisistamente deseadas: como tales se reconocen de antemano como "legítimas", y se "naturalizan" hasta llegar a ser ejemplos de la "nor-

malidad". Los críticos se confortan con la repetición y reproducción casi exacta de lo ya dicho, y la literatura brilla en otros sitios con sus presencias con estrellas en un firmamento que se extiende sin dejarse catalogar sobre el "mundo".

"Los críticos peruanos definen, clasifican, premian, condescienden, exhortan. La poesía está en otra parte" (Emilio Adolfo Westphalen, 1939).

Escajadillo (1973) dedica parte de su artículo a una descripción e interpretación del "vanguardismo" de la novela de José Diez Canseco, mencionado de paso en casi todos los críticos arriba resumidos. Escajadillo escribe: "Diez Canseco está trabajando con una auténtica preocupación por adecuar su escritura a las corrientes de la 'vanguardia' que imperaban en aquellos años"(13). En *Suzy*, "aparecida en 1930, apenas dos años después de *La casa de cartón* de Martín Adán, Diez-Canseco rinde una especie de explícito tributo- tanto en la ambientación barranquina cuanto en la agilidad y nerviosismo de una prosa 'vanguardista'- a *La casa de cartón*"(14). Escajadillo opina que *La casa de cartón* puede ser "la influencia más importante en cuanto a las inquietudes 'vanguardistas' de Duque"(14).

En relación con las novelas de Diez Canseco, los críticos discrepan en cuanto a las fechas de escritura, de redacción, y de publicación. La publicación de una de ellas en Chile en 1934, parece haberla iniciado Luis Alberto Sánchez sin la autorización del autor. Es posible que la presentación de Diez Canseco como un "después" en relación con Martín Adán peque de mecánica y mecanicista. Es probable que los dos, juntos con muchos otros escritores y artistas peruanos e hispanoamericanos más, se nutrieran y alimentaran de y en unas fuentes y unas corrientes mucho más generales y universales que las indicadas por Escajadillo. La implícita "insularidad" en la presentación en la crítica de Diez Canseco y de Adán, y de otros escritores

peruanos de la época, en un "aislamiento espléndido" de su coetaneidad artístico-literaria, es una construcción extrínseca de la crítica peruana más que efecto intrínseco de lectura. En los estudios de Hugo Achugar (1996), Mihai G. Grünfeld (1995), Guillermo Sheridan (1982 y 1993), Jorge Schwartz (1991), y Hugo Verani (1996) un denominador común es el de subrayar "el carácter internacional de la vanguardia latinoamericana (p.ej. Grünfeld:16-17) tanto en la poesía como en la narrativa. En el mundo latino- e hispanoamericano de la época, tal como indican los trabajos de los críticos arriba mencionados y sus antologías, hay innumerables grupos y personas individuales que participan en una "tarea occidental" de "renovación", con innovación y experimentación, por ejemplo, en el campo de la literatura. En el mundo hispanohablante, el desasosiego y el "malestar en la cultura" entre los jóvenes escritores peruanos se inscriben en la misma década en la que el grupo de "los contemporáneos", en México, y el grupo de los escritores de la "generación del 27", en España, producen sus innovaciones y experimentaciones en comunión con ambientes occidentales. Muchos escritores hispanoamericanos se lanzan a la aventura de la experimentación entre 1922 y 1932, período caracterizado como "el espacio canónico de la narrativa de vanguardia en Hispanoamérica" (Achugar:17).

El poeta Martín Adán, por su parte, propone en *La casa de cartón* (1928), de un modo similar a lo hecho por los también poetas Pablo Neruda en *El habitante y su esperanza* (1926) y Xavier Villarrutia en su *Dama de corazones* (1928), un espacio discursivo donde la primera persona narrativa cuenta sin otro apoyo que el fluir de la conciencia de la voz narrativa" (Achugar: 23). César Vallejo, tanto en su poesía como en su narrativa, se adelanta como caso excepcional a muchos de sus coetáneos. La característica particular de los escritores peruanos, en comparación con los de otros países, parece ser la de no formar grupo en apariencia tan coherente como el de México y el de España. Aún así parecen "comulgar" con sus compatriotas y con sus colegas de otros países: "En la narrativa de Martín Adán, como en la de otros coetáneos (Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Julio Garmendia) el humor constituye una práctica de distanciamiento contra todo determinismo, ... "(Verani 1996:65).

Parece como si los textos de muchos escritores peruanos siempre hubieran leído más, para en sus "lecturas" siempre "saber más" que sus críticos. El yo de la primera persona narrativa a menudo "se vuelve amorfo y fragmentario", y, "en algunos casos, se distancia y mira la realidad como algo ajeno" (Achugar:24). Al des-encuentro con este yo "moderno", "gracioso", y "formalista"- "vanguardista"- viene la crítica tradicional, seria, y "realista". No es tan solo que esta literatura sea "desmitificadora de la seriedad de la literatura tradicional" (Verani 1996:42). Es que se produce también en relación con una crítica académica muy seria y de mucha gravedad. Parece como si las relaciones entre textos y crítica por distintas razones siempre devinieran en relaciones desequilibradas. En estas situaciones "irónicas", algo semejantes a ironías dramáticas, se produce el desequilibrio en el que los textos muchas veces "descalifican" a su público lector.

Los textos se oponen a y se escapan de las clasificaciones y a las exhortaciones, y se resisten a las categorizaciones rígidas. Los textos se derraman sobre los cantos de las categorías propuestas para dominarlos y desconstruyen las categorías estabilizadoras de la crítica severa. Los procesos significantes de una literatura "vanguardista", "perversa" (que rompe normas tradicionales y convencionales) desbordan cualquier intento de estabilización categórica y hace que lo "vanguardista" esté siempre "en otra parte". En muchos casos, en el Perú, César Vallejo, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Mario Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez, y otros, los escritores mismos se ven impulsados y obligados a hacer de críticos literarios.

Escajadillo describe procesos vanguardistas observados y evalúa los efectos estilísticos de la manera "vanguardista" de novelar de Diez Canseco:

los fragmentos descriptivo-narrativos en que Diez-Canseco omite intencionalmente el movimiento que produce la acción verbal, lejos de producir una sensación de estabilidad y lentitud, se convierten en instancias que también contribuyen a dar dinamismo y fluidez a la novela pues devienen en rápidas pinceladas que aluden a una realidad

que se construye, por la acumulación de pequeños elementos, a manera de frescos abigarrados, casi barrocos por la multiplicidad de las partes constitutivas (14-15).

Se establece en esta lectura una oposición metafórica binaria entre "estaticidad y lentitud", de un lado, y "dinamismo y fluidez", de otro. Los binarismos intentan estabilizar el texto en metáforas de una "crítica de sensación" impresionista. La crítica impresionista deriva en otro binarismo en contradicción con el intento de hacer crítica empirista. Los binarismos no hacen en ningún caso justicia al proceso de producción inestable de significancias textuales puesto en marcha en y por las lecturas de la novela.

La "realidad" aludida en la textualidad de la novela no es tanto la "realidad de Lima" pensada como "reflejo que produce la literatura del mundo". En *La casa de cartón*, escribe Luis Loayza, la "vaga ciudad que presenta Martín Adán, esos personajes que a veces hablan como libros, son más reales que otras ciudades y otros peruanos de nuestra literatura" (1993:129). "Martín Adán no es un realista, pero el realismo no es la única vía a la realidad, ... " (129). La "realidad" de la novela de Diez Canseco se produce también como literaria, única, particular y excepcional, material y textual. En la textualidad única y excepcional, "vanguardista", y en la "inter-textualidad" en y con la que se desenvuelve la escritura, se entretujan "citas secretas" y "amorosas" con contactos "íntimos" o "superficiales" con la literatura peruana, la hispanoamericana, la universal, etc. en cadenas y en enlaces interminables.

En la crítica referida, el referente extratextual domina sobre y doma el signo lingüístico y textual en el que el significante hace que el significado derive en direcciones connotativas, más que denotativas, en los tejidos del proceso signifiante. Los signos no (de)-terminan en su referente extratextual o en el "mundo". Los procesos "vanguardistas", inestables, heterogéneos y explosivos, muchas veces libres de cualquier tipo de control intencional y autoral, se notan en rupturas irreverentes con cualquier norma tradicional y cualquier normatividad convencional en y para con la literatura. La crítica estabiliza las "perversiones" textuales en la intencionalidad del autor y

en la intención crítica de establecer un referente semántico único y seguro, en una "Lima" que frene y contenga todos los movimientos textuales. Los detalles estilísticos que en Escjadillo se indican como inusitados, en realidad también se pueden identificar como generadores de efectos estético-literarios inusitados en lecturas del texto que se desprendan por un momento de la fijación crítica en la "realidad limeña". Escjadillo busca lo "vanguardista" en la destreza que posee Diez-Canseco "para pintar con rapidez ambientes, para variar de escenario con agilidad y eficacia, para presentar personajes secundarios o imágenes visuales con gran economía de medios, apenas unas pinceladas y ya consigue la pintura ambiental que busca"(14).

En el texto, sin embargo, por los tejidos literarios entretejidos, todos los personajes resultan ser "personajes secundarios". Verani indica como una "tendencia generalizada desde la vanguardia" "el proceso de disolución del estatuto del personaje." Esto consiste en "quitarle excepcionalidad al personaje", con fragmentar y disolver su identidad (1996:45). Verani, sin embargo, no resume las conclusiones estético-literarias "lógicas" de sus observaciones. La novela de Diez Canseco, por ejemplo, re-presenta un tipo de una escritura metanovelística en la que ni la novela *Duque*, y ni el perro, "Duque", ni el personaje principal, "Teddy", ocupa la posición de personaje principal o protagonista. Y este protagonista, narrativo-simbólico, "habla" a su manera inusitada de motivos y temas que se con- y destruyen en ciertas maneras "vanguardistas" de narrar. La novela participa así de y se inscribe en una de las características principales de la literatura "vanguardista", la de la autoconciencia explicitada: "La conciencia metadiscursiva y metanarrativa con que se presentan muchos de estos relatos" (Achugar:26). En Julio Garmendia, *La tienda de muñecos* (1927), observa Verani, se encuentra una "estética antirrealista", "se cuestiona la naturaleza misma del cuento", y "se replantea una reflexión sobre las prácticas literarias de la época, ... "(57).

La técnica de "acumulación de objetos sin verbo, y el uso de objetos materiales en posición de sujeto de oraciones con verbo" se leen en Escjadillo como estrategias para crear "dinamismo y fluidez" en la novela (14-15). El novelista se vale de procedimientos

vanguardistas, "muchas veces acumulando sustantivos que en su conjunto nos dan el cuadro general en forma muy rápida". Por esto, el novelista "se desenvuelve con asombrosa soltura y agilidad en los sucesivos escenarios, que recorren una vasta gama:..."(15). Los múltiples escenarios de la novela también merecen comentario en Escajadillo, quien concluye: "En verdad, hay muy pocas novelas peruanas que se hayan atrevido a tanto; Diez-Canseco sale airoso de esta suerte de mostración vertiginosa de los múltiples rincones de Lima de aquel momento" (15).

Detrás de los signos del texto novelesco, Escajadillo encuentra siempre un referente real y material: en el "mundo" y en la "realidad" "de Lima de aquel momento"; o en la intención del autor a la que se alude en pregunta retórica: "¿Los elementos de una escritura informal, agresiva, 'impactante', se unifican con el tipo de historia que quiere contar?" (16). Se da como supuesto el que la novela refleje la "ciudad de Lima" en sus "múltiples rincones"; y se presenta como algo definido y subyacente, dominante para la escritura, "el tipo de historia" que el novelista quiere contar. En la pregunta retórica, los signos textuales se ven al servicio de esta "realidad" dada y de esta "historia" intencionada que Escajadillo se propone, como punto de partida, encontrar como referentes pre- y extra-textuales "detrás" de o "debajo de" los signos entre-tejidos en el texto. Los procedimientos estilísticos "vanguardistas" indicados por Escajadillo en la novela, los iguala bajo una "intención única" y los reduce a "unidad" en una lectura tradicional, "realista" de un texto que se propone como "vanguardista" en la narrativa peruana.

Los intentos de presentar listas exhaustivas de elementos estilísticos comunes en escritores y en textos de la literatura de "vanguardia" latinoamericana, hispanoamericana, o peruana, aciertan en algunas observaciones pero fracasan en la mayoría de los casos. Fracasan

quienes persisten en reducir el surrealismo a escuela limitada a la aplicación eficiente de recursos y métodos aureolados de novedad y contraponibles (por tanto) a preceptos y reglas vueltos inveterados. Con arreglo a este

criterio- el surrealismo no sería más que manera (insólita) de cultivar, mantener y difundir un sistema de expedientes retóricos" (Emilio Adolfo Westphalen 1997:205).

Fracasan quienes intentan reducir la polifonía inconforme y explosiva a unidad y coherencia "normales". Fracasan quienes intentan "curar" las perversiones textuales en una práctica crítica "moralizadora". Las listas generales de ingredientes "vanguardistas" no llegan a agotar, a encasillar, y a domar las "perversiones polimorfas" de cada texto individual. Intentos, éxitos y fracasos de este tipo se notan en los trabajos de Achugar, Grünfeld, Verani, y Schwartz, y también en Raúl Bueno Chávez (1985), y en Luis Maristany (1992).

Las dificultades se producen porque "lo vanguardista" se produce y se escapa en cada caso particular de cada uno de los textos implicados. Los trabajos de Guillermo Sheridan, relacionados con el grupo de los "contemporáneos" en México, se distinguen por brindar espacio particular e individual a escritores individuales del grupo de los "contemporáneos" y a textos individuales de cada uno de ellos. El trabajo de Jorge Aguilar Mora (1992), sobre Martín Adán, intenta individualizar y particularizar. Sin embargo, la "figura del autor", convencional y pre-barthiana, se inscribe con su sombra sobre el universo textual de Martín Adán como "figura" que dirige la lectura del crítico en un sentido (casi) único para "decodificar" los textos. La "figura" del autor termina dirigiendo las lecturas en dirección a la bío-bibliografía de Martín Adán y la historia del momento, en las que el crítico encuentra las claves de la significación.

Hay, sin embargo, otros intentos que aparecen como excepciones. En las actas del coloquio internacional en torno al surrealismo en el Perú (compiladas por Joseph Alonso, Daniel Lefort, José Rodríguez Garrido), publicadas con el título de *Avatares del surrealismo en el Perú* (1992), algunos artículos se distinguen. Son los de André Coyné, David Sobrevilla, y Emilio Adolfo Westphalen: "Lo que importó a todos los componentes del Surrealismo", escribe Westphalen, "era una puesta en juego muy diversa y audaz, una ambición que habrá que calificar de desmesurada: intentar nada menos que la más grande y pavo-

rosa aventura" (Westphalen, 1992:203). Los textos concretos e individuales se presentan siempre como retos y desafíos a la crítica tradicional y a sus métodos. Los textos "vanguardistas", en la mayoría de los casos, desbordan las categorías impuestas sobre ellos: "*La casa de cartón* se escribe en un momento fresco y creativo del idioma. Es imposible tomar en serio las clasificaciones que proponen algunos profesores- ... (Luis Loayza 1974:127). Los textos se caracterizan por confrontar con irreverencia los preceptos críticos y burlarse de ellos. Emilio Adolfo Westphalen, desde los años treinta, viene insistiendo, sin haber sido tomado en cuenta y en serio, en los defectos y fracasos de la crítica tradicional frente a unos cuerpos literarios innovadores e irreverentes. Westphalen parece invitar a unas lecturas críticas y detalladas, particularizadas y sin prejuicios ni preconcepciones, de cada texto. El lema principal y metafórico de Westphalen- "intentar nada menos que la más grande y pavorosa aventura"- se propondría, en una analogía, como metáfora de una crítica productiva. Una crítica que se deje sorprender sin angustias ni manías, con "placer de la lectura", por las particularidades individuales de cualquier texto individual. Se dejaría llevar, un poco, hacia los límites de lo aventurero en la hazaña crítica. Lo "vanguardista", a lo mejor, reside en lanzarse con Westphalen hacia "la más grande y pavorosa aventura" de la lectura.

Todos los críticos peruanos se mantienen, al leer *Duque*, en los marcos y limitaciones de lo que se puede llamar un paradigma del "realismo expresivo". Escajadillo escribe que a *Duque* le falta aquella noción de totalidad que Georg Lukács considera indispensable -para el realismo más auténtico y profundo- en la recreación de un mundo (16). Escajadillo acepta la postura de Lukács sin cuestionar, porque una novela, además de ser entidad autónoma cuya materia prima son las palabras (es) también una reflexión poética (que alude a) la aventura humana, a la presencia y maravilla del hombre en el momento histórico que le ha tocado vivir (16).

La "reflexión poética" de un "momento histórico" es lo que se exige de manera dogmática y absoluta a cualquier texto literario. Si el texto no responde para nada a tales exigencias pre-concebidas, la crítica se calla, habla de otras cosas, por ejemplo del "realismo" trai-

cionado, o critica el texto sin base teórico-metodológica adecuada. La "aventura humana", la "presencia y maravilla del hombre", en los años veinte peruanos, habían sabido lanzarse a la aventura de la experimentación "formalista" en y con la literatura. Esta aventura, y los críticos (Achugar, Verani, Sheridan) concuerdan en esto, se caracteriza por ser "antirrealista" y "antinormativa". Los resultados producidos en esta aventura no pretenden inscribirse en la "tradicción realista" sino exiliarse de ella para hacer literatura "formalista" o "vanguardista".

Es probable que *Duque* no sea para nada una novela que tenga que ver con la idea del "realismo más auténtico y profundo" en la aceptación de Lukács. Lukács define su concepto de "realismo" a partir de una lectura privilegiada y normativa de una selección reducida de ciertas obras narrativas del siglo XIX. Es posible que *Duque* sea, en lecturas basadas en las mismas observaciones hechas por Escjadillo de los posibles procedimientos narrativos vanguardistas, una novela "moderna" en el sentido que Lukács da a este término. Es posible que sea de un tipo de novela ni admirado ni defendido por Lukács, sino de un tipo de novela malentendido, criticado y rechazado por él. Lukács no se esfuerza en nada para leer y entender la literatura "moderna" y "formalista" de nuestro siglo. Otros teóricos y críticos, que pretendían ser "marxistas" también, sin embargo, sí se lanzaron a las aventuras de lecturas de la literatura "formalista". Entre Lukács y Brecht, por ejemplo, (y otros miembros famosos de los intelectuales de la Escuela de Frankfurt) se mantenía y se prolongaba la famosa polémica entre "realismo" y "formalismo". En realidad, en el meollo de la polémica se encuentra una posible oposición binaria entre "normatividad"/"dogmatismo" y "flexibilidad"/"relativismo".

"Y me rodeas de sombra
Y me haces luminoso
Y me sumerges en el mar fosfo-
rescente donde acaece tu estar"
(César Moro).

A José Diez Canseco, en el momento histórico que le tocó vivir, la aventura humana de las experimentaciones en la literatura, y la presencia y maravilla del hombre situado en el lenguaje, habían elaborado y seguían elaborando diferentes corrientes artísticas y literarias de "formalismo" y de "vanguardismo". En muchas de estas corrientes renovadoras, el lenguaje de la literatura se cuestiona a la manera de Ferdinand de Saussure, y la maravilla del hombre se amplía según ideas elaboradas por Sigmund Freud. Y todo se hace basado en la problemática materialidad ("marxista") del lenguaje. Los resultados, los productos artísticos, no pretenden ser literatura "realista" en el sentido lukacsiano de la palabra. Son, lo intenten o no, más bien textos "modernos" y "formalistas". No llegan nunca a ser, por esto, "entidad autónoma" - porque pertenecen a la institución social del lenguaje- en un sentido que la fórmula dogmática de la lectura lukacsiana, dirigida "políticamente" hacia el mundo extraliterario, no era y no es capaz de captar, describir y apreciar.

"Martín Adán no era realista, pero el realismo no es la única vía a la realidad, y en *La casa de cartón* se descubren algunos aspectos de lo limeño que no existían antes o existían mediocrementemente en los libros" (Luis Loayza, 1993:129). Los escritores peruanos se lanzaron a las aventuras de las experimentaciones literarias, y con ellas amplían los registros o los archivos de posibles procedimientos narrativos al servicio de todos los peruanos en su diario vivir. Los procedimientos "vanguardistas" se presentan en el estudio de Escajadillo como si estuvieran al servicio de una intención autoral expresiva-realista, tradicional y unitaria. Los escritores, sin embargo, toman el lenguaje en serio, como problemático. No hay, en última instancia, distinción crítica e interpretativa, cuando sí la hay en la narrativa, entre "vanguardia" y "forma tradicional", "realista".

"Dinamismo", "fluidez", "soltura", y "agilidad" (14-15-16) son metáforas que se refieren, parece, a efectos superficiales y estilísticos difíciles de concretizar, al servicio de una expresión de un reflejo realista de un referente extratextual y "real". Las preguntas, a partir de este momento, se vuelven retóricas:

¿Puede considerarse que existe cierto grado de afectación,

de manierismo, en la narración, especialmente a través del pensamiento, modismos, lenguaje y "pose" del protagonista? (15).

¿O, por el contrario, ha sabido Diez-Canseco encontrar una prosa irreverente, informal y sofisticada, que refleje a cabalidad la médula frívola, lo insustancial de la armadura humana de su protagonista? (15).

El protagonista se inscribe en la novela como otro "signo" entre muchos. "Teddy" es un elemento entre muchos en una novela que difícilmente se perfila como "novela individual". Todos los "signos" de la novela, y todos los elementos que la integran se dispersan hacia una especie de "novela colectiva" en la que ningún personaje individual, ni "Duque", llega a ocupar la posición privilegiada de protagonista convencional. La literatura, la narrativa, llena de sus "poses", "afectaciones" y "manierismos", llega a desarrollar, "a cabalidad", "algunos aspectos de lo limeño". Lo limeño en el registro más amplio del lenguaje narrativo al servicio del narrador limeño y al servicio de la narrativa limeña.

Entre los críticos peruanos, los significantes, el texto narrativo y los personajes se ven como expresiones de alguna esencia significativa "detrás de" ellos, y el autor histórico como una especie de significado transcendental al que todos los significantes apuntan desde su materialidad lingüística. Pero, en el caso de *Duque*, la historia ¿narrada por quién? ¿Por Teddy? ¿Por el yo-narrador del texto? ¿Por el sujeto de las notas a pie de página? ¿Por el autor histórico? Las lecturas tradicionales devienen reductivas y reduccionistas en relación con las configuraciones textuales múltiples en las que el texto se configura. Se observan, en el texto, la presencia de por lo menos cuatro instancias de enunciación: el yo-narrador; la instancia narrativa de las notas a pie de página; cada uno de los personajes; y un posible autor histórico. Sólo en un gesto de reducción total y totalizadora se puede adscribirle a una sola instancia unificadora una enunciación textual total. En el juego entre varias voces narrativas se establecen enigmáticos procesos ambiguos y heterogéneos que indeterminan los sentidos, los multiplica en vez de

unimismarlos. Estos procesos desconciertan a los críticos tradicionales quienes reaccionan con un gran interés por reducirlos, controlarlos y domarlos.

Los críticos insisten en aproximarse a la novela con los preceptos tradicionales de la crítica histórico-biográfica, en la que la intencionalidad del autor, vista como fuente única de la significación, se presenta como "Dios" y como única instancia responsable de la enunciación. Los críticos se encierran en un círculo hermenéutico imposible de interrumpir, en la que la figura del autor es, a la vez, el punto de partida y el punto de llegada. Esta idea de un "centro", entre las múltiples instancias narrativas responsables de enunciados variados y heterogéneos, es amenazada desde dentro del texto mismo. La lectura amenaza con descentrarla, desconstruirla y subvertirla y sustituirla con alternativas. Las lecturas amenazan con hacer desaparecer las bases mismas de la concepción convencional (con)-centrada, para abrir en su lugar las posibilidades variadas y heterogéneas de lecturas diferentes.

En contraste con la seriedad de la crítica responsable, el texto invita a unas posturas lúdicas, irreverentes, frente a sus configuraciones. El título mismo de la novela despista y desorienta al lector. Presenta una serie de promesas que no se cumplen. El personaje de "Teddy" despista, porque, al fin y al cabo, tampoco se configura como protagonista de la novela, ni lo es "Beatriz", ni "Carlos", ni "Astorga". Si hay protagonista en la novela, "Lima" puede que lo sea a un nivel concreto, en la representación, como dicen los críticos, de lo ya conocido, de los barrios y de partes de la población de Lima: los criollos de la alta burguesía. Pero también es posible que este posible nivel concreto sea socavado para aparecer como una especie de pre-texto en un juego paradójico entre instancias narrativas variadas. El texto más abstracto y, a la vez, concreto, narra una posible historia abstracta y concreta de la novela peruana, de la narrativa peruana, de la crítica y de la historia literaria peruanas: la alta literatura peruana y su crítica burguesa y criolla.

El texto protagoniza algunas problemáticas dicotómicas, discursivamente re-presentadas en oposiciones binarias en la crítica y en la historia de la literatura peruana: lo "nacional" en oposición a

lo "cosmopolita"; la "imitación" en oposición a la "originalidad" y/o la "innovación", etc. En las listas y catálogos de sustantivos enumerados y sin verbos de acción, mencionados por los críticos, la novela se llena de objetos y de "realidad". El texto, en algún gesto retórico posible de verificar, dramatiza el hecho de que muchos personajes, en el momento mismo en el que se creen innovadores, geniales, libres e independientes, sean imitadores y copiadore, consumidores pasivos e inconscientes de gestos, expresiones lingüísticas, objetos artísticos, muebles, modas etc. Funcionan, en estos momentos en la novela, como reproductores de viejos modelos ya usados y re-conocidos. En la gran mayoría de los casos son modelos importados y extranjeros. En el texto, como tejido de voces y de citas, además, por debajo de este barniz "moderno", al parecer nuevo e innovador, yace algo "innato", algo "limeño", algo "auténtico" que en el momento menos esperado amenaza con irrumpir. Este nivel también está discursivamente producido y desconstruido.

La literatura peruana es compleja en esta re-presentación: es imitación, copia y calco; a la vez es innovación y modernización; y al mismo tiempo es portadora de anacronismos. También lo son la historia y la crítica literarias. El denominador común para cada uno de estos campos de actividad intelectual, del escritor y de los críticos de la academia, es que son actividades discursivamente producidas. Las actividades se estudian siempre en un mismo lugar, en el lenguaje, y tienen que ser leídas como literatura y analizadas como textos. *Duque* re-presenta un tipo de texto "formalista" que explicita y que pone al descubierto sus propios principios epistemológicos. Presenta, en el juego lúdico de sus entre-tejidos, todos los propios principios variados de construcción y destrucción discursivas. *Duque* no encierra, por eso, como artefacto, ningún "secreto" profesional. La narrativa peruana, con *Duque*, se renueva, en Lima, sobre viejas dicotomías y sobre modelos ya re-conocidos.

La novela narra una historia de ciertos personajes, en ciertos sitios, durante cierto período. Narra con detalles concretos para narrar su propia historia abstracta como construcción discursiva. La "burguesía criolla de Lima", la "aristocracia" tantas veces invocada y comentada por los críticos, sirve, en este caso, como historias de u

pre-texto. El texto teje significancias que nacen al discurrir sobre su propio ser y su propio estar. Revela su propio proceso escritural como su propia manera de llegar a ser novela, y así revela su propio devenir constructo estético-literario elaborado. La novela refleja, en este sentido, miméticamente, su propio ser en una especie de narcisismo escritural. Y la novela refleja, de manera distorsionada, el narcisismo circular de la historia y de la crítica literarias en el Perú. Los significantes se abren metonímicamente en abanicos hacia una serie indefinida de significados que se disparan en relación con una referencialidad concreta y extraliteraria. Las significancias se configuran en discurrir y fluir en diálogos intertextuales e interminables. Muchos se relacionan con las problemáticas lingüísticas en torno a la representatividad del lenguaje; con la idea de la literatura como reflejo de la realidad; con la cuestión de la existencia o no de una literatura nacional peruana; y con los problemas de originalidad, de imitación etc., en la historia literaria nacional peruana.

La "sátira contra la burguesía limeña", mencionada por los críticos, no se realiza necesaria- y únicamente en la literatura realista, seria y trágica. Encuentra cauces más sutiles en partes de la literatura "moderna" y "formalista". Mihail Bajtín ha mostrado, por ejemplo en su libro sobre Rabelais, que otros géneros literarios, y otros procedimientos narrativos, pueden ser igualmente políticos y subversivos. El poder de la risa puede ser creativo, crítico y corrosivo. Es el poder de la risa el que se desenvuelve "cuando el carnaval vuelve del revés las viejas jerarquías, borrando las antiguas diferencias y creando otras nuevas e inestables" (Toril Moi 1988: 52).

Las estrategias narrativas "dialógicas" y "carnealescas" en *Duque* distraen la atención del lector de la burguesía de la Lima de los años treinta como clase social alta. Otros asuntos relacionados con ella, más abstractos y al mismo tiempo muy concretos, la atraen: Los productos culturales clasistas de la burguesía, por ejemplo, en la *literatura* limeña de ayer, hoy y mañana. Y los productos culturales de la *crítica e historia* de la literatura que con y en ella se han producido, en y fuera de Lima. Los procedimientos narrativos construyen un texto que *en apariencia* se desenvuelve con y entre representantes concretos e individuales de la burguesía criolla de Lima. En el mis-

mo gesto, haciendo de la construcción un *pre*-texto, cuestiona los supuestos teóricos, históricos y críticos de su propia existencia como texto novelesco con y en una *institución* socio-cultural y literaria nacional peruana. La historia y la crítica literarias en el Perú no son los cuestionamientos actividades ideológicamente inocentes. Se inscriben entre todos los demás asuntos críticos en el universo textual con y en la burguesía de Lima.

En este contexto es interesante notar que, en la historia literaria, y entre los críticos, la jerarquización de los textos de Diez Canseco tampoco es inocente. Los historiadores y los críticos, de manera general, terminan en una serie de repeticiones y reformulaciones que forman como un consenso en el que agarran al escritor encasillándole. *Estampas mulatas* se destaca entre ellos como "la narrativa de mayor significación" producida por el autor. Esto, en realidad, quiere decir que *Estampas mulatas* representa un tipo de texto con el que los críticos se sienten cómodos, porque corresponde a sus esperanzas, y en el que ven reflejados sus deseos. Son textos que corresponden, narcisistamente, a las expectativas de los críticos proyectadas hacia los textos estudiados. El movimiento circular en la crítica contrasta con el movimiento sintagmático -linear en la lectura. Este último se convierte en la consideración retroactiva en movimiento que en algunos puntos importantes establecen nudos paradigmáticos. En estos nudos de encuentro entre dos movimientos se encuentran las fuentes de una cadena perpetua de interacciones que se abren en abanicos significantes.

La novela *Duque*, sin embargo, representa una escritura que gira con afán notoriamente destructor alrededor de los constructos discursivos producidos por otros escritores peruanos y por intelectuales burgueses y criollos en el seno mismo de la alta burguesía limeña. *Duque*, por lo tanto, en sus múltiples remolinos generadores de significancias, arrastra consigo a sus propios críticos en unos juegos intertextuales, paródicos y satíricos interminables. *Duque* parece ser el texto innovador, no solo en la obra del autor. Parece ser una de las piedras angulares para el proceso productivo de una posible renovación discursiva en la narrativa peruana. La crítica, burguesa y criolla, lo ha intuído excluyéndola como mala, como la que tiene que ser

simbólicamente castigada. La crítica, en cierto sentido, ha desempeñado un papel cultural *contra*-productente frente a esta novela y frente a la narrativa peruana. El texto innovador y renovador, enfrentado con metodologías repetidas, cómodas, tradicionales y caducadas, contra lo que se hubiera podido esperar, ha hecho que la crítica literaria peruana se se haya retraído para reafirmarse en sus posiciones rígidas, dogmáticas y contraproducentes.

"Y luego el problema ha sido más grave porque cada vez que cuento alguna historia siempre me dicen: 'Es mentira, no se te cree...!', pero luego la narro, narro la misma historia, la escribo y me dicen que esto es profundamente autobiográfico" (Alfredo Bryce Echenique).

En 22 capítulos *Duque* narra la historia de una llegada a, una estadía en, y una salida de Lima. La anécdota se estructura en las secuencias de una visita. De una manera fragmentada, con narraciones encadenadas, intercaladas y alternadas, la novela teje su red textual anecdótica con varios hilos narrativos: la aventura amorosa entablada entre Beatriz y Teddy; la aventura amorosa y paralela emprendida entre Carmen y Carlos; y la aventura amorosa y sexual que se desarrolla entre Carlos Astorga y Teddy. Estos hilos narrativos mayores se desenvuelven entre otros menores y en diferentes ambientaciones sociales en el universo narrativo limeño. Las anécdotas pertenecen, en la mayoría de los casos, a los círculos de la burguesía criolla y sus representantes.

En varias ocasiones, sin embargo, el texto rebasa las fronteras sociales establecidas cuando los personajes se desbocan y terminan en ambientaciones "exóticas": en los fumaderos de opio, o en los prostíbulos de Lima y del Callao. El caso más sobresaliente de este tipo de cambio, de exceso casi, es la salida al campo a caballo (narrada

en el capítulo 16). La novela se introduce en un idilio bucólico en las afueras de Lima y establece el contraste entre cultura urbana y naturaleza campesina pura. En este caso, sin embargo, el texto parece también sobrepasar los límites de sus posibilidades literarias. Este "sobrepasar" se nota en el hecho de que la novela no disponga de procedimientos refinados para narrar el encuentro entre el dueño burgués de la tierra, y sus amigos criollos, con los campesinos dependientes. Lo que parece ser exceso a nivel de ambientación, cuando la narración desborda las fronteras de la ubicación urbana, resulta ser indicador de limitaciones/restricciones o constreñimientos en procedimientos narrativos a disposición para la novela como construcción lingüística en relación con la representación de la "realidad".

El capítulo 16 se distingue de esta manera de los demás para inscribir los límites impuestos en y para esta novela. Pero al mismo tiempo, en todos los capítulos, incluso en el 16, la novela repite, en miniaturas, su propia estructura principal como visita: preparaciones, salidas, llegadas, estadías, salidas El universo textual se extiende poco a poco en lo que podría parecerse un terreno movedido. Pequeños movimientos circulares, como remolinos, se encierran en movimientos concéntricos mayores. Para todos, el denominador común parece ser, como en los críticos mencionados, la tendencia imperativa de volver al punto de partida: morderse la cola en constelaciones circulares repetidas y cerradas. Esta estructura, digamos "metafórica", es la que se vuelve a encontrar, por ejemplo, en ciertas novelas de Mario Vargas Llosa, y, sobre todo, en *La casa verde*. La estructura entonces, alrededor de 1967, se considera "novedad", "innovación", y "modernización".

La novela narra la llegada de Teddy y de su madre, doña Carmen, a Lima. Se concentra en la vida del adolescente durante la estadía que les toca vivir en Lima antes de la salida brusca para Buenos Aires con el que la novela termina. Con ella se abre el futuro a otra posible secuencia semejante en la vida de los dos. En algunos capítulos, distribuidos de manera más o menos regular, al personaje de Teddy la novela juega con ponerlo a prueba. En el primer capítulo, la novela lo coloca frente a las "ciento catorce corbatas" (19) entre las que no sabe elegir:

Luego se dirigió al busto de Beethoven y, como si el pobre pudiera resolver tan arduo problema, dejó escapar de entre sus labios, casi pintados de puro rojos, esta pregunta que le salió difícil y espesa del fondo de su angustia inmensa: -¿Y qué corbata me pongo? ... (20).

La novela se divierte con y se ríe del personaje frente al dilema de la selección de ropa; en los capítulos once, doce y trece el texto lo expone a la problemática de las tentaciones e inclinaciones sexuales; en el capítulo diecisiete el texto, junto con Carlos Astorga, deciden por él en lo sexual; en el capítulo dieciocho el texto le enfrenta a Teddy con las tentaciones de la droga y de los juegos en ambientaciones chinas; y al final el texto le pide que resuelva en la aventura amorosa con Beatriz.

"Il faut porter ses vices comme un manteau royal, sans hâte.

Comme une auréole qu'on ignore, dont on fait semblant de ne pas s'apercevoir" (César Moro).

El texto le pone a prueba en situaciones existenciales banales pero textualmente materiales y concretas. En todos los casos, Teddy no sabe elegir, decidir y resolver. Deja que el azar y/o los demás ("el pobre de Beethoven") decidan por él. El texto le conforma a Teddy como a un ser *sin atributos* personales distintivos y sin capacidad de decisión en el transcurso de su propia vida. Se representa a Teddy y Teddy se representa como un personaje de los modernos, de los "formalistas", semejante a los de Robert Musil, por ejemplo. Y no resulta por ello ser un personaje de los que E.M. Forster llama "*flat character*". Resulta ser un personaje que se "redondea" en las exposiciones de sus preocupaciones y banalidades "modernas". El pasado y el presente, la casualidad y el azar *hacen vivir* a Teddy y deciden su futuro. El texto pregunta: "¿Cómo fué?". Y el texto contesta y consta-

ta: "Lo cierto es que fue" (121). El texto formula así la pregunta y la respuesta dramatizadas por el propio Teddy en la escena textual. Y el texto no redundando en explicaciones complejas o detalladas.

En situaciones textuales concretas, el texto descubre al protagonista *en apariencias* como agente activo, maestro y dueño de su propia vida. Pero al mismo tiempo se configura como objeto pasivo, casi víctima, frente al destino en el universo de la novela. Enfrentado siempre con asuntos triviales, superficiales, incluso banales, que nacen de su situación económica muy holgada, el texto le ofrece casi siempre un espacio ambiguo. Le crea incluso una posición genérica casi andrógina:

No sé qué era más femenino: si el dormitorio-boudoir de Teddy o el dormitorio-boudoir de Doña Carmen (22).

Los rasgos característicos del sujeto activo, discursivamente construido según los modelos de la masculinidad y el machismo tradicionales, contrastan y están en franca competencia con la femineidad discursivamente construida a través de personajes masculinos pasivos y femineizados, sexualmente deseados por otros hombres: "...que debieras decirle Narciso. Es bello.- Bella... ¡Oh, shocking! (23-24). El texto expone, en la feminización del personaje de Teddy, unas de las contradicciones inherentes en el constructo de la masculinidad y en los deseos masculinos tradicionales. Las abre a cierta desconstrucción, y amenaza así la ilusión de la posible unidad personal del protagonista "realista" centrada en y construida sobre la ilusión de un ser coherente y unidimensional.

El texto discurre alrededor de la figura(ción) de un personaje literario moderno y vanguardista y hace pensar en autores como Oscar Wilde, Robert Musil y Virginia Woolf, entre otros, en la historia de la novela moderna. En el universo textual que se viene configurando, el personaje centra la narración al mismo tiempo que es "des-centrado". Cede el lugar de protagonista a las mismas estrategias discursivas activas en la construcción del personaje como elemento textual. Los procedimientos narrativos, en todos los casos, atraen la atención a su propia existencia y a su propia exhibición y compiten

con el personaje y con los personajes en el juego textual de la formación de insignificancias.

La novela traza unas anécdotas superficiales y triviales, insignificantes, ridículas y melodramáticas, en torno a los personajes. En éstas, la relación con la realidad no es una de reflejos sino de distorsiones, muchas veces de exageraciones y de caricaturas. Estos procedimientos muchas veces tienen el efecto de descalificar al personaje: "La Geografía la aprendió en las agendas de Cook. Creía que los Dardanelos eran los hermanos siameses de Oslo" (20). El lenguaje narrativo se distrae en "exceso de encajes" estilísticos que no apuntan necesaria y únicamente a un referente concreto, histórico y real:

Mme. Ladrón de Tejada lucía, a más de una adiposidad blanda, una nariz prócer y una inocencia de colegiala. Tenía, cotorróna y coloreada, traza de guacamayo que aprendiera a hablar en Francia. Zoila del Campo, seca y apergaminada, lucía dos ojazos negros, últimos restos en esta ruina de belleza que usufructuaron todos los ministros de estado en el tiempo que fue joven (25).

Las insignificancias parecen nacer en los procesos lúdicos puestos en función, y parecen generar dudas, ambigüedades y polivalencias. Tales efectos de lectura contrastan con una posible reducción de las plurivalencias a un significado único y orgánico presentado por la mayoría de los críticos peruanos.

El texto, en sus implicaciones tragicómicas y melodramáticas, implica poses y posturas textuales anti-realistas. El texto, en esta lectura, se dispara también, anticipándola, hacia una crítica de los mismos críticos que establecen las limitaciones del "realismo expresivo" para la lectura de la novela. La novela se opone al intento de reducir su polifonía a un monólogo monolítico y manejable. Los excesos y las distorsiones son "encajes" textuales e intertextuales:

Siete sirvientes cuyos nombres lamento no recordar. Antonio Tong, virtuoso de la cacerola. Apreciado por Teddy,

que tenía el total convencimiento de que de un vientre venimos y un vientre terminamos (22).

Hacen del "espejo literario" un espejo cóncavo, discursivamente producido, en el que la realidad se deforma y la literatura se forma. La literariedad nace en los "encajes", en las deformaciones y los excesos graciosos, generosos, superficiales e insignificantes. Se establecen a nivel de significantes, y encuentran sus significancias en relación con otros discursos que en el Perú han sido producidos alrededor del tema de la literatura: en relación con la institución sociocultural de la historia- y de la crítica literaria.

"Esta mezcla de realidad y ficción ha predominado a lo largo de mi vida. Esa relación distorsionada del creador con los seres reales, con el mundo real, ya se estaba dando en mí desde tan temprana edad" (Alfredo Bryce Echenique).

Unos defectos miméticos que son efectos literarios acercan *Duque* a algo distinto de lo exigido y reflejado por los críticos "realistas". Parece llegar a constituirse en un tipo de texto que se conforma en los procedimientos múltiples de la parodia. Linda Hutcheon (1985) afirma que la parodia imita al arte más que a la vida (27), y hace suya la definición de parodia presentada por Ziva Ben-Porat (1979). La definición enfatiza la doble mediación (distorsionada) producida en la parodia. Esta se conforma como una representación, normalmente cómica, de otra que pretende ser representación de la "realidad" (Ben Porat:247). Se mantiene en Hutcheson la problemática implicación de la existencia de una "realidad" no mediada por el lenguaje, como si, "detrás del" lenguaje hubiera una referencialidad "neutra". En el trabajo presente, sin embargo, se incluyen los discursos de la crítica y de la historia literarias entre los que re-presentan la "reali-

dad" y que conforman parte de la literatura que se presta a ser parodiada.

La parodia invita a lecturas cómicas, tal como indican los críticos arriba mencionados. Los críticos también asocian la parodia con otros géneros literarios como la tragicomedia, el melodrama, la farsa, la caricatura, etc. (Hucheeon, Bertel Pedersen 1976). Las posibles lecturas tragicómicas y melodramáticas de la novela se oponen a las lecturas "realistas" ya efectuadas y descritas en la crítica peruana. La novela resulta ser un gran espectáculo textualmente montado, discursivamente producido, al nivel superficial de las anécdotas, de los personajes, y de los demás significantes. La novela monta y dramatiza unas parodias en las que la tragicomedia y el melodrama ocupan sus espacios de participación y de colaboración.

En el melodrama, según Ian Ang (1982), encontramos la función estructural de los argumentos literarios exagerados (*exaggerated plots*) en los que se repiten siempre las mismas estructuras y las mismas situaciones narrativas (63). Para Ang, estos procedimientos cobran interés no por su valor referencial, sino como portadores del "efecto melodramático" (*the melodramatic effect*) (64). Este efecto melodramático puede que surja en una serie de repeticiones en las que se producen los d-efectos miméticos clasificables como exageración, distorsión, caricatura, etc. Laura Mulvey (1986) escribe que el melodrama norteamericano busca su material en el malestar y en las contradicciones del ícono de la vida norteamericana, en el hogar, y en la figura sagrada de la madre (81). La familia es, al mismo tiempo, el camino socialmente aceptado para llegar a la normalidad respetada y la fuente de perversión (*deviance*), psicosis y desesperación (*despair*) (95). Las acciones liberadoras o autodestructivas son sustituidas en el melodrama por "gestos importantes" que hablan a su manera, por la "gracia social" (*the social gaffe*) y por la "erupción histerica" (*histerical outburst*) (96).

En *Duque* los melodramas son "reales" por el hecho de ser reconocibles como estructuras ya re-conocidas y familiares. Se producen en el núcleo de la estructura social de la familia peruana. Pero en este caso se trata de una "familia manca" o incompleta. Esta manquedad lo libera a Teddy, por ejemplo, de algunas ataduras,

psicosociales, y hace que a lo mejor se encuentre en búsqueda simbólica de la figura de un padre, búsqueda en la que tiende a desorientarse y a fracasar.

Las lecturas de los elementos paródicos melodramáticos muchas veces incorporan observaciones de exageraciones y de estereotipos que remiten a cierta literatura profesional-académica en y fuera del Perú. En *Duque* se trata de las disputas, controversias y polémicas habidas y por haber entre críticos e historiadores de la literatura peruana y su objeto de investigación. Estos discursos se manifiestan como una primera representación de la "realidad" de la literatura peruana. La novela, de maneras variadas y complicadas, evoca, distorsiona y parodia estos discursos. El texto discurre, de manera explícita o implícita, alrededor de una teoría de la novela. Discurre alrededor de la relación entre literatura y realidad - relación mimética y no mimética. Discurre como una justificada invitación a posibles formas y lecturas variadas y alternativas y distintas de las lecturas "realistas":

Por las ventanas, planos y fríos, entraban unos rayitos de amarillo sol bostezante. Crepúsculo cursi de tarjeta postal. Martínez Sierra habría dicho que una brisa perfumada mecía las glosianas. Yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas (33).

La narración describe a través de los filtros literarios y artísticos al alcance en el momento de la escritura. El "modelo" español de Gregorio Martínez Sierra es "importado", "aceptado", "referido" y rechazado, porque no concuerda con los detalles de la escena observada. La novela dramatiza, en el juego de su montaje paródico, a la crítica y la historia literarias, explicitando los procedimientos narrativos con referencias a relaciones intertextuales más que reales. La metacrítica antirrealista que se produce como consecuencia estética del arte así usado y evocado, se refiere a críticos e historiadores peruanos que son víctimas del uso de las distorsiones de las caricaturas, elementos cómicos, factores farsescos, burlescos, grotescos y ridículos. El texto deviene en sátira contra la institución burguesa

de la historia literaria, pero los críticos no han observado esta perspectiva como efecto de lectura.

La sátira en la literatura peruana tiene su continuación y su desarrollo en esta novela. La sátira en este caso no se dirige tan sólo a la burguesía criolla de Lima y algunos representantes escogidos. Se dirige también hacia los burgueses (criollos) como críticos e historiadores de su propia literatura burguesa y criolla, sin que éstos se den cuenta:

No se dió cuenta, frívolo y ligero, que empezaba a anhelar esa vida que él llamaba, desde el spleen de su elegancia, sucia burguesía (145).

Al mismo tiempo, incorporando al texto la crítica de la crítica por el uso de las parodias, el texto se eleva, a través de diálogos intertextuales múltiples, a otro nivel de discurso metaliterario en el que no hay lugar a sátiras ni a bromas: El texto toma en serio su propia existencia lúdica como artefacto artificial, como discurso literario explícitamente montado y producido en, con y contra las tradiciones literarias, históricas y críticas también artificiales y discursivamente producidas. La novela se define con una invitación posible a la lectura "correcta" de su propio texto:

Entró Duque. Perro y hombre se miraron una largo rato. Teddy *creyó ver una ironía en el gesto* con que el perro se pasó la lengua por los bigotes (161. Énfasis añadido).

En esta especie de autodefinición, el dueño observa, en el perro, un posible "gesto" literario, pero no interpreta los posibles efectos generados en y por tal estrategia "irónica". Este "gesto" produce, por lo menos, posible instalación de la ambigüedad en vez de la certeza dogmática y absoluta en la lectura. Relativiza la re-presentación literaria en relación con una posible "realidad" dada. La escena, el lector la mira de la misma manera que al perro, desde arriba y desde fuera, en este "mundo textual" que se despliega en la lectura amena de una novela que es distinta y, por eso, interesante y enigmática.

Teddy recurre al opio para distanciarse de la realidad compleja y difícil, y llega a una abulia divina, un estado de conciencia superior y sutil: "Desde el abismo del espíritu opiotizado, vió todo, pero lejos, sin ninguna conexión con él" (130).

Las impresiones de Teddy, bajo la influencia del opio, con el "espíritu opiotizado", se extienden para configurar la distancia oportuna, "de conciencia superior y sutil", oportuna y óptima frente a un texto cuya primera lectura es una de entretenimiento, de goce y placer, y de "escapismo". El texto, como el opio en el caso de Teddy, arrastra al lector hacia posiciones definidas por los propios resortes literarios. Pero este posicionarse se transforma en el proceso de las lecturas en el que Teddy también se convierte en personaje con quien nadie se quiere identificar y en el que nadie, ni el lector, confía. Las lecturas descubren que en la novela no hay narrador digno de confianza. Este factor define la novela como "moderna", y le deja al lector en una posición privilegiada frente al texto, porque no hay personaje que se responsabilice de guiarle en el universo textual. Aquí y en muchas otras partes yace una invitación a leer el texto como una alegoría de la novela, del novelista, de las lecturas y de los críticos. Dejarse seducir, eso sí, por los "encajes" textuales para volcar el placer obtenido sobre y en la descripción y evaluación del propio texto.

El texto es sumamente moderno en presentar un nivel inusitado de auto-conciencia, un elemento que normalmente se aprecia como innovación en algunas novelas del "boom" de la novela hispanoamericana de los sesenta. Esta auto-conciencia del texto contrasta con la falta de autoconciencia en cada uno de los personajes implicados en el texto. La autoconciencia metaliteraria hace que los lectores se distancien de cada uno de los personajes, quienes se revelan como "insinceros", para observarlos desde cierta distancia. Las lecturas descubren que el juego textual, el producto artístico y artificial se reserva el derecho de construirse destruyendo al mismo tiempo a todos los personajes implicados y sin dar pie para un fundamento tradicional de unidad orgánica.

"Dans l'ouragan je te suivrai jusqu'à
l' haleine" (César Moro).

La novela abre con la escena de Teddy "absorto" frente a "ciento catorce corbatas" (19), y (en la página 20) su exclamación angustiosa y existencial "- ¿Y qué corbata me pongo?... ." Esta exposición del personaje preocupado con lo trivial, ocupando desde la tercera persona del singular cierto centro de la narración, imposibilita cualquier tipo de identificación con el personaje. Teddy es sujeto, luego, de la enumeración y de la exclamación que siguen:

Polo, Pitigrilli, Oxford,tennis, Austin Reed, cabarets, cocaína, pederastas, golf, galgo ruso, caballos, Curtis, Napier; ¡ Teddy Crownshield de Soto Menor, hombre moderno! (21).

Haciéndole a Teddy Crownshield un "Soto Menor", y de otras maneras narrativas más, el texto avanza también siempre en su propia representación o autodefinición textual:

La charla se inició en plan evocativo. Anécdotas sin gracia contadas graciosamente. Líos y baraúndas -orgullo peruano- en los que saltaba contuso un argentino, un cubano, un portorriqueño (37).

A cierto nivel de re-presentación, algún personaje se presenta a veces como consciente de la falsificación del artefacto. No lo ve nunca, sin embargo, a nivel de su vida personal, presentada textualmente en otro nivel como imitación y/o falsificación también.

La lectura tiende a distinguir entre la posible conciencia individual de personajes y la conciencia textual de la novela. La lectura produce por lo tanto, una especie de distancia para generar para el lector una posible conciencia superior a la de cada uno de los personajes. En el caso de Teddy, quien se presenta con una capacidad enorme para huir de sí mismo, el texto le deja con- y destruido:

Se miró al espejo la faz lívida, de anchas ojeras lilas ,los ojos congestionados, y sonrió como si lo que recordase hubiera sido una aventura que de un amigo le contaron (47).

Lo personal y subjetivo, lo propio como aventura de otro narrada por otros, en versión tras versión- así se define el texto como invitación a una lectura intrincada. Estos elementos, la distancia, la omisión, la invención y la repetición hacen la narración:

Ráez *contó entonces la aventura del Blanco. Omitió a Lissette y las copas demás. Después inventó una aventura*, en que Teddy, con un hook preciso, neto, había tendido a un marinero borracho que se le había insolentado (56. Énfasis añadido).

Todos estos ingredientes y factores, todo este re-narrar, las versiones repetidas son los procedimientos que les gustan a a los personajes del mundo narrativo, y que hacen de la lectura un gran juego ludico de diversion placentera. Entre las versiones reproducidas en el texto, algunas se comentan. El texto reproduce, por ejemplo, lo que llama "una nota social" de *El Comercio* y lo comenta:

Después de terminada la comida, los concurrentes pasaron a la sala donde se jugó el bridge. (Mentira). Esta fiesta transcurrió en un ambiente de simpática intimidad y franca alegría (75. Énfasis añadido).

Aparece como un ejemplo textual de la propia manera de la novela de decir y de contradecir, de construir y de desconstruir, que opera para con-formar la narración. Y el texto a lo mejor termina en una especie de "charla ambigua" (91), para desbordar los límites de la ambigüedad y terminar en texto plurivalente y multifacético:

Allí charla Beatriz, contándole al amigo de su amante, la historia -sesenta y siete días- de sus amores. Cuenta

también- elegante impudicia de las amistades antiguas -el paso definitivo que, en el golf, diera, y pide una solución al grave problema de una posible maternidad ilegal (95).

Contar, narrar, dar versiones: con narrar historias uno se inscribe en el mundo social de la novela para seducir al público. A Teddy, para una aventura amorosa homosexual, lo seduce el encanto del contar, del narrar:

Y la historia turbia de este vicio, descrita en color y relieve por la fabla insinuante de Astorga, había desfilado ante su imaginación, ya seductoramente, ya vergonzante (100).

No es solamente lo que se narre, sino también, y quizás más importante, la forma en que se narre, lo que seduce al público en el texto. La lectura disfruta de las narraciones y también de las versiones y las reacciones de cada uno de los personajes de la novela frente a las narraciones interiores.

Frente a algunos desafíos, la novela se rinde, baja las armas: "¿Describir la corrida? Está sobre las fuerzas del novelista (105). Admitiendo así sus propias limitaciones, las limitaciones de su arte de "describir" ciertos ambientes, el texto autoriza otra visión también de la narración que no es capaz de ser "omnisciente", que no puede con todo. (Este caso concreto, por ejemplo, contrasta en su "gracia" con la escena ya mencionada de la salida al campo en la que el texto no reconoce sus propias limitaciones "descriptivas"). Admisión de ineficiencias narrativas de este tipo la considera Wayne C. Booth (1961) como factores importantes en y para la lectura de narraciones cómicas.

Algunos personajes no saben narrar, y piden la ayuda y apoyo de los otros:

Cuenta, don Carlos, cuenta, ¿qué es ello? - Ello es, abuelo, que ... no sé cómo empezar. - Pues comenzaré yo: una muchacha linda como un sueño, ¡con unos ojos! ¡Y un

busto! ¡Y una silueta! ¡Je, Je! Conozco la canción, muchacho, ¡vaya si la conozco! (110).

Versión, tras versión, tras versión de una narración ya reconocida, se hacen "canción" con y sin variación. El "cuento" ya no es copia, ni imitación, ni, mucho menos, invención. Es re-petición de un "cuento" con ingredientes fijos. Se hiela en una repetición que es otra versión literaria narrada con las mismas secuencias, y la narración discurre aquí en relación con cierta literatura y no en relación con una supuesta "realidad", o "mundo" o "Lima". La literatura se está haciendo "canción", y "el público" la re-conoce: "Conozco la canción, muchacho, ¡vaya si la conozco!" (110).

Al mismo tiempo el texto distingue entre los que saben disfrutar de los juegos literarios de la "canción" y los que se pierden y corren el riesgo de repetir a los grandes lectores de la literatura universal: Don Quijote, Emma Bovary y Dorian Gray:

¿Pero acaso no sabía que no reincidir no significaba nada? El hecho cometido no se lo podía perdonar el no repetirlo. Repetirse no hubiese sido enfangarse más. ¡No! Ni Wilde, ni Verlaine, ni Miguel Angel, ninguno disculparía ni con sonetos ni con novelas el acoplamiento de dos hombres (123).

La "lectura" de la narración seductora de Astorga, arriba mencionada, contrasta con la "lectura retroactiva" y se textualiza la literatura y el arte y la relación con la realidad. Astorga "se inscribe" con sus "versiones" seductoras con las de Wilde, Verlaine y Miguel Angel. Si Teddy, de pronto, vive momentos de confusión "moral", éstos no se motivan por el "vicio" en sí, sino por otra re-presentación no artística del "acoplamiento": por la re-presentación del acto en el reflejo del espejo:

ese espejo colocado allí donde se reprodujo, estampa dantesca, el informe montón de los dos hombres. De no haber Astorga puesto ese espejo, seguramente todavía

arrastrarían ambos su pecado, encandilados de alcohol y de lujuria equívoca (124).

El "espejo" y el "reflejo"- la reproducción concreta y directa, "dantesca", de detalles triviales sin selección y sin reorganización artística en la escena del acto del "vicio"- son los que motivan la cavilación en el personaje. La escena tematiza y cuestiona la manera de leer efectuada por Teddy, quien se deja seducir por el "arte de narrar" de Astorga que es "canción" producida sobre las versiones de los escritores y artistas evocados. El "reflejo" no mediado producido por el espejo, Teddy lo "lee" para distanciarse del "vicio" y esta "lectura" lo salva del pecado. Cuando Teddy re-cuenta la escena, él también re-produce "literariamente" en su "versión" del evento, y al mismo tiempo interviene con sus prejuicios y su sensibilidad moral cuando como narrador entre otros narradores se lanza a contar su versión:

Crownshield marcaba, con un placer masoquista, los detalles monstruosos del monstruoso pecado. Contó todo: el espejo, el bigote pinchándole la mejilla, los besos, los retratos, su vergüenza, su vergüenza inmensa (125).

Este "cuento" de Teddy contrasta con otros cuentos contados en el texto en los que Teddy ha sido descalificado como narrador fidedigno. Esta especie de auto-crítica de un momento "autobiográfico" dramatiza en la escena del texto al propio Teddy como narrador de la historia de parte de su vida. Se deja hacer y se deja vivir y sus narraciones adquieren "color" según el público que le escucha en cualquier momento dado. Teddy ahora reniega del goce y del placer sexuales, su "texto" insiste en detallar sensaciones negativas y desagradables, cuando el narrador se deja inhibir por los prejuicios que espera encontrar en los otros- en su público. Su versión contrasta con estructuras textuales que se inscriben sin prejuicios. Esta falta de constancia en el personaje es la que lo construye como personaje y a la vez lo destruye para hacer de él un personaje "moderno" en la narrativa peruana. El espejo y el reflejo terminan con Teddy en repeti-

ciones de prejuicios sociales y literarios ideológicamente re-producidos que entranpan al personaje. Las experiencias sexuales, en un primer término agradables y placenteras, como perversiones cachondas, en un segundo término, bajo el reflejo público y colorado por las normas sociales, se normalizan y se expresan públicamente, en el contar de Teddy, como desagradables y abominables. El texto dramatiza esta metamorfosis efectuada en un movimiento metonímico en la narración de Teddy.

La literatura y la narración tal como se ven funcionar en este caso, al servicio de Teddy, relativizan cualquier norma natural y le expone al narrador y al personaje literario como producto discursivo, histórico y social condicionado por las circunstancias que materialmente lo rodean. La novela tematiza el efecto y el defecto de ciertos tipos de lectura efectuados por el personaje literario. El texto invita al lector a dos lecturas del mismo evento: uno del texto y otro de Teddy y en esto caracteriza a Teddy. La novela invita a cuestionar su propia existencia y la de sus personajes cuando expone y explicita todos los procedimientos que con-forman la historia de su propio devenir para llegar a ser novela moderna. La versión de Teddy, entre otras versiones, introduce la escena literaria en la que la novela actúa para constituirse en el texto que, en las lecturas, llega a ser.

"[Valdelomar] Fue muy moderno, audaz y cosmopolita. En su humorismo, en su lirismo, se descubre a veces lineamientos y matices de la moderna literatura de vanguardia" (Mariátegui).

Esta novela moderna, formalista y de vanguardia se construye des-construyendo una serie de concepciones consideradas normales y naturales en los discursos críticos e históricos en torno a la literatura peruana. La novela parece jugar con conceptos tradicionales- literatura nacional, imitación, originalidad"- y exponerlos en cuentos y en

re-cuentos como reproducciones repetitivas de constructos discursivos. Es en este tipo de exhibicionismo literario que la novela exhibe parte de su modernidad metaliteraria. Se textualizan en *Duque* los modelos a copiar y a imitar hasta tal punto que el lenguaje mismo adopta una mezcla de elementos heterogéneos en un estilo vanguardista observable a lo largo de casi toda la novela. Esto se ve por ejemplo en el cuarto de Teddy, en "los libros, un retrato de Buchan, centre forward del New Castle, una racket Slazenger de 13 1/2 onzas y un crucifijo antiguo de moderna fabricación" (19. Énfasis añadido). Esta mezcla de orígenes, en objetos y en personajes también se observa en Beatriz, "una muchacha bien de una sociedad específicamente cursi. Tibia y fresca como un tazón lleno de leche. *Dulzura y malicia criollas* dentro de un *cuerpo gringo* mate que el sport ha hecho más fuerte, más esbelto, más gentil" (32. Énfasis añadido). El ambiente geográfico, incluso, evoca modelos discursivos y mediadores que funcionan como filtros que invitan al narrador a imitar y repetir a otro(s) artistas en juegos intertextuales extendidos: "Martínez Sierra habría dicho que una brisa perfumada mecía las glosianas. Yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas" (33).

La escena vivida evoca modelos literarios, discursos que median entre la realidad y un narrador que, de pronto, invade el espacio textual con su primera persona. Este alude a la repetición y a la imitación, pero la realidad de las circunstancias del momento no corresponde con el espejo literario ofrecido por el modelo evocado. En contraste con la historia literaria peruana y su concepto de "realidad", la novela representa un universo textual que expone sus materiales y entre los que todo resulta ser híbrido, mezclado, mestizado, y matizado de colores variados. La lengua nacional peruana, fundamento lingüístico para una literatura nacional de reflejo de la realidad en las tesis de historia literaria publicadas desde Riva-Agüero hasta Sánchez, ya no se presenta como entidad fija, dada y estable como el castellano en este texto de Diez Canseco. Todo lo contrario. El lenguaje literario peruano se re-presenta como una masa moldeable, flexible, en el adoptar y adaptarse y amoldarse en el vocabulario, en la gramática, en la sintaxis y en las estructuras textuales más amplias a influencias y giros venidos de incontables partes.

El lenguaje narrativo se llena de anglicismos y de galicismos, y reproduce palabras y frases enteras en inglés y en francés dentro de su propio cuerpo lingüístico nacional y peruano. Como en una alusión y un comentario al lema de Sánchez- "Latinoamérica, novela sin novelistas"- las enumeraciones, en listas o catálogos, de sustantivos sin verbos de acción, tantas veces mencionados por los críticos, llenan el texto de realidad peruana concreta. El texto se vuelve fetichista en la adoración de sus listas y catálogos y cultiva una especie de "fetichismo del sustantivo". Esta "realidad" tan copiosa (y no hay, que se sepa, en la literatura peruana otro texto tan lleno de objetos "reales"), resulta ser "peruana" de una manera muy específica:

Grill-room. Taberna del siglo XVII. Sorprende no encontrar allí a Shakespeare ante un jarro de cerveza y unas salchichas Oxford (26).

En la gran mayoría de los casos, los objetos "reales" que llenan el texto resultan ser productos importados, imitados, copiados, mixtos, mezclados o falsificados:

alfombras de Daghestan hechas en París, un Gobelino auténtico y un Rembrandt falso [...] Bueno, ya lo he descrito antes. [...] ¡Ah! Me olvidaba: borgeñas falsificados (22).

El texto de Diez Canseco representa, en sus objetos, en su manera de narrar y en su estilo, una realidad literaria concreta caracterizada por importaciones, imitaciones y falsificaciones.

"... un sol de oro brillante y en relieve, casi en la periferia de un cielo de porcelana acuoso y accidentado- una tarde nutritiva que manchaba de ocaso la cara hasta la nariz a los poetas gluttones" (Martín Adán).

El tema de la importación, de la copia y de la imitación como pasos necesarios en el desarrollo de una literatura nacional ha sido desarrollado desde Riva-Agüero, en quien la necesaria imitación en la literatura peruana se presenta en forma de interrogación retórica. Si la imitación ha sido necesaria en otras partes, "¿cómo no lo será en el Perú, donde necesariamente y en todos sentidos obedecemos al avasallador prestigio de los ejemplos extranjeros?" (1905:74). Es más: "Cuanto en el Perú se ha pensado y se ha escrito, es reflejo de lo que en otras partes se escribía y se pensaba" (74). La literatura, para Riva-Agüero, "tiene que ser de imitación e importación" (181). La necesidad es "abrir de par en par las puertas a la cultura contemporánea" (282). Lo que hace falta, además, es una "labor de selección" en la que, a lo mejor, se encuentra "el germen de la originalidad para lo por venir" (271). El mismo tema reaparece en Gálvez, en unas formulaciones de "la evidente superioridad y perfección de los modelos extraños" y de "la circunstancia de haber vivido en todo de imitaciones y de préstamos" (1915:6). Vuelve a aparecer en Mariátegui, en su periodización de la literatura peruana, y se comenta de varias maneras en los textos de Sánchez. Ya conocemos "la canción, muchachos", ya la conocemos.

La novela de Diez Canseco actúa según el script que le dieron. Dramatiza en su cuerpo todas las exigencias de los críticos e historiadores de la literatura peruana. Parafrasea sus temas y los comenta. Estamos con una novela que adopta las exigencias y se adapta a ellas de manera novelesca, exagerada, paródica, moderna y formalista. En esta novela, los "criollos limeños" y la "aristocracia limeña" viven importando, copiando y falsificando. Se rodean de objetos importados, copiados e imitados, muchas veces falsificados, que les dan su "estilo" discursivamente construido y definido en el texto. Se tematizan, en paráfrasis y comentarios, en cuentos y recuentos, en un constante narrar para hacer literatura, los debates sobre "idioma nacional", "realidad nacional", "literatura como reflejo", "literatura como imitación", "literatura cosmopolita" y "literatura nacional" tantas veces mantenidos en círculos literarios peruanos en este siglo.

El texto en esto no hace más que intentar llegar a ser lo que los intelectuales peruanos han exigido de "su" literatura: es decir, cum-

plir con las normas o preceptos elaborados discursivamente por críticos e historiadores limeños y criollos, burgueses muchas veces, y expuestos de manera dogmática y normativa en sus publicaciones. El texto escenifica hasta cierto punto, en sus referencias y alusiones, en su intertextualidad, el mal gusto y las carencias tantas veces implicitados o explicitados en los discursos "ucrónicos" de los críticos y de los historiadores (Magdalena Chocano 1987). Cuando, ya desde 1934, los mismos críticos e historiadores de la literatura peruana no saben qué hacer con la novela de Diez Canseco, surge un problema sintomático ya no de la escritura de Diez Canseco, sino de los discursos de los intelectuales.

Los críticos e historiadores peruanos tampoco han sido solamente originales, sino que han sido contaminados por influencias de corrientes de importación a veces copiadas y sobre todo europeas. Esto se nota, por ejemplo, en *Conversaciones* (1975) entre Luis Alberto Sánchez y José Miguel Oviedo. En éstas, Sánchez admite haber adoptado como normales y naturales los preceptos metodológicos del positivismo europeo. Con reproducir y repetir, en "canción", las normas importadas y no cuestionadas, la crítica termina siendo incapaz de valorar y apreciar las contribuciones artísticas originales generadas en el territorio nacional peruano. Con reproducir normas, escenificarlas y a la vez burlarse de ellas con dejar que ciertos personajes se confundan, la novela se vuelve a la vez tradicional e innovadora. El texto es a la vez reflejo y distorsión. Se asemeja y se diferencia. A través de sus procedimientos paródico-satíricos el texto comenta, en diálogos intrínsecos e intertextuales con discursos literarios anteriores y coetáneos, que se parafrasean al mismo tiempo, a la usanza casi de lo burlesco y de la travestía, deja al descubierto la situación de literatura- de constructos discursivos y lingüísticos- compartida con la crítica y la historia de la literatura peruana. En esto el texto llega a satirizar las instituciones culturales y sociopolíticas peruanas. La crítica y la historia literarias se inscriben junto con la narrativa y la literatura en general y junto con sus practicantes entre los quehaceres intelectuales criollos de Lima. En esto también la novela se eleva a un nivel de originalidad innovadora poco común, una originalidad exigida por los críticos criollos como necesi-

dad *sine qua non* para la formación de una literatura nacional peruana.

La novela también insiste en el tema de la posible falsificación que no dista mucho de la imitación y que se acerca bastante a una especie de "originalidad prestada" o basada en plagios. La falsificación en la novela se presenta como artística, arquitectónica, textual y genética:

Decíase de Astorga que era padre de Beatriz Astorga. Imputación calumniosa porque a pesar de que Bati era hija de la señora Astorga, era igualmente hija de Lucien Durant, rubio aventurero francés, sabio del baccarat, fotógrafo que murió en un lance de honor por cuestión de trampa (23).

Este rasgo aparece también como personal, por ejemplo, en Bati, en el arte de la disimulación: "Tenía un método de besos, y se dejaba acariciar lo indispensable para perder la virginidad sin derramamiento de sangre" (23). Los personajes actúan, y el texto los observa actuar y revelar motivos conscientes e inconscientes. Entre el ser y el parecer, entre cara y más-cara, el texto abre grietas y des-construye el sentido normal y monolítico del texto en la crítica convencional. La novela simula y disimula en constelaciones lúdicas que desorienta hacia un proceso de producción de significancias estimulante y humorístico. Este proceso contrasta con y contradice la lectura normal y natural efectuada en y por la institución social y académica en la que la crítica y la historia literarias se juegan la vida en una grave seriedad absoluta.

"Considerar que todo esto
No es amar ni vivir ni morir
No es ni siquiera un poema
Sino tan solo un grito
Un miserable juguete
De papel escrito" (Jorge Eduardo
Eielson).

La novela, y todos los críticos están de acuerdo, escenifica a "criollos" como personajes que actúan libre- e independientemente en el drama que se desenvuelve en la escena literaria. El libreto, sin embargo, ha sido desarrollado en otras escenas literarias, y los personajes criollos no hacen sino actuar según las opiniones normativas, dogmáticas, y casi siempre poco matizadas en las que el ser criollo se ha venido construyendo en la crítica e historia literarias desde principios de siglo. Los personajes de la novela actúan y dramatizan todos los prejuicios discursivamente producidos para conformar una especie de (melo)-"drama criollo" escenificado en la novela, que no respeta limitaciones genéricas, en sus vertientes tragicómicas.

"Criollo" quiere decir para José Gálvez, "deficiencias", "debilidades", "defectos", "artificialidad", "inmadurez", con dosis de "gracia", y "burla" y "picardía" (1915:44 y pp). Distingue entre corrientes de lo criollo - entre

lo criollo retrospectivo, del que es muestra única la tradición, y que puede ser materia de la poesía, del drama y de la novela; y *lo criollo actual*, menos durable tal vez, un tanto más frágil, y que siempre tendrá cabida en *el artículo de costumbres*, en *la letrilla* y en *la crítica de la sociedad* (54. Énfasis añadido).

Las impresiones que de lo criollo se intuyen en Gálvez se extienden categóricamente hacia una *tipología literaria* y una división genérica en clasificaciones correspondientes. La crítica no refleja la literatura, sino que a la literatura se exige que deba reflejar una realidad histórica que, en realidad, es una realidad discursivamente producida por la crítica en Gálvez. La literatura, al fin y al cabo, debe reflejar la crítica literaria. Esta vuelta de tuerca de la descripción es acompañada por una distinción tradicional entre forma y contenido en la que el desprecio por lo formal, "ciertos snobismos exageradamente aristocráticos de simple forma" (55), se eleva a característica crítica interesante. Y esta característica se nota no sólo en Gálvez sino, con el tiempo, en la crítica e historia literarias peruanas, en una interesante

oposición dogmática en la que el contenido es formulado, por ejemplo, como preferencia de género literario: "lo que vivieron y expresaron con calor de vitalidad todos los grandes escritores de costumbres, reveladores de las almas de sus pueblos, y forjadores al mismo tiempo de sentimientos de la Humanidad" (55).

El texto de Diez Canseco re-presenta en la escena los "snobismos exageradamente aristocráticos" de "criollos limeños". Los hace revelarse como seres "de simple forma". Pero las formas literarias en las que se revelan y -presentan no son tan simples. Estas no tienen como punto de referencia y de referente único algún ideal abstracto como "las almas" de su pueblo, o "los sentimientos de la Humanidad". Se desenvuelven más bien en la discursividad formal y literariamente producida en el Perú entre todas las construcciones institucionales, incluso de la literatura, la crítica y la historia literarias en el país.

Mariátegui retoma y desarrolla el hilo de Gálvez sobre lo criollo. Lo retoma también en el sentido de no incluir como criollos a los propios intelectuales mismos en la categorización de los literatos mencionados. El "criollo peruano", para él, "no ha acabado aún de emanciparse espiritualmente de España", y "reconociéndose a sí mismo como español bastardeado, siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad" (1987-1:331-332). La redención del criollo perdido reside en saber hacer del indio (de los Andes) el salvador de la patria, de la cultura y de la nación. El literato peruano debe "sentirse vinculado al pueblo", debe "traducir el penoso trabajo de formación de un Perú integral, de un Perú nuevo" (242). En la crítica literaria, Mariátegui llega a un fatalismo determinista-naturalista que a lo mejor contrasta con su manera de pensar política. Este fatalismo se opone a su proyecto de formar "un Perú nuevo" también en la literatura y en el arte. En este momento se observa que la ideología tradicional le atrapa al escritor radical y le condiciona la escritura:

Destruída la civilización incaica por España, constituido el nuevo Estado sin el indio, sometida la raza aborigen a la servidumbre, la literatura peruana *tenía que ser* criolla,

costeña, en la proporción que deja de ser española (243. Enfasis añadido).

Entre dos extremos discursivamente producidos la literatura peruana "tenía que ser criolla". En el binarismo establecido no hay elemento que medie entre extremos categóricos. Mariátegui siente "el dualismo peruano" con Federico More quien, según Mariátegui, "sostiene que en el Perú 'o se es colonial o se es incaico'", y Mariátegui mantiene que el Perú "hijo de la Conquista es una formación costeña", y se declara de acuerdo con More (1987-1:251). La oposición discursiva binaria se apodera del discurso crítico de Mariátegui y termina en una oposición mecánicamente impuesta:

El dualismo peruano se refleja y se expresa, *naturalmente*, en la literatura. "Literariamente -escribe More-, el Perú preséntase, *como es lógico*, dividido. Surge un hecho fundamental: los andinos son rurales, los limeños urbanos. Y así dos literaturas" (251. Enfasis añadido).

A los criollos, a pesar del tratamiento discursivo concedido a ellos en Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui, Sánchez, y Salazar Bondy, por ejemplo, nadie les niega partida de nacionalidad. El texto novelesco tampoco parece representar a los criollos de una manera tan despiadada como los críticos quieren que sea. En los discursos críticos de Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui, y Sánchez, por ejemplo, los criollos son esencias, no seres: "La raza española trasplantada al Perú, de generó de sus caracteres en criollismo" (Riva-Agüero 1905-68). En el criollo se nota "una sucesión continua de propósitos y entusiasmos, que, oponiéndose unos a otros, impiden la acción perseverante. La raza criolla reproduce, afinados y debilitados, los rasgos de su madre" (69).

Es como si el texto novelesco actuara para escenificar y hacer representar literariamente, en la escena de la novela, a seres que concordaran a nivel de significantes con tales estereotipos perjudiciales de los criollos en Lima. "El carácter criollo (cuyo más fiel representante es el limeño) predomina en toda la literatura peruana, lo mis-

mo en la Colonia que en la República", escribe Riva-Agüero (71), y se refiere a ciertos autores criollos. En *Duque* "el carácter criollo" creado discursivamente por Riva-Agüero, predomina entre los caracteres del texto. Diez Canseco deja que su texto se haga "literatura criolla" y "costeña" según los preceptos creados y predestinados, La novela se inscribe enmarcada en todos los pre-juicios discursivos habidos y por haber entre críticos e historiadores limeños: con la construcción normal y discursiva del criollo y con su construcción de una "literatura urbana". El texto de Diez Canseco se elabora en la posición dualista pero unidimensional de los críticos y dramatiza, con detalles, la oposición binaria elaborada por Mariátegui: El hecho del "dualismo" tan "natural", "como es lógico", hace que el texto de Diez Canseco sea un texto centrado en "los criollos limeños" y que sea literatura "criolla" según la tipología mecánicamente establecida por Mariátegui. Pero en el momento de entrar en forma, el texto de Diez Canseco se construye para al mismo tiempo desconstruir las oposiciones elaboradas por Mariátegui. Y esta desconstrucción reside sobre todo en el hecho de que el texto desmitifique el trabajo de crítica tradicional de los literatos e intelectuales peruanos. La novela al mismo tiempo no respeta las divisiones genéricas establecidas por la crítica. La novela no participa del academismo serio; se inscribe con humor con la parodia, el melodrama y la tragicomedia. Y la novela es antirrealista y modernista con el hecho de discurrir explícitamente sobre las categorías de su propio estatuto literario. La novela juega descaradamente con las elaboraciones categóricas en las clasificaciones creadas por la historia, la crítica en la tipología literaria en el Perú de nuestro siglo.

La novela no responde a la realidad histórica, económica y social en un reflejo concreto tal como intentan hacernos creer los críticos realistas. Responde, más bien, a todos los prejuicios que sobre el ser criollo y su literatura se han venido virtiendo a lo largo de este siglo. Todos los personajes (Teddy, doña Carmen, Carlos Suárez, Carlos Astorga, Beatriz, etc) reúnen en sí algunos de los prejuicios raciales, sociales, culturales, psicológicos, sexuales, éticos y estéticos que los críticos e historiadores de la literatura peruana han venido formulando y textualizando desde Riva-Agüero, en Gálvez, en

Mariátegui, en More y en Sánchez. El texto, además, invita a unas lecturas distintas de las ofrecidas por los críticos mencionados. El texto reproduce y exagera los prejuicios raciales vertidos por críticos e historiadores sobre el grupo chino en Lima y en el Perú. Los personajes de la novela representan, sobre la escena, posiciones racistas normales entre los criollos. También los críticos literarios peruanos, del nivel de Riva-Agüero y Mariátegui, representan estas posturas racistas. En los momentos en que la ideología lo sorprende inadvertido y la escritura procede por sus propios caminos, Mariátegui cae de lleno en un mar en el que no nada. El chino y el negro, en un momento, no "han aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni progresivas"; y el chino "parece haber inoculado en su descendencia el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito". La única aportación del chino a la cultura peruana parece haber sido el juego, "esto es un elemento de relajamiento e inmoralidad, singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor de la inmigración china" (1987-1:340-341).

En el texto novelesco se reproducen y se parafrasean los prejuicios raciales mariateguinos exagerándolos y añadiendo el vicio del opio en los fumaderos que los protagonistas visitan en sus viajes por y visitas en diversos distritos de Lima. En el capítulo xviii, el texto representa un ambiente chino en Lima:

Olor a opio, a maní tostado. Rápidos y encogidos, ven-dedores de pah-kah-pin, *la lotería china*. Los locales de las Sociedades de Auxilios Mutuos chinas, encendidos y bullangueros, disimulando en los interiores *la mesa de pinta y poker chino*. Borrachos y rameras. La "posada" a donde van las meretrices sin clientela en busca de fletes chinos. Entraron al Ton-Pho (134. Enfasis añadido).

Mal gusto, juegos, drogas, prostitución y negocio ilegal- los chinos seducen al "criollo limeño" de "carácter débil". En esto, el texto toma a los críticos al pie de la letra, comenta, caricaturiza y parodia el dis-

curso de los críticos y satiriza a los productores de dicho racismo en la intelectualidad peruana, criolla y limeña. El racismo aparece como un constructo discursivo propicio para ser desconstruido, con la ayuda de la parodia y de la sátira, y para ser criticado como lo que es: prejuicio social, político, psicológico y cultural producido por y para e integrado en la ideología criolla limeña

Diez Canseco parece inscribirse en las circunstancias culturales y literarias reales y materiales de las que otros intelectuales, estando dentro de la construcción misma de tales circunstancias, insisten en distanciarse en un imposible "situarse fuera". Diez Canseco deja que su pluma discorra entre los significantes de esta problemática relación entre los intelectuales y su medio ambiente. Las posiciones intelectuales de los críticos se formalizan, se concretizan en la escritura y se representan para cuestionamientos. Enfrentando la novela de Diez Canseco con las normas dogmáticas y categóricas en las opiniones de Mariátegui en relación con escritores peruanos (Chocano y Eguren, por ejemplo, 283-284; 302-303), *Duque* es condenado de antemano como una "expresión" de "elitismo" e "individualismo".

En la novela criolla de Diez-Canseco, sin embargo, no importa lo que se es sino lo que se posee, y la problemática de la novela se escapa de un esencialismo fundamental para presentar a casi todos sus personajes y a su propio "ser" como constructos lingüísticos, literarios y culturales:

Estas son cosas indispensables para una muchacha. Usted está recién llegado de Europa, trae un ropero completo; hay un prestigio de millones, de haciendas, de acciones, de Napier, de Citroen, de ... ¡qué sé yo! Usted viene a ser para ella el motivo de envidia de sus amigas, y el muchacho agradable que baila bien, que es fino, que es elegante, que invita, y ... ¡nada mas! (63).

Es esta especie de materialismo y de consumismo lo que se opera sobre los seres humanos "criollos" y la que se expone como una característica de ellos. En este universo no hay fronteras nacionales.

Los criollos literarios limeños "comulgan" con sus semejantes en "todo el mundo" occidental: "En los ojos de la madre había un cariño orgulloso, viendo su boy fuerte, lozano, estilizado por Londres y París, charlando tumultuosamente, con la elegancia y el atractivo del humor inglés y la picardía limeña" (58). La mezcla entre lo criollo y lo extranjero es objeto de la ironía del texto: Una frase como- "Es el bridge, en el que sintetizan su britanismo de exportación los mulatos de este lado de América" (94), se resume en: "Un corro, de seis señoras, esgrime su látigo de risadas que restallan. Luz, perfumes, jazz, mah-jong, plebeyismo, champagne, flirt, bailarines sudorosos: ¡Fiesta limeña!" (94). La novela insiste en este particular, por ejemplo, en el capítulo XXI: "Dos jugadores con camisetas de jersey rojo. Ambos portando palos y fuetes. Uno, inglés acriollado. Otro, criollo inglesado" (152). Y el texto ofrece lugar y espacio a metamorfosis y transformación: "Todo el barniz de garçonne moderna, despreocupada, independiente, saltó al instante. Surgió la limeña pacata, católica, prejuiciosa" (160).

El ser lucha con el estar, las apariencias engañan, la máscara no es lo bastante sólida para contener la mueca "real", y el texto procesa una serie de cambios reveladores que textualizan el contraste entre la esencia y la cultura. La crítica y la historia de la literatura del Perú participa desde sus orígenes de la misma mezcla entre lo peruano y lo extranjero que esta novela produce como típicamente criollo. Desde Riva-Agüero y Mariátegui, hasta Sánchez y otros, los críticos peruanos toman préstamos, imitan, copian, importan y mezclan. Construyen sus discursos sin que, muchas veces, haya originalidad "peruana" en la "crítica literaria nacional". Lo "criollo" en la novela se demuestra como una construcción literaria y socio-cultural- una "esencia" es sustituida por un constructo. Lo biológico-cultural costeño, implícito e inherente en el ser limeño, se transforma en una visión constructivista a nacer en efectos inscritos como tradición en los discursos peruanos. Las poses necesarias entre los criollos son posturas discursivas creadas para el orden simbólico peruano y al servicio del mismo criollo para auto-definirse y auto-representarse como ser en el mundo. La novela desconstruye los binarismos de la crítica. Sirve para indicar que lo "inauténtico" en el "criollo" limeño

es lo "auténtico" en él. Es lo que, entre otras cosas, lo define, lo hace. Las poses se incorporan en los personajes como inconscientes, ideológicas y "deshumanizadas". La novela sabe más que cada uno de ellos, porque mantiene sus contactos textuales con la literatura y con la crítica literaria peruanas. Las respeta y, respetándolas, al mismo tiempo las expone como productos literarios. La novela se burla de ellas, y, a través de la burla, las subvierte.

Los críticos no tomaron ni toman conciencia para cuestionar la problemática posición como intelectuales (criollos) frente a la realidad peruana. En sus discursos normativos y dogmáticos, muy categóricos, y en sus numerosas polémicas antagónicas, los críticos peruanos corren el riesgo de condenarse a sí mismos condenando prejuiciosamente a los otros, a los escritores criollos peruanos. Y la normatividad y el dogmatismo califican como unos denominadores comunes a los discursos de adversarios tan declarados como Riva-Agüero y Mariátegui y a la crítica peruana en general. En los procesos de caracterización de los personajes puestos en acción por *Duque*, los críticos encontrarán el reflejo de su propia normatividad y de su propio dogmatismo. Porque el texto en la gran mayoría de las veces capta a sus personajes en unos gestos quintaescenciales y estereotipados y los exagera, agranda, distorsiona y caricaturiza. Tanto es así que el texto insiste directamente en la normatividad en cada uno de los personajes: "Libros y autores. Siempre *diatriba iconoclasta*. Mendizábal, incisivo y preciso, criticaba sin piedad. Molina *hacía coro a las ironías del otro*" (133. Énfasis añadido). El texto instala la normatividad y el dogmatismo en el centro de su ser, y algunos de sus personajes repiten y reproducen el gesto reproducido y repetido por una serie de historiadores y críticos peruanos. Don Nicanor del Valle, representante de la aristocracia criolla limeña, también participa del proceso caracterizando muy categóricamente a sus familiares: "¡Basta! Ese hijo es un alcahuete y la señora una pindonga. Y por tales tipos el señor don Carlos Suárez del Valle no va a malograr una comida al abuelo que lo quiere tanto, tanto" (111). El criollo como narrador localizado dentro de su propio texto narrativo descalifica desde dentro y desde fuera a sus contextualizados en este texto. Don Nicanor no es digno de fe, porque sus clasificaciones y caracterizaciones son

tan categóricas, dogmáticas y autoritarias. En la lectura, la duda entre confianza y desconfianza en relación con cada uno de los narradores se siembra a lo largo del texto y, al fin, no parece haber en el universo textual un solo narrador criollo digno de fe.

“Proust, gran moralista, no quiso hacer moraleja de su obra. No seremos nosotros los destiladores de alguna pozoñosa y puritana lección extraída de la obra monumental” (César Moro).

Mariátegui describe su lectura de Valdelomar: “Valdelomar caricaturizaba a los hombres, pero los caricaturizaba piadosamente. Miraba las cosas con una sonrisa bondadosa” (1987:286). A lo mejor no hay literatura sin exageraciones y deformaciones. En la literatura narrativa peruana abundan hasta el punto casi de anular y negar la existencia de una literatura peruana “realista” que actúe según los preceptos para reflejar, “objetivamente”, la realidad. El texto de la novela es formación y deformación, construcción y desconstrucción. En sus formulaciones más crudas, escribe el marxista Terry Eagleton, la idea de la literatura como reflejo de la realidad resulta ser inadecuada. Sugiere una relación pasiva, mecanicista entre la literatura y la realidad como si la obra literaria, como un espejo o una cámara fotográfica, con inercia registrara lo que pasara “allá fuera” (1976:49). Si la literatura es un espejo, entonces es, escribe Eagleton, tal como Pierre Macheray indica, un espejo colocado a un ángulo con la realidad, un “espejo roto” (a broken mirror) que representa sus imágenes en una forma fragmentada, “and is as expressive in what it does not reflect as in what it does” (tan expresiva en lo que no refleja como en lo que refleja) (Citado por Eagleton 1976:49. Énfasis del original). Macheray subraya que el producto artístico, el texto, es el resultado de un proceso productivo de selección y de reorganización de unos elementos lingüístico-literarios iniciales que en un proceso de trabajo

se transforman en otro producto distinto bajo las coordinaciones conscientes e inconscientes de la pluma y de la escritura.

Ciertos textos literario no toman en serio ni a sus personajes ni a sus posibles críticos, ni a los historiadores de la literatura, sino que puede ser que les tomen el pelo. El texto, en última instancia, lo único que toma en serio es la literatura y su derecho de producir, generar, discurrir, seleccionar y reorganizar para no cerrar el proceso signifiante en el sentido de una aceptación única y unidimensional, sino para abrir con las con-notaciones los caminos para una diseminación de sentidos. Las lecturas repiten (en la opinión de Roland Barthes) los mismos movimientos dinámicos de la misma escritura y concuerdan en la producción de significancias en series sin fin. El texto literario, como en el caso de *Duque*, puede entregar sus significantes a un discurrir continuo e incesante, deslizar de género en género, de la caricatura, a la farsa, a la comedia, a la parodia, la travestía, lo burlesco y grotesco. Se nutre de la burla y la risa, de la ira y de la irritación. Muchos ingredientes desafían, corroen y subvierten la seriedad de la crítica académica representada en los discursos críticos e históricos y entrega la gravedad a una posible acción desconstruccionista y transformativa para abrir los pasos a la elaboración de discursos críticos alternativos y productivos.

La lectura de *Duque* viene a ser el principio de unas reconsideraciones y replanteamientos de la teoría de la novela y de la narrativa, de los métodos de la crítica y de la historia literarias y de su epistemología. Diez Canseco dijo en 1941:

El Perú necesita no de un novelista sino de varios. Yo personalmente no siento, no puedo sentir, la sierra. Esta tendrá toda la sugestión y toda la belleza que ustedes quieran otorgarle, pero yo soy un hombre de mar, de costa, de médano seco, y de un subtrópico todavía un poco estridente. Yo no podría hacer novela serrana y quizás no podría hacer novela de la selva. Creo haber hecho novela de la costa, y dejo a otros escritores la tarea de trasladar a sus páginas el paisaje y los seres serranos ... (Citado por Escajadillo, 1973 A :vii-viii).

En la cita se nota que el novelista hace suyas las clasificaciones y categorías elaboradas por la crítica y por la historia literarias en el Perú. Los términos de "novela serrana" y "novela de la costa" son categorías de este tipo. El novelista reproduce y copia sin titubear los tópicos más repetidos de la historia literaria peruana. El tópico, por ejemplo, de la división tripartita del terreno nacional- costa, sierra, selva de los discursos geográficos, sociológicos y socioeconómicos invaden sin problemas el discurso de la historia literaria y ocupa con sus categorías el terreno literario. Deriva en la división mecánica y mecanicista consiguiente de los autores peruanos y de la literatura en tres partes correspondientes con la idea de la literatura como reflejo de la realidad nacional en su división geográfica.

Parafraseando a Diez Canseco, se puede inventar otra narración y mantener que el Perú "necesita no de una crítica literaria sino de varias". Tal como se ha visto en el caso de la historiografía peruana, en Flores Galindo por ejemplo, las reconsideraciones y las correcciones del rumbo de la historia peruana han sido fructíferas y productivas. Las críticas literarias no se nutren ahora tan solo de las ciencias naturales y políticas. Se nutren también de las teorías lingüísticas saussurianas, de las teorías psicoanalíticas, de las teorías del marxismo histórico, y de las teorías feministas de las tres últimas décadas. Las críticas se multiplican y se relativizan. La normatividad es sustituida por la flexibilidad. Una posible visión de la historiografía de la literatura peruana desde perspectivas renovadas y renovadoras, no la considera como algo natural y normal, sino como una construcción socio-lingüística y clasista que encierra en sí todas las posibilidades para ser cuestionadas, discutidas, des- y re-construidas.

IV

LA CRÍTICA LITERARIA E *HISTORIA DE MAYTA* DE MARIO VARGAS LLOSA

La crítica literaria peruana y extranjera ha acompañado a Mario Vargas Llosa en la publicación de sus novelas "realistas" desde la década de los sesenta, y también le ha seguido como crítico en ensayos, artículos y entrevistas. De manera general, la crítica ha aceptado y se ha adaptado a la concepción de la novela elaborada y difundida por el propio novelista y la ha visto reflejada en las novelas producidas. Sin embargo, desde la publicación de *Pantaleón y las visitadoras* (1973) los críticos se desorientan un poco al insistir en un método de trabajo crítico aplicado a las novelas anteriores y que ya no basta para captar la nueva orientación que toma la producción novelística de Vargas Llosa. Este capítulo expone los proyectos literarios de Vargas Llosa, y en especial el de *Historia de Mayta* y discute, la recepción que los críticos en Lima brindan a la novela. Aquí se desarrollan algunas observaciones en torno a lo cómico en la literatura narrativa, y se propone una lectura de la novela desde una perspectiva diferente de las que hasta ahora dominan.

"A las doce del día, cae el sol, líquido
y a plomo como un aguazo amarillo
de carnaval antiguo" (Martín Adán).

La literatura no es una entidad fija y estable con características intrínsecas fijas y duraderas, y no lo es ni la novela peruana ni la novela de Vargas Llosa. El proyecto realista de Vargas Llosa se define en entrevistas, artículos y ensayos a lo largo de los años sesenta en sus conceptos de "novela total", anclada en la realidad, y "novela autónoma", que con cierta independencia de la realidad real se conforma como "invención de una realidad". Estas metáforas, y la metáfora de "los demonios personales" que anclan la novela en la autobiografía del autor, se abren a campos semánticos vastos y sin limitaciones y posibilitan cualquier inclusión y cualquier exclusión en un complejo y contradictorio sistema de selección, por ejemplo, de eventos del registro de experiencias personales entre todos los "demonios" posibles. La metáfora de "la literatura es fuego" (1967) se abre a todas las posibilidades, ya que "el fuego" no se dirige en un principio a ningún blanco en particular, la metáfora le garantiza al autor el derecho y la libertad de definir en un momento oportuno. La combinación que metaforiza al autor "como un buitre que se alimenta de la carroña social" (Ricardo Cano Gaviria 1972), se abre a dimensiones semejantes. Las metáforas sirven para resguardar la libertad del autor para redefinir y reformular proyectos en el transcurso del tiempo, sin que esto necesariamente divida a Vargas Llosa en dos, porque la unidad de la diversidad también se encuentra dentro de las posibilidades metafóricamente abiertas, tal como queda indicado en otra parte (Birger Angvik 1987, 1989, 1997).

Durante los años sesenta Vargas Llosa viene considerando el humor como un ingrediente contraproducente en la creación y el mantenimiento de una ilusión literaria que arrastre al lector y le incite a abandonarse a la lectura. En la literatura, repite en 1972, "el humor me parece un ingrediente muy peligroso. Tiende a congelar, a helar, a matar las vivencias, a menos que sea sarcástico y feroz..." (Cano Gaviria:92). Al mismo tiempo reconoce que "en el asunto de Pantaleón hay un elemento risueño, un elemento humorístico congénito a la materia narrativa." El proyecto novelístico introducido con *Pantaleón y las visitadoras* y que se continúa en *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984), y *El hablador* (1987) se caracteriza por una reconsideración

de la posible función del humor, de lo cómico y de la risa en la novela. Entre *La tía Julia y el escribidor* (1977) y algunas de las novelas publicadas en la década de los sesenta, en realidad hay poca diferencia literaria. Desde los comienzos de su carrera, Vargas Llosa cultiva la narración de iniciación y de aprendizaje social, psicológico y profesional durante los años formativos de ciertos personajes. El resultado se aprecia en *La ciudad y los perros* (1963), *Los cachorros* (1967), y *Conversación en la Catedral* (1969). Vargas Llosa se inscribe de esta manera en una herencia de la narrativa peruana que se manifiesta desde Valdelomar, Vallejo, y Arguedas, y se prolonga en muchos representantes de la llamada "generación de los 50" en la narrativa peruana. En *La tía Julia y el escribidor*, el narrador principal y protagonista, "Marito" o "Varguitas", posee muchos puntos de contacto con experiencias ya conocidas de la narración de la autobiografía del autor histórico. Los sucesos narrados en la novela se sitúan históricamente en 1953 y 1954, y se limitan a la esfera íntima de la vida del joven narrador. En esta novela, las circunstancias sociopolíticas de la dictadura de Odría no desempeña directamente ningún papel determinante en los sucesos y su evolución, como tampoco lo hace en *La ciudad y los perros*.

El hecho de que la novela se limite casi por completo a la esfera íntima del narrador, le permite actuar de una manera distinta de los narradores en las novelas de los sesenta. Un factor distintivo entre las novelas de los sesenta y ésta es el hecho de que "Marito" o "Varguitas" realice con éxito sus objetivos en esta novela melodramática. "Los fracasos de Vargas Llosa" de los años sesenta, con las frustraciones de "Alberto", de "Cuéllar" y de "Zavalita" en la esfera pública, social y política, aquí contrastan con los éxitos en las vidas amorosa y literaria de "Marito". Los sueños se hacen realidad. Se casa con la mujer que ama y se transforma en escritor, hechos que llevan la novela a un fin feliz. Este fin feliz, sin embargo, genera efectos de lectura que dejan al lector con la experiencia de cierto desnivel entre lo que sabe el personaje de la novela y lo que sabe la lectura, una especie de ironía dramática semejante a la del caso de "Alberto" y de "Jaguar" en *La ciudad y los perros*. Este fin feliz y la perspectiva irónica generada por la lectura son las estrategias que hacen que

la novela se acerque a los géneros de la tragicomedia, del melodrama y de la literatura llamada trivial, más que al realismo tradicional y a la seriedad determinada y determinista de las novelas de los sesenta. En el personaje del "escribidor" la novela se aparta de la autobiografía del autor y también del proyecto realista.

El "escribidor" puede que sea una figura de las memorias de Vargas Llosa, y trabaja en el género de la literatura trivial de las radio-novelas. El conflicto entre los múltiples proyectos ansiados y su realización concreta lleva a "Pedro Camacho" a la locura, quién termina siendo una caricatura en la que se parodia la idea de la vocación del escritor, tema repetido en ensayos y artículos de Vargas Llosa. Las ambiciones equivocadas terminan en gestos mecánicos y maniáticos que caracterizan las peripecias del escribidor como personaje novelesco y hacen de él una figura cómica. Los episodios melodramáticos, absurdos y ridículos se contraponen con la historia de "Marito" y de su "tía". Las ambiciones profesionales maniáticas del "escribidor" recuerdan el fanatismo profesional y militar del teniente Gamboa en *La ciudad y los perros*; el fanatismo de ciertas sectas religiosas en *Pantaleón y las visitadoras* y en *La guerra del fin del mundo*. Estos casos anticipan el fanatismo y dogmatismo literarios y políticos en el novelista-narrador y en "Mayta", en *Historia de Mayta*.

La vena cómica es la que se encuentra también en otro caso de *La guerra del fin del mundo* (1981). Otra vez se generan los efectos cómicos en la figura de un tipo de escritor. En la novela se encuentra esta vez en la figura del periodista en misión especial como corresponsal de guerra. La novela acumula en él ciertas características personales, defectos físicos e intelectuales. Es feo, miope, de una delgadez pronunciada, de un nivel intelectual elemental. Carece de elegancia personal, tiene miedo, piensa siempre en ponerse a salvo y salvar la vida, y en un momento de crisis se le rompen las gafas y queda a la merced de la suerte y del azar en el trabajo de recolección de material para la información de los medios públicos. Esta serie de características personales (deformadas y caricaturizadas) condicionan parte de su comportamiento como escritor caprichoso que produce las versiones que le dictan la imaginación y los rumores. Los partes terminan muchas veces en resultados farsescos, absurdos y

ridículos que causan hilaridad e invitan a una lectura cómica del periodista. La figura literaria de este periodista anticipa en las características acumuladas en la narración sobre su cuerpo y espíritu tanto al narrador-autor como a la figura de "Mayta" en *Historia de Mayta*, y comparte con ellos el hecho de ser un narrador completamente desconfiado.

"La alharaca de las gentes chafa el claro silencio de la luz. Un burrito basurero rebuzna sentimental y ardiente" (José Diez Canseco).

Al anunciar el proyecto de *Historia de Mayta*, Vargas Llosa vuelve, como en relación con todas las novelas anteriores, a rastrear la génesis de la novela e invitar a una lectura que identifique en la vida del escritor o en la sociedad el sentido profundo de la novela: "Nació en París en 1962. Fue un día en que al abrir *Le Monde*, a eso de las tres de la tarde, como lo hacía todos los días, me encontré con un pequeño suelto que se refería al Perú. Allí se hablaba de una frustrada insurrección armada en un pueblito de la sierra peruana, Jauja" (1984-1:28). Insiste en anclar el proyecto en posibles experiencias ya no autobiográficas propiamente dicho sino más bien del reino de las memorias, y se presenta personalmente como amigo de militantes de movimientos de la izquierda en la política del Perú del pasado: "Yo fui muy amigo de Paúl Escobar, que después moriría peleando por el MIR. Otro que estuvo por París y de quien fui muy amigo es de Lobatón. Fui menos amigo de De la Puente Uceda pero lo conocí bastante; otros seres, como Javier Heraud, del que sí había sido muy amigo, se embarcaban en aventuras revolucionarias..." (29).

Entre estos recuerdos germinales, que forman parte de las memorias del autor histórico, y la actualización del proyecto literario media una distancia temporal bastante amplia: "La verdad es que nunca pensé que algún día escribiría una novela a partir de ese hecho, pero hoy sé que ese suelto fue el punto de arranque de la ficción

que ahora se publica" (28). Se decidió, dice en 1984, "exactamente hace dos años, cuando en el Perú comenzaban los síntomas de lo que hoy en día es la violencia política... ." "En cierta forma, esta violencia, de una manera muy curiosa, ha ido acercando la realidad del Perú a una ficción... ." Mayta y sus compañeros "también inventaron una ficción, en este caso una ficción ideológica, una supuesta interpretación científica de la realidad peruana para determinar una forma de acción, en este caso violenta" (30). Parte del proyecto es sincronizar en la novela dos momentos históricos, entre los que media una distancia temporal de 20 años, para descubrir lo que es "la violencia política y cuáles son los resultados de introducir la ficción en la vida práctica" (30). "La violencia que hoy alcanza las escalofriantes proporciones que conocemos arranca de esa violencia mucho menos mortífera, mucho más idealista, si quieren, de los primeros intentos insurreccionales" (30). Formula de manera explícita su intención didáctica: "Eso es lo que quisiera, al menos en mi novela, que quedara claro: que la violencia a partir de cierto momento carece ya de ideología." "Es una novela, pero la literatura es lo más importante de mi vida, entonces yo he querido expresar algo... Algo que evite a este acomodo al horror de mis compatriotas" (31). "Esto ya no es un problema de ideología, es un problema de humanidad y civilización al que hay que poner fin porque de lo contrario acabará con todos nosotros en cualquier momento" (31).

Los términos de violencia, ideología, política, humanidad, y civilización -presentados en abstracto- son grandes palabras que funcionan como metáforas también porque dependen para su denotación de la posición política en la que se inscriben y desde la que se hablan. El autor histórico en este caso no se ve en la necesidad de definir su posición porque aparenta escribir desde una posición normal y natural de "lo que se dice" o de la doxa. La para-doja se genera cuando la insistencia en la formulación de la intención didáctica del autor histórico se inscribe como apocalíptica, mesiánica, ideológica, y mitificadora. El término de "violencia", presentado en abstracto y casi metafóricamente, suscita polémicas políticas en un contexto socioeconómico e histórico peruano, y los críticos documentan que éste es un tema apasionado y apasionante.

La crítica en Lima ha manifestado gran interés en la posición política de Vargas Llosa, en su realismo en la novela, y en la relación que supone entre la novela y la realidad peruana. La crítica no se ha desprendido, sin embargo, del supuesto y aceptado intencionalismo autoral para revelar en los textos una temática abstracta de otro tipo no explícita ni explicitada por Vargas Llosa. Esta temática nace como efectos en el proceso de producción de significancias de la lectura, y viene a ser una variación sobre el tema del fanatismo con el que Vargas Llosa viene trabajando en las novelas desde hace mucho tiempo. La intención explicitada por Vargas Llosa- el querer igualar la teoría de cierto materialismo histórico y su método de análisis con una especie de "ficción", y la práctica de la lucha armada como una actividad equivocada nutrida por lecturas de "ficción"-- invita, en efecto, a una discusión política, y los críticos se han dedicado a ella. También invita a una lectura atenta de las estrategias narrativas de la novela y de la crítica para generar ciertas lecturas alternativas.

En la realización del proyecto de Vargas Llosa, la responsabilidad de la narración de la historia es compartida por dos narradores que en la exposición de Vargas Llosa se mezclan y casi se confunden: el autor histórico y el narrador diegético:

Lo que a mí me fascina, porque *los hechos no ocurrieron realmente como lo narro en el libro*, es la idea de este hombre, un poco ya en el umbral de la jubilación política, fascinado por un muchacho impulsivo y que se convierta espiritualmente en un joven que se lanza a *una aventura bastante descabellada y sin ninguna posibilidad de éxito* (1984-1:28. Enfasis añadido).

"Mayta" desea en un principio hacer la revolución en el Perú, y el autor histórico inscribe la predestinación y el determinismo al caracterizar ya de antemano la aventura como "descabellada" y "sin ninguna posibilidad de éxito". Vargas Llosa ventila sus simpatías y sus antipatías y no vacila en transformar la realidad histórica a su antojo: "en mi narración he retrocedido la historia de Jauja en 4 años para que sea anterior a la revolución cubana" (30). Entre el autor histórico

y la novela terminada, sin embargo, se instala un narrador diegético que también se lanza a la aventura de escribir una especie de novela deseada:

Un narrador trata a través de entrevistas, a través de una pesquisa, de reconstruir quién fue Mayta. Así, esta indagación lo lleva a visitar a distintas personas, a revisar periódicos antiguos, a recorrer bibliotecas tras el afán de reconstruir la figura del mítico protagonista de la historia de Jauja.

Y añade además una gran dosis de fantasía e invención propia.

Al mismo tiempo ese narrador en el tiempo presente va observando cómo crece a su alrededor la violencia. Un tipo de violencia que cada vez más le parece una consecuencia final de ese primer brote de violencia política que la historia de Jauja representa.

El narrador está tratando de averiguar una verdad para mentir, es decir *inventar una historia que tiene las apariencias de la realidad sin serla, que es lo que es la novela...*" (1984-1:30 - Énfasis añadido).

La re-definición representada del proyecto de la novela, como el de "inventar una historia que tiene las apariencias de la realidad sin serla, que es lo que es la novela", no se sabe si es del autor histórico o para el narrador-autor de la novela. Esta indeterminación llega a caracterizar la "aventura bastante descabellada y sin ninguna posibilidad de éxito" de las tareas que se han definido y con las que se enfrenta el narrador de la novela para llevar su proyecto a la práctica.

Los comentarios dejan de mencionar las características psicológicas, morales y estéticas que condicionan el trabajo de composición del narrador-autor de la novela. Este silencio en el autor histórico en relación con el personaje literario lo rompe éste con gran estruendo con su dramatización en la novela. Lo que el autor histórico

calla en la formulación de sus propósitos en relación con este narrador-autor se dramatiza en procedimientos concretos y literarios, novelescos, que desvían la atención del fondo social y político y concentran el interés en la forma literaria que adquiere el narrador y la forma en que se concretiza el proyecto de novela explicitado por él. Pero el silencio autoral de Vargas Llosa crea una ceguera en la crítica literaria. Los críticos respetan el silencio de las lagunas en los comentarios de Vargas Llosa y dejan de estudiar al personaje del narrador-autor como fuente de proyectos propios para aventuras descabelladas sin posibilidad de éxito. En el proceso de la lectura, estas contradicciones producen algunos efectos cómicos de gran interés para el análisis de la novelística de Vargas Llosa.

Entre la intencionalidad explicitada del autor histórico y la novela, que no llega a ser nunca lo que dice Vargas Llosa, porque no tiene "las apariencias de una realidad sin serla", la novela no hace lo que dice, porque se instala en ella un narrador diegético, y "sabemos perfectamente que el narrador de una novela no es el mismo autor, que aún si narra en primera persona y con nombre y apellidos propios ese narrador es esencialmente distinto del autor" (Vargas Llosa a Cano Gaviria 1972: 65). "Escribir es desdoblarse, ocultarse, multiplicarse" (65). Terminamos con una doble mediación. Entre la realidad y la novela se instala como mediador el autor histórico en el momento de producir la novela; y entre la intencionalidad autoral y la novela terminada se instala como mediador un narrador visible, "el que nos hace saber qué ocurre en la novela" (Cano Gaviria:65). El narrador, en *Historia de Mayta*, sin embargo, "nos hace saber" en su decir y en su hacer, en su dramatización sobre la escena del texto, cómo ocurre lo que ocurre en la novela.

Esta presencia de un narrador-autor llena una ausencia porque, al mismo tiempo, "el autor es como Dios, está presente en todas partes pero no es visible en ninguna de ellas (Vargas Llosa en Cano Gaviria:64). La frase evoca "la lejana deidad flaubertiana" (Alberto Paredes 1988:47): "El artista debe estar en su obra como Dios en su creación, invisible y todopoderoso, para que se le sepa en todas partes y no se le vea jamás" (Flaubert 1857 citado por Paredes: 47). La dinámica resultante la describe Vargas Llosa de la siguiente mane-

ra: "Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación profunda. El hecho real-[...]- es uno, en tanto que los signos que pueden describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe" (1984-2:9). El narrador-autor resulta ser una de estas posibilidades privilegiadas que condicionará la versión de "aquello que describe" con las matizaciones características de la manera en que lo describe y que no se menciona en los comentarios de Vargas Llosa.

Vargas Llosa distingue ingenuamente entre "realidad" y su formulación lingüística y literaria. Al mismo tiempo indica que la "realidad" de "aquello que describe" varía según el elegir y el descartar realizado. Y siempre es como si el lenguaje fuera invisible, o por lo menos transparente, y como si lo que realmente importara fuera algún "hecho real" de existencia prelingüística detrás del texto. Investigaciones lingüísticas, psicoanalíticas y literarias indican, sin embargo, que el lenguaje es algo más autosuficiente y autónomo, con espesura propia; un sistema de significación en el que elementos distintivos mínimos producen los efectos. El que "casa" se distinga de "cara" no tiene mucho que ver con la realidad, sino que es una distinción que se produce en el sistema lingüístico mismo. Las investigaciones arriba mencionadas cuestionan la constitución de un posible sujeto único, dueño y señor de la producción de la significación. En la mayoría de las veces observan a este sujeto unido y estable como un producto del humanismo individualista en el mundo occidental, e indican que el control absoluto que este sujeto pretende tener sobre su discurso es otro producto ideológico relacionado con este humanismo. Señalan que el discurso emitido por un sujeto no expresa siempre todo lo que éste pretende expresar, y que muchas veces se abre a otro curso distinto del intencionado cuando el lenguaje usado deja sitio involuntario a una especie de regreso de lo reprimido, por ejemplo. El escritor, a través del trabajo de selección y de reorganización de las materias primas que le corresponde hacer, trabaja los lenguajes literarios y se arriesga a perder el control total y consciente en el proceso. Es posible que los medios de producción literarios entre los que elige posean su dinámica propia que sub-

vierta el control autoral sobre el trabajo, y que, en el momento de entrar en forma literaria, se abra un nivel inconsciente en la narrativa con el material reprimido en el proceso de selección y construcción. Más que de una "modificación de los hechos", "al traducirse en palabras", se trata de una función especial del lenguaje en el que se constituye también el sujeto y sobre el que el sujeto no ejerce nunca un control total.

En *Historia de Mayta*, el espacio abierto para el narrador-autor de la novela hace que el autor histórico quede marginado y que corra el riesgo de perder el control, ya que es posible que el narrador diegético se independice de los propósitos del autor histórico. La ficción producida y narrada por esta figura, y la caracterización del narrador mismo que la narración implica, atraen más atención e interés que algún posible autor histórico y un posible referente extraliterario formulado en términos abstractos por Vargas Llosa. Esta contradicción la formula Vargas Llosa como una paradoja en 1984 en "el arte de mentir" y en las referencias constantes a la relación entre "verdad y mentira en la ficción". Carlos Castilla del Pino (1985) entra de lleno en la discusión de la dicotomía establecida, y señala convincentemente la carga metafórica con la que se impregnan los términos empleados por Vargas Llosa.

En la carrera literaria de Vargas Llosa, sin embargo, el artículo de 1984 viene a formular un cambio de énfasis en el que el novelista da un paso hacia atrás y dos adelante. El proyecto ahora viene a liberar la escritura un poco de sus anclas en la autobiografía y a defender más que antes la independencia y el derecho del novelista para trabajar más con "invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos". Ya no se trata de hacer de la novela un reflejo de la llamada realidad para "ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela." El énfasis ahora se inscribe sobre lo que antes ha sido llamado "el elemento agregado" para la metodología de las novelas, y se inscribe ahora también de manera categórica en el artículo: "*Todas las novelas rehacen la realidad*" (Énfasis añadido). "En esos sutiles o groseros agregados a la vida- en los que el novelista materializa sus obsesiones- reside la originalidad de una ficción" (1984-2:9).

El término de "verdad" indica una relación fáctica con una supuesta realidad que parece existir antes de la formulación lingüística, independiente del lenguaje y de un sujeto de la enunciación. Los proyectos anteriores, en la carrera de Vargas Llosa, el proyecto autobiográfico y realista y el de la "novela total" se basan en tal concepción del lenguaje y del sujeto. Con el término de "mentira" cancela en parte los proyectos anteriores, y se concentra más bien en el proyecto de la llamada "novela autónoma", proyecto que independiza hasta cierto punto la novela tanto de la realidad indicada como del autor histórico. Desde 1984 se callan las referencias a la "novela total", mientras que las referencias a la "novela autónoma" abundan. Es esta categoría la que se refiere a las técnicas narrativas, al signifiante literario más que al significado estable y al referente extraliterario, a los filtros lingüísticos y literarios más que al referente trascendental. La categoría de la "novela autónoma" abre ahora la posibilidad de liberar los significantes literarios casi completamente de sus referencias reales y extraliterarias. Aunque Vargas Llosa intenta hablar en términos generales y categóricos, se ve obligado a limitarse a su propio trabajo, y no abandona su proyecto "realista":

Me refiero sólo al caso del *escritor realista*, aquella secta, escuela o tradición a la que pertenezco y cuyas novelas relatan *sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia experiencia de la realidad* (1984-2:9. Énfasis añadido).

No es la "propia experiencia de la realidad" la que define o no los posibles efectos de lectura realista, sin embargo. Tal como indica Catherine Belsey (1980), las experiencias de ciertos efectos de lectura, efectos de los lenguajes narrativos, la experiencia que el lector vive en el proceso de las lecturas, son las que posibilitan y facilitan el reconocimiento posible de la llamada novela realista.

Vargas Llosa insiste en que el proyecto que trabaja es "realista", pero no indica cómo las mencionadas "invenciones, tergiversaciones y exageraciones", o los mencionados "sutiles o groseros agregados" se reconcilian con este realismo abogado sin correr todos

los riesgos de convertirse en otra cosa muy diferente que contradiga y se oponga al proyecto mismo así formulado por el autor histórico. Es en la formulación lingüística, a nivel de lenguajes y de significantes donde se producen los efectos que se experimentan como placeres de la lectura. Vargas Llosa se inscribe en una posición aparentemente paradójica que no se resuelve en la metodología propuesta por él porque calla algunos de los presupuestos básicos de las teorías implícitas. En esto deriva en otra paradoja al desear ser "moderno" y "modernizar" unas prácticas de trabajo que yacen en unos principios teóricos que pertenecen al siglo XIX y ya son antiguos. Intenta modernizar su proyecto "realista" de "la novela total", anclado sobre todo en la autobiografía y las circunstancias históricas del momento de la vida del autor. El intento deja generar un lugar para otro proyecto que igualmente se perfila como "realista" aunque en él se sobrepone cierto formalismo narrativo que contradice las intenciones miméticas, en "invenciones, tergiversaciones y exageraciones. La "novela autónoma" libera la novela del referente biográfico, social, e histórico, la independiza del condicionamiento de las circunstancias reales, sin por eso dejar de ser "realista" en las exposiciones paradójicas y/o contradictorias de Vargas Llosa.

Historia de Mayta dramatiza la paradoja haciendo que el narrador-autor de la novela robe el interés de la lectura. Sin analizar o resolver la paradoja, este narrador-autor hace de ella una brújula que lo desorienta en la selección de los caminos a seguir para producir la ansiada novela "realista" en la escritura de *Historia de Mayta*. En las equivocaciones del narrador-autor se ven producidas todas las posibles "invenciones, tergiversaciones y exageraciones" del narrador-autor, y entre estas se construye una novela "realista" en la que el autor histórico brilla por su total ausencia. Y el autor histórico paga el precio de la innovación. Los "sutiles o groseros agregados" aportados por este ser ficticio, la forma en que se actualiza su proyecto, las "invenciones, tergiversaciones y exageraciones" atraen más atención que el fondo de las intenciones autorales didácticas y prácticas en relación con el lector y una posible lección política y ética de la novela. El narrador-autor, víctima de la paradoja sin resolver, atrae el interés a la forma en la que se conforma la narración, y hace que el

fondo didáctico intencionado por el autor histórico casi se desvaneca. El formalismo modernizador de Vargas Llosa lo aprisa, cobrando más dinamismo propio que nunca antes en su carrera literaria.

"Mañana esmaltada de claro sol.
Diáfanas, discretas, campanas
dominicales se alocan en la fina
abundancia de la luz" (José Diez
Canseco).

A partir de la publicación de *Pantaleón y las visitadoras*, la crítica literaria en Lima entra en crisis con Vargas Llosa, y frente a un proyecto literario en proceso de cambio constante y dinámico, en los setenta y ochenta, la crítica se inmoviliza también en posturas categóricas. La crisis de la crítica se agrava con la publicación de *La tía Julia y el escribidor*, y los críticos encuentran en la tesis de "los dos Mario Vargas Llosa" su razón de ser. David Falcón (1977) pregunta si no hay alguna relación entre "el Vargas Llosa-defensor de la Revolución Cubana que escribió las primeras obras, y el Vargas Llosa-liberal que produce *La tía Julia*." Antonio Cornejo Polar (1977) anota que es "doloroso observar el retraimiento de su vigorosa audacia y de sus vastas ambiciones creadoras. El autor de *La tía Julia*... está lejos del apasionado, agresivo y sapiente narrador de las primeras novelas" (161). Edgar O'Hara es aún más explícito: "La 'tragedia' (años 60) cede al 'humor' (años 70) ya que el autor acepta su no-marginalidad al ser devorado por los ojos y bolsillos de la burguesía peruana" (1977: 41). La división en dos se vuelve tópico común en la crítica en Lima, formulado, por ejemplo, como "Vargas Llosa, pre y post" en *Hueso húmero* (Cornejo Polar, et al. 1979).

Se podría afirmar, con base en lo verificable, que el autor, en la política, ha sido radical y progresista, ha sido liberal y ha sido y es conservador y para muchos reaccionario. No es igual de fácil verificar que las novelas hayan siempre correspondido con las posiciones políticas del autor histórico para llegar a pertenecer a las categorías

mencionadas. Deducir directa- y mecánicamente de la posición política cambiante del autor para definir una posible calidad política en la literatura producida, superior o inferior según el caso, parece ser una estrategia crítica que deriva del llamado realismo expresivo. Intentar dividir la producción novelística de Vargas Llosa en dos partes de signos políticos distintos parece ser una maniobra que daña más a la crítica literaria que a Vargas Llosa.

Cierta rigidez en la crítica literaria en Lima hace que muchos críticos intenten leer *Historia de Mayta* de la misma manera en que se leían las novelas principales de los sesenta -*La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*: como una novela realista o verosímil en relación con un referente sociohistórico extratextual- como "ejercicio de revelación y de crítica de la realidad social" (Cornejo Polar 1979:61). De este tipo de lectura surgen objeciones que critican el reflejo defectuoso que la novela ofrece de la realidad o de la historia peruanas, o los defectos de construcción de la novela (Cornejo Polar 1985). Los críticos documentan los errores patentes de la novela en relación con la historia del Perú; interpelan al autor en relación con su postura política; indican para el escritor peruano un papel social único y categórico. Otras objeciones de la crítica se concentran en la relación entre esta novela y un supuesto realismo crítico que se dice domina en la narrativa peruana (Cornejo Polar), y de ellas surgen argumentos que niegan a esta novela cualquier calidad realista e incluso literaria porque no corresponde a un esquema valorativo establecido a priori y proyectado sobre la lectura de la novela. Susana Reisz (1986) invierte el esquema y afirma que el proyecto realista explicitado por el narrador diegético de la novela, el "alter ego" de Vargas Llosa, se actualiza "cabalmente" en la novela que está elaborando. Esto hace que Reisz defienda la novela como un logro técnico.

Ninguna de estas alternativas acierta en su intento de llegar al grano de la novela, porque la primera se concentra en la realidad histórica del Perú para buscar en un reflejo el contenido trascendental de la novela; la segunda evalúa la novela como un fracaso de proyecto literario, pero políticamente correcta ya que confirma la necesaria concordancia política con la postura ahora conservadora y

"neo-liberal" de Vargas Llosa; la tercera instala el modelo intencional tradicional en el narrador de la novela misma y lo ve actualizado en el proyecto que el narrador elabora y realiza en ella. Los tres casos trabajan según un modo de lectura basado en el modelo de comunicación tradicional y en la idea de un realismo expresivo tradicional. Estos modelos, que muchas veces se funden, no rinden justicia a una novela como *Historia de Mayta*. De alguna manera, desde los principios paradójicos explicitados por Vargas Llosa en la descripción del proyecto, y desde el principio de la lectura de *Historia de Mayta* resulta más divertido y placentero, estimulante e interesante leer esta novela tal como se leen en muchos casos *Los cachorros*, *Pantaleón y las visitadoras*, y *La tía Julia y el escribidor*. La lectura se convierte en estudio de una "novela de humor" o de una novela de "entretenimiento" en los efectos cómicos producidos en el proceso dinámico de reproducción de significancias.

La incompreensión y el rechazo de la crítica en relación con *Historia de Mayta* nacen, también, de una evaluación negativa y de cierto menosprecio del humor en la literatura. Porque "detrás del humor no hay la menor intención de crítica a la realidad, como sucedía antes. En consecuencia, los lectores sienten 'placer' y el autor satisfacción" (O'Hara 1977). Mario Vargas Llosa "ha inaugurado dentro de la literatura peruana, la novela de entretenimiento, con lo que se modifica una tradición prácticamente unánime, a la que también pertenecen las primeras obras de Vargas Llosa, que concebía y practicaba la escritura novelesca como ejercicio de revelación y crítica de la realidad social" (Cornejo Polar 1979:61). La crítica literaria establece una dicotomía entre humor y entretenimiento, de un lado, y la intención, concepción y práctica de crítica social, de otro, y se ciega a las lecciones que sobre la comedia se han ofrecido en Aristóteles, en Henri Bergson, en Mihail Bajtín, en Dario Fo, y en otros más. Se observa una especie de ceguera en la crítica peruana en relación con la comedia, la sátira, la farsa, la caricatura, y la parodia en la literatura, todas relacionadas con el posible humor, la risa y el entretenimiento, y todas con sus posibles funciones de crítica social y política.

Es probable, sin embargo, que los rasgos calificados como defectos en la novela sean, desde otra perspectiva de lectura efectos de

lectura, literarios y estéticos. Ciertos efectos producidos sirven para hacer de la novela no necesariamente un ejemplo de una "crisis del realismo" (Ricardo González Vigil 1984) o un "error en la construcción formal" (Cornejo Polar 1985), sino, más bien, una experiencia literaria interesante y estimulante. La novela, a lo mejor, es un éxito de construcción para la producción de otro tipo de significaciones que no se dejan limitar por la exigencia de realismo expresivo en la crítica peruana o por la falacia del intencionalismo autorial. No por eso deja esta novela de ser tan problemática que parece poner a parte de la crítica limeña en cierto estado de crisis.

Las afirmaciones categóricas de Cornejo Polar y de O'Hara en relación con la función de lo cómico en la novela excluyen la existencia de una veta en la narrativa peruana de este siglo que se extiende por lo menos desde *Duque* (1934) de Diez Canseco, hasta Oswaldo Reynoso en *Los inocentes* (1961), y Bryce Echenique en *Un mundo para Julius* (1970) y narraciones posteriores. Olvida la posición de Valdelomar, quien "inauguró el dandysmo literario" en el Perú y "buscaba la atención y se reía de quienes tomaban en serio sus poses esteticistas" (Sánchez 1988: XIX). Desde el siglo pasado hasta bien entrado el siglo XX, en alguna rama de la literatura peruana se insertan Felipe Pardo y Aliaga (1806-69) con su revista satírica, *El espejo de mi tierra*, sus letrillas, y sus piezas de teatro; Ricardo Palma (1833-1919), con sus tradiciones en las que sobre una base de un dato verificable teje toda una red de historias semifantásticas, que contienen una buena dosis de humor y sátira. En sus textos en prosa, Manuel González Prada (1848-1918) cultiva la sátira; también lo hace José Gálvez (1885-1957) en su visión de Lima y de "una Lima que se va". Los tonos con los que Martín pinta Barranco, y en los que Sebastián Salazar Bondy pinta Lima no son de una veta única realista y seria en su implicación de crítica social. Es posible que el narrador-autor de *Historia de Mayta* se nutra también de una veta humorística, satírica y cómica en la literatura peruana, con o sin la diatriba y el gesto de rechazo y condena, que desempeñan un papel de crítica frente a la situación gubernamental, política, social, religiosa y moral del Perú.

“La parroquia está amarillenta, está ruinoso, como el clérigo que la rige”
(José Diez Canseco).

Es sintomático, en general, que los términos de gusto, placer, goce y entretenimiento causen desconfianza y malestar en la crítica académica que pretende ser siempre seria y responsable. Los términos mencionados parecen insinuar trivialidad literaria y se consideran como elementos sospechosos y desdeñables, y se opone el deleite como una especie de pecado hedonista y subjetivo al compromiso y al combate serios y objetivos, responsables en la literatura y en la profesión crítica. Además de la resistencia general frente al posible placer de la literatura y los posibles placeres de la lectura, se observa esta insistencia particular en la crítica a considerar la comedia como más superficial que la tragedia y exenta de función crítica social. Los aspectos del placer y del entretenimiento en la literatura y en la lectura invitan a una teorización que todavía está por hacerse tal como afirma, por ejemplo, Terry Eagleton (1988:226-227), y tal como se repite en la crítica literaria inglesa de los practicantes de “cultural studies” (Stephen Regan et. al. 1994). Parece justo decir que el tema de lo cómico en la literatura y la función social de los subgéneros cómicos son temas que piden una reconsideración en la crítica peruana para hacer justicia a partes de la literatura nacional.

Henri Bergson (1900), en el libro titulado *Le rire*, desarrolla su teoría de la significación de lo cómico, y se mueve desde una definición general de lo cómico hacia una discusión de personajes y géneros literarios humorísticos. Bergson explora la naturaleza de la situación cómica y la busca en la diferencia entre la tragedia y la comedia. Preocupándose por las formas que adopta la imaginación cómica, se dedica a la crítica descriptiva e identifica una serie de gestos mecánicos encontrados en la comedia: de formas, de movimientos, de situaciones, de palabras y caracteres, etc. Los procedimientos mecánicos se encuentran también en la caricatura, en la caracterización de tipos, y en la estructura cómica de los diálogos. El teatro es para Bergson la escena donde lo cómico aparece a la vez como una forma de

arte y con una función social. La comedia extrae y se concentra en ciertos rasgos generales del personaje, revela ciertas acciones habituales y mecánicas, y la hilaridad nace de cierta rigidez mecánica que se presenta allí donde se esperaría encontrar cierta sutileza y flexibilidad en la persona (1958:9). Bergson define un tipo en la comedia como un personaje que se representa como inflexible, gobernado por una estructura mental rígida, condenado a la repetición tanto en su comportamiento como en sus procesos mentales. Este tipo desconoce sus limitaciones y actúa y reacciona ciegamente, gobernado por una rigidez que le impide adaptarse de una manera apropiada a las circunstancias cambiantes que le rodean. El personaje se caracteriza a través de una serie de gesticulaciones inadecuadas, pero su estructura mental produce su propia lógica al parecer consistente en su mundo improbable.

Para Bergson, la risa se genera como efecto de la representación de la vida mecanizada que congela gestos espontáneos y vivos en movimientos rígidos y estilizados de payasos o títeres. La risa es una reacción contra todo lo que en la vida parece automático, y contra un exceso de automatismo en palabras y en gestos. La insensibilidad acompaña de ordinario a la risa, en Bergson, y lo cómico apela al intelecto y no a los sentimientos. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción: uno no se ríe de una persona que inspira lástima o cariño (1958: 3). La falta de urbanidad en el personaje y la insensibilidad en el espectador son dos condiciones necesarias para que se produzca la risa, escribe Bergson. La risa tiene para Bergson una función social. Uno se ríe de los vicios y de las virtudes cuando aparecen en los personajes como gestos mecánicos que los gobiernan. La risa llama al orden, llamando la atención a nosotros mismos y a la norma común que asegura nuestra función en la sociedad. La risa desempeña la función social de hacer reforzar las nociones de lo socialmente aceptable y normal. Los espectadores se encuentran en una posición privilegiada frente al espectáculo de la comedia y saben más que el personaje en la escena. La ironía dramática que nace entre varios niveles de conocimiento y de saber hace que el personaje cómico aparezca como un ser inconsciente que se hace invisible para sí mismo siendo visible para todo el mundo (1958: 13).

Wayne C. Booth (1961) se concentra en la novela, y observa una distancia entre el "autor implícito" (*implied author*) y un narrador "no fidedigno" (*unreliable narrator*) que se aparta de las normas del autor implícito (159). Este tipo de narrador y variaciones en torno a su figuración son las que encuentra y describe en autores como Montaigne, Sterne y Swift, precursores de una serie de narradores modernos en Joyce, Proust, Gide, Huxley, Mann, y Faulkner, entre otros. Booth localiza el efecto de comicidad en la "novela cómica" en la distinción entre autor y narrador arriba mencionada. El narrador en la novela cómica es, para Booth, en casi todos los casos un narrador conciente de ser narrador (*self-conscious narrator*) (155), y es normal en este tipo de novela que el personaje-escritor se autorretrate en su novela. El autorretrato elaborado, sin embargo, parte payaso, parte oráculo, sólo de manera muy remota se relaciona con algún autor histórico y real (224). La novela cómica ofrece a veces un retrato completo, ridículo en su totalidad, de la mente inconsistente de un narrador caprichoso, y es normal en esta novela que el narrador irrumpa con sus comentarios personales en la novela que está elaborando. Todos los narradores irrumpen cuando quieren en sus relatos ostentosos para exponer sus opiniones y mostrar con orgullo ser sabios y excéntricos. Es la figura valiosa del narrador excéntrico la que caracteriza gran número de ejemplos de la novela cómica (235).

A veces son los comentarios del narrador los que hacen la novela. El narrador de la novela cómica ofrece a la vez un relato continuo del personaje como autor y un informe sobre el trabajo con el libro que está escribiendo. Pretende e intenta crear un tipo de relato, y en la realidad termina con otro tipo distinto, y su acción y equivocación, como la de cualquier acción cómica, son observadas por espectadores que saben más que el mismo personaje. Los espectadores esperan ver al narrador en dificultades crecientes con su proyecto literario y muchas veces terminan en una catástrofe cómica (230). Siempre es posible que el proyecto intentado no se realice, porque las dificultades son numerosas, y en algunas novelas cómicas el narrador redefine el diseño mismo de la narración. Booth subraya con insistencia que el narrador-autor, por ejemplo, "el Montaigne del libro" no es igual al "Montaigne real" cuando aquél se derrama sobre

la página sin considerar la distancia estética (228), y cuando “el Montaigne que emerge” de la comedia fascina tanto como cualquier héroe ficticio (226).

Las estrategias de lecturas que se configuran en Bergson y en Booth se elaboran en ciertos escritos de Bajtín y es posible combinar sus ideas de los espectáculos carneales con las de la polifonía tal como indica Toril Moi en citas anteriores. Y la polifonía garantiza, en Bajtín, también el empleo múltiple, desde varias posiciones posibles, de las estructuras de la comedia y de la risa para posibles críticas sociales y políticas.

“Los arrabales de Lima. Una fábrica de aceites hincha su barriga pringosa y sopla como una vieja borracha-Lima” (Martín Adán).

La comicidad en *Historia de Mayta* no nace solamente a nivel de los personajes, o de las relaciones interpersonales, sino también de una serie de juegos intertextuales; de elementos teatrales- farsescos, cómicos y burlescos; y de procedimientos grotescos y caricaturescos que distorsionan el posible reflejo fiel del mundo. Son las fuentes de las que emanan la comicidad, la risa y el entretenimiento, y al mismo tiempo dramatizan y caracterizan al narrador que las pone en función, al personaje-autor, quien sólo de una manera muy remota y muy distorsionada se parece al autor histórico.

Historia de Mayta es una novela compleja, compuesta de gran número de ingredientes: es la novela de un narrador-escritor (peruano) y de su trabajo profesional como novelista; es la novela de su teoría del novela, de su método para ponerla en práctica y del trabajo que invierte para escribirla; es la visión de Lima y del Perú que él ofrece; es su visión de una guerra nacional que se está convirtiendo en una confrontación internacional; y es su fabular en torno a una serie de personajes, en Lima y en Jauja. Todos estos ingredientes se encuentran en un nivel del “aquí” y del “ahora”, en el presente ver-

bal de la narración de la novela. Este presente está relacionado con una "prehistoria" que la novela evoca en un pasado que condiciona el presente: es la historia de la formación y educación social y política de un joven peruano, "Mayta"; es la historia de un contacto personal en la adolescencia entre el escritor diegético y el personaje central en una biografía ficticia; es la historia de una fracción de la izquierda limeña y sus métodos de trabajo; es la historia de cierto sectarismo político en la izquierda; es la historia de la preparación y el intento de una revolución en Jauja; es la historia del fracaso de este intento y el proceso posterior de deterioro del personaje central quien, al final, se encuentra a sí mismo como personaje de novela. Esta prehistoria es la que desencadena, tal como la crítica ha observado, las consecuencias sociales y políticas catastróficas noveladas en el presente de la novela y que apuntan a un futuro utópico de apocalipsis en el Perú.

Con *Historia de Mayta*, todos los críticos, y Vargas Llosa mismo, se han referido a la introducción de un yo-narrador en el texto de la novela- el escritor que trabaja con los materiales e intenta escribir la novela. La mayoría de los críticos tienden a presentar a este yo e identificarlo con el propio Vargas Llosa. En un comentario muy lindo a la poesía de Eguren y de Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen observa que "se sabe que el 'yo' del poema es, en muchos poetas, un personaje inventado para la ocasión, para cada poema, para cada colección de poemas" (1986:50). Es posible que este yo de la novela sea de este tipo- una invención literaria, inventada para la ocasión, para esta novela. Es necesario entonces "distinguir al autor interno de la obra, sólo actuante en ella [...]" (el "Vargas Llosa" de *Historia de Mayta*, por ejemplo), "de la persona histórica total que es el autor [...]" (el Vargas Llosa nacido en 1936). (Las citas son de Alberto Paredes 1987:30); y es necesario distinguir entre el "autor implícito" y el "narrador-autor" del texto de ficción. No es necesario, según Booth (1961), que este yo sea un "narrador fidedigno", y es posible incluso que el propio autor histórico se distancie de alguna manera de esta figura que se disemina en la novela, haciendo de ella un "narrador no fidedigno", presencia constante, según Booth, en la novela cómica tal como la define. Las calidades morales y la estatura intelectual

del narrador hacen que no represente la norma y los valores del "autor implícito", escribe Booth (159), y en la novela estos rasgos característicos cobran más importancia para el lector que cualquier posible fidelidad para con un referente extratextual. Cuando se descubre que el narrador no es digno de confianza, esto transforma el efecto de todo lo que el lector percibe a través de sus narraciones, las que ganan en calidad de caracterización subjetiva lo que pierden en calidad representativa, en información verídica, sumario o descripción objetiva. Es posible que *Historia de Mayta* sea un caso casi solitario de este tipo de narrador en la narrativa peruana.

Se puede observar y verificar que Vargas Llosa sorprende a muchos críticos siendo autor y hombre público dinámico, contradictorio, complejo, en proceso continuo de cambios políticos, éticos, estéticos y literarios, con muchos momentos felices de toma de posición opositora y otros más problemáticos. *Historia de Mayta* instala al narrador diegético en la paradoja de Vargas Llosa entre "verdad y mentira" en el "arte de mentir" en la versión de "realismo" propuesto por Vargas Llosa. La paradoja no es analizada ni resuelta por el narrador-autor de la novela, y tanto el pasado como el presente y el futuro en la novela se presentan al lector con tan grandes dosis de "invenciones, tergiversaciones y exageraciones" que la posible "verdad" de algún posible "hecho real" histórico y extratextual queda irreconocible, tal como documentan los críticos. La "mentira" ya no distorsiona y trastorna tan sólo a Lima, ni al Perú, ni necesariamente a Vargas Llosa, sino que se vuelve como un boomerang sobre el propio escritor diegético al que caracteriza y descalifica como un mentiroso irresponsable que no merece fe y confianza y le quita cualquier capacidad de poder representar con fidelidad el mundo exterior. Los efectos generados por la lectura de su texto le resta al lector la posibilidad de identificarse con o tener confianza en él, y se genera esta distancia que, en Bergson y en Booth, genera la lectura cómica. Si este yo-narrador de la novela es un espejo reflector, entonces en este caso es un espejo cóncavo que refleja de manera distorsionada todo lo que se le presente delante.

El yo-escritor que se constituye como personaje literario en su propia narración de la novela, al contrario de lo que ocurre con Vargas

Llosa, parece más bien ser un personaje estático, estancado, maniático, fanático, obsesionado y dogmático. Clasifica casi todas las expresiones socio-culturales del Perú y de Lima con negaciones exageradas en descripciones peyorativas, en listas muy largas, y la única preocupación de este narrador en un momento de supuesta crisis, es que no le dejen la novela "coja" (1984:322). Esta posición fanática se nota, por ejemplo, en la presentación de Lima como un gran basural, en sus aspectos físicos, urbanísticos, sociales y culturales (7-8; 345-346), y es probable que esta representación de la capital pudiera leerse como una parodia hiperbólica de muchas representaciones literarias de Lima desde el siglo pasado hasta *Lima la horrible* (1964) e incluso más tarde. En muchas narraciones, "a Ribeyro le fascinan los basurales de los acantilados limeños en donde ha situado más de una de sus tramas" (Sara Castro-Klaren 1981:101). Hacer de Lima un gran basural, y del Museo de la Inquisición un símbolo totalizador de la historia peruana (1984:123-124), sin embargo, son descripciones hiperbólicas reduccionistas y satíricas de las que no son víctimas ni Lima, ni los limeños, ni el Perú. Este tipo de retórica particular caracteriza a este yo-escritor como personaje literario quien se vuelve víctima principal de sus propias distorsiones. Cuando este yo ofrece a los limeños dos alternativas o salidas posibles, o "habituarse o suicidarse" (8), mientras que él se encierra en su obsesión maniática de poder terminar su novela antes de que estalle el apocalipsis (167; 239), su narración llega a un absurdo que hace que la carga del lector se dirija, no a Lima ni a los limeños, sino hacia el mismo escritor diegético, como si fuera un gran payaso en el teatro de su mundo.

El escritor diegético, rígido e insensible en sitios y en momentos en que hace falta una buena dosis de flexibilidad y comprensión, se inscribe con sus reacciones mecánicas en las teorías de la risa de Bergson. Este personaje de reacciones rígidas frente al mundo que describe y califica en gestos casi mecánicos, ha producido en ciertos críticos identificados con los sufrimientos del pueblo peruano reacciones de irritación y de enfado, y la afección parece bloquear una lectura cómica, tal como indica Bergson. Cuando la lectura produce los efectos generados por este ser ficticio obsesionado quien trabaja

con su automatismo fácil de hábitos rígidos, es posible que el lector se insensibilice y tome cierta distancia para reírse de él. Cuando este escritor "en no menos de treinta ocasiones fatiga al lector explicándole que lo que está leyendo es una novela" (Cornejo Polar 1985:77), la fatiga puede muy bien convertirse en relajo. Estas repeticiones son una especie de gestos o movimientos mecánicos incontenibles e incontrolables que en este caso son sintomáticas de cierta distracción en el escritor. Las repeticiones hacen que el escritor y su distracción sean visibles para los demás siendo invisibles para él, y la distracción es, quizás, la fuente misma de la comicidad (Bergson). Además, según Booth, los comentarios e intrusiones en la novela por parte del narrador-autor son requisitos genéricos para la novela cómica. La redundancia de tales repeticiones, y la posible subestimación del lector implícita en ellas, caen con todo su peso sobre el yo-escritor mismo quien pierde control de la economía verbal en su novela "realista", revela su arrogancia excéntrica en relación con un mundo en crisis, y se gana la desconfianza del lector.

El narrador-autor fundamenta su teoría de la novela en la distinción paradójica entre "verdad" y "mentira", o en una relación entre novela y realidad o entre novela e historia: "Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas" (77). "Mi obligación es escuchar, observar, cotejar las versiones, amasarlo todo y fantasear" (140). "Por supuesto que he cambiado fechas, lugares, personajes, que he enredado, añadido y quitado mil cosas." "Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos creerán que es pura fantasía" (321). La paradoja se repite sin resolverse en las insistencias distraídas presentadas por el narrador y diseminadas a lo largo de la novela. Muchos críticos en Lima se concentran en la relación entre la novela y la realidad distorsionada en la novela (Cornejo Polar 1985; González Vigil 1984; Rosa Creidor 1984; Sonia Chirinos Rivera 1985), y encuentran en ésta la razón de su fracaso.

Existe la posibilidad de que la "verdad" de la novela no resida en lo referencial sino en lo textual o, para decirlo con César Vallejo "la fuerza de un poema o de una tela, arranca de *la manera como en ella se*

disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra" (Citado por Westphalen 1986:48. Enfasis añadido). Vallejo y Westphalen se refieren a cierta selección y a cierta reorganización artísticas del lenguaje por ciertos procedimientos técnico-retóricos y literarios que conforman el texto, y el enfoque se parece al formalismo ruso en el que la "literariedad" del lenguaje es lo que distingue la literatura del un supuesto lenguaje diario y normal. La veracidad de la obra se propondría como textual y no como referencial, fundada en la lógica intrínseca de la novela y no en su poder alusivo a un referente extratextual.

Algunos críticos en Lima (Mario Ghibellini Harten 1984; Losilla 1984) se concentran en este aspecto, y Reisz (1986) desarrolla una lectura textual detallada y estimulante de la teoría realista del narrador que, según Reisz, se realiza a cabalidad en la práctica de la construcción de la novela. Pero en otro tipo de lectura el carácter del yo-autor hace que el lector se dé cuenta de una incapacidad en él para organizar sus materiales:

Creo que he leído todo lo que apareció en los diarios y revistas sobre esta historia y hablado con sinnúmero de participantes y testigos. Pero mientras más averiguo *tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió*. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades (1984:157-158. Enfasis añadido).

El narrador se enreda en los datos encontrados, y esta incapacidad intelectual y profesional, revelada casi involuntaria- y mecánicamente por el yo preocupado, hace del lector un espectador que sabe más que el propio personaje, y que teme que nunca se realice el proyecto explicitado por el yo-narrador, una posición de desigualdad normal, según Booth, en una novela cómica.

Existe la posibilidad de que parte de la posible "verdad" de la novela resida en su literaridad en relación con otros textos y que una serie de referencias y alusiones no apunten a la realidad sino a la historia de la literatura. En las relaciones de intertextualidad el ser

de esta novela se produce como un mosaico compuesto de otros textos que se aluden, citan, reelaboran, niegan o contradicen. Esta posibilidad no ha sido desarrollada del todo por la crítica en Lima. *Historia de Mayta* establece relaciones con una serie de trabajos anteriores de Vargas Llosa, -novelas, artículos y ensayos- y con una serie indefinida y a veces indefinible de textos literarios de otros autores, períodos literarios y géneros narrativos. En la parodia se establecen relaciones con referencias y alusiones literarias a obras cuyas normas y pretensiones quedan expuestas, desvalorizadas y ridiculizadas. La parodia activa y juega con códigos y convenciones literarias, y muchas veces se alía con procedimientos grotescos e irónicos para hiperbolizar las relaciones. Todos estos procedimientos pueden producir una comicidad fundada en el placer de la lectura como diversión y entretenimiento. Y esta comicidad activa su función crítica, y ya no de crítica social sino de crítica literaria, para así decirlo. La crítica literaria seria y académica ha ignorado este tipo de efectos de lectura y, cegada, los ha calificado de defectos de construcción.

La novela se permite parodiar proyectos anteriores explicitados por Vargas Llosa. El "proyecto autobiográfico", básico para la versión de "realismo" propuesto por Vargas Llosa, termina siendo pura ficción en esta novela. La versión de "realismo", anteriormente fundamentada en las nociones de "novela total" y "novela autónoma", se complica de manera banal en 1984 en la paradoja que se introduce entre "verdad" y "mentira" en la novela. El yo-autor de *Historia de Mayta* se instala en esta paradoja sin entenderla, y al no analizar ni resolverla termina exponiendo, en la novela misma los peligros de malentendimiento encerrados en la formulación paradójica. En manos de un individuo que no sabe distinguir, aclarar ni definir los conceptos, la paradoja resulta ser sumamente productora de comicidad en las interpretaciones de un personaje de ingenuidad infantil. La objetividad anhelada por el escritor histórico se vuelve subjetividad pura en manos de un escritor-narrador que se dedica maniáticamente a la tarea de escribir. Viene a ser una parodia del proyecto de la "vocación del escritor" expuesta tan a menudo por Vargas Llosa, y en su oficio de escritor este yo-narrador se semeja a la figura de la

caricatura del escritor Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* y al periodista-escritor de *La guerra del fin del mundo*.

La novela no termina siendo "la reivindicación de la ficción como tal, el establecimiento de una frontera entre literatura y realidad" (Losilla 1984). La novela viene conformándose en unos juegos paródicos en los que quedan expuestos y ridiculizados los peligros implícitos en normas y propuestas "realistas" en Vargas Llosa cuando éstas se distorsionan hiperbólicamente en manos de un escritor que no sabe encontrar el equilibrio lingüístico y literario necesario para actualizar su proyecto. La parodia dirige su ataque hacia el material parodiado de Vargas Llosa, pero es el escritor diegético inconciente de los juegos que pone en marcha quien se revela como personaje cómico. Lo que para el yo-autor de la novela se proyecta como una enunciación monológica (por normativa y dogmática), para el lector cobra estatus de dialógica, e *Historia de Mayta* no se inscribe en un sistema único de valores sino que viene a ser la escena en la que confrontaciones literarias se dramatizan.

Estas confrontaciones se abren a la polifonía textual y es la polifonía que la lectura genera en otras implicaciones paródicas aludidas por la novela de este yo-autor de la novela, en las que queda degradado un género narrativo respetado y cultivado en la literatura hispanoamericana: la novela testimonial. En *Historia de Mayta*, pretendida novela-encuesta, documentada y documental, ninguno de los informantes entrevistados se merece ningún tipo de confianza en opinión del entrevistador. Todos mienten o se contradicen. Ningún testimonio tiene valor de información verídica, ni siquiera verosímil:

"Informar" es ahora, entre nosotros, interpretar la realidad de acuerdo a los deseos, temores o conveniencias, algo que aspira a sustituir un desconocimiento sobre lo que pasa, que, en nuestro fuero íntimo, aceptamos como irremediable y definitivo. Puesto que es imposible saber lo que de veras sucede, los peruanos mienten, inventan, sueñan, se refugian en la ilusión (1984: 274).

Todos los informantes se caracterizan por repetir lo que ya para el yo-narrador es la "verdad" de los peruanos: "Mienten igual que una ficción" (307).

Caracterizando a los demás, al mismo tiempo, el yo-narrador se caracteriza, y en la realidad textual de la cita arriba reproducida y en muchos casos más, describe su propio ser y hacer. El yo-autor llega a la conclusión de que todos los peruanos son mentirosos, y en este momento de arrogancia egocéntrica el texto pone en tela de juicio el valor informativo de su propio proyecto como supuesta novela testimonial, ya que el yo narrador parece ser peruano, y, por lo tanto, corre el riesgo de incluirse a sí mismo en su propia categorización reduccionista. El yo pretende escribir una novela testimonial para establecer "la verdad" entre todas las versiones, y al mismo tiempo subvierte con sus comentarios y con sus actitudes excéntricas el proyecto mismo. La novela asume, en apariencias, las normas y propuestas del género de la novela antropológica y testimonial hispanoamericana. Desvaloriza y ridiculiza y desmiente la pretensión de veracidad de este tipo de novela, y socava la base de cualquier implicación de valor en un género narrativo cultivado por muchos escritores hispanoamericanos. La novela se burla y se ríe de un género defendido por la crítica como expresión auténtica de minorías o de grupos excluidos, normalmente, de la institución literaria, género que aquí termina siendo pura ficción y "mentira".

Historia de Mayta parodia también la novela políticamente comprometida en su variante de novela del guerrillero. La narración de iniciación y de aprendizaje se concentra en un personaje, Mayta, en su formación y educación personal en la niñez, juventud y adolescencia, y los estudios que apuntan hacia la aventura del héroe guerrillero. Desde un principio, sin embargo, el yo-narrador de la novela acumula gran número de defectos físicos, psíquicos y sexuales sobre la figura de Mayta, y la figura conformada llega a anticipar casi desde las primeras páginas de la novela ya no el éxito o la victoria del héroe guerrillero, sino el fracaso del conato de revolución de este personaje que ya se representa como antihéroe. La hazaña revolucionaria elaborada en la novela terminará a ciencia cierta en una es-

pecie de catástrofe cómica anunciada desde muy temprano en una serie de descalificaciones del personaje.

El juego paródico no termina aquí. Mayta se manifiesta como un personaje que se dedica, desde muy temprano, a ciertos quehaceres femeninos y a inclinaciones intelectuales de índole dudosa. Se dedica, sobre todo, a la lectura de cierto tipo de literatura de teoría revolucionaria. Mayta llega a identificarse con la teoría revolucionaria estudiada, con manía y con dogmatismo, y se ciega con estas lecturas y "enloquece" un poco, y decide poner la teoría estudiada en práctica revolucionaria. En estos momentos de la lectura de la novela, el texto alude a otros personajes literarios que enloquecen algo al confundir la literatura con la realidad- como Don Quijote y Emma Bovary, por ejemplo. El momento en que Mayta se reconoce como personaje novelesco, en el último capítulo, la alusión a lo que ocurre en la segunda parte del Quijote se hace explícita, y así también alude a una formulación como "este pueblo joven cuyo nombre ignoro"(1984:345). Mayta sale al mundo porque hay "entueertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer", preparado con una teoría política y económica y ayudado por su "escudero", Vallejos. En su "segunda salida" a Jauja se da cuenta de su preparación defectuosa tanto en lo físico como en lo intelectual, en una situación en la que el mapa teórico no corresponde en nada con la geografía real de la sierra andina.

En la narración de algunos sucesos del pasado, el yo-escritor cambia de procedimientos, y en la exposición de los grupos de izquierda y sus métodos de trabajo, representados en las escenas de sus reuniones políticas, recurre a los procedimientos dramáticos de la farsa. El texto ridiculiza de una manera burlesca las reuniones del comité central de la fracción política del POR(T), y en un gesto degradante las tiñe de comicidad, presentándolas como una gran mascarada con los personajes vestidos de retórica revolucionaria. El yo-autor contrasta este pasado de los personajes con los mismos personajes en el "presente" de la novela, entrevistados por él, donde se revelan tal y como son para el escritor: egoistas, oportunistas, desilusionados, mentirosos, y, a lo mejor, criminales. Para sellar la impresión subjetiva de los personajes, la novela recurre a procedi-

mientos caricaturescos que a veces rayan en lo grotesco: "Parece un personaje del Arcimboldo: su nariz es una sarmentosa zanahoria, sus cachetes dos membrillos, su mentón una protuberante patata llena de ojos y su cuello un racimo de uvas a medio despellejar" (231). Entre la caricatura y lo grotesco se sitúan casi todos los retratos presentados, inclusive el autorretrato del yo-autor. Las diferencias son de grado, y estos precedimientos se incorporan a los anteriormente mencionados en generar la comicidad de la lectura. La lectura cómica de la novela imposibilita la identificación con el yo-escritor y con los planteamientos políticos esbozados, con los personajes ridiculizados, o con el mundo "reflejado" por un yo-escritor rígido, dogmático y fanático, quien para su novela "realista" elige todos los procedimientos retórico-literarios posibles para producir una novela que no lo es.

Susana Reisz (1986) intenta describir y justificar al yo-escritor de *Historia de Mayta* como el "alter ego" de Mario Vargas Llosa, depositado de manera distinta en los dos niveles de la novela, en el presente y en el pasado. Reisz parte de una discusión de la noción de narrador en ensayos y artículos de crítica literaria de Vargas Llosa, y establece una unidad entre ésta y la teoría de la novela del yo-escritor de la novela. Parte de su conclusión es la siguiente: "Los críticos a quienes les desagradan las 'intromisiones' del narrador de *Historia de Mayta*, su verbosidad y su peso yoico, parecen olvidar o desconocer que el mismo narrador que frustra sus expectativas estéticas en el primer nivel, las cumple cabalmente en el segundo" (130). La intencionalidad autoral la transfiere al yo-autor de la novela, y los propósitos y las metas explicitados los ve realizados en una parte de la novela. La "objetividad" violada en el primer nivel de la novela, la ve recuperada en el segundo.

El término de "alter ego", cuando lo discute Booth (1961: 73) en el tema del "second self"- persona, o máscara- creado en la novela, más que en algún personaje individual, en muchas novelas modernas, lo encuentra en la figuración que llama "autor implícito" de la novela. Esta presencia no se explicita textualmente en la novela moderna, sino que se infiere, como entre líneas, del cuerpo textual de la novela. Se extiende como una sombra casi invisible sobre el

producto literario, y se distingue del autor real en desarrollo dinámico al diseminarse alrededor del texto en un momento histórico específico. Este autor implícito, para Booth, es la suma de todas las selecciones hechas para la novela (74-75).

El yo-escritor de *Historia de Mayta* es un ser ficticio, "inventado para la ocasión", para decir con Westphalen, y se mantiene a través de la novela como un personaje que se distingue marcadamente de cualquier Vargas Llosa histórico. Vargas Llosa se distancia de este yo-escritor de la novela con grandes dosis de ironías. En vez de ser un alter ego, este yo-escritor parece constituirse en un "otro", no en el sentido de alguien con quien se identifica uno, sino en el sentido de "otro" como un personaje que encarna algunos rasgos de lo que uno no quiere ser y no puede ser: un otro que hace lo que uno no se permite hacer- este otro que se rebela inconscientemente contra normas y reglas tradicionales de comportamiento, en este caso, literario, y quien en estas distracciones produce lo cómico, el humor y la risa.

Y este yo-escritor insiste, en una serie aburrida de repeticiones, hasta el cansancio, en la génesis y la estructuración de su novela como un proyecto "realista". Estas repeticiones es posible que "fatiguen" a algunos críticos, pero son características de un personaje que se construye construyendo la novela, y no caracterizan al autor histórico, ni, directamente, al autor implícito. El yo-escritor insiste en la "teoría de su realismo"- metodología particular de trabajo novelístico en un personaje peculiar- e insiste de una manera maniática, fanática, y dogmática. El yo-escritor repite, en estas insistencias, el fanatismo y dogmatismo revolucionarios de Mayta, teóricos también ya que no concuerdan con las circunstancias sobre las que pretenden actuar. Al mismo tiempo, cuando el yo-escritor intenta poner la teoría en práctica, el texto mismo en el que construye sus teorías y que está elaborando contradice y subvierte cualquier proyecto realista en el sentido normal del término, tanto en lo que se refiere al pasado como en lo que se refiere al presente. El yo-escritor se confunde en sus cavilaciones realistas porque no piensa de manera sistemática, pretende realizar su "realismo", y el lector le observa distorsionar y caricaturizar en un proceso práctico en el que la comedia, la parodia, la caricatura, la farsa, lo burlesco, lo grotesco, y lo absurdo hacen del yo-

escritor y de su proyecto realizado el hazmerreír que produce la caricatura. La falacia del intencionalismo autoral en un yo-autor que piensa mal queda expuesta y ridiculizada. En esto reside parte de la gracia de la novela, y a partir de esta contradicción se autoparodia. Es posible también que parodie las metodologías contradictorias expuestas por Vargas Llosa a lo largo de su carrera. La autoparodia y la parodia en esta novela nacen como efectos de lectura de la organización y disposición de los materiales de la novela y del mosaico de la intertextualidad que teje. Son ciertas verdades de lectura, y éstas se diferencian de las propuestas de alguna verdad o algo verosímil intencional o referencial que gobierna el texto.

La unidad en la novela, y esto discrepa con la exposición de Reisz, se establece en semejanzas entre Mayta y el yo-escritor. Mayta se representa como un revolucionario ciego en su idealismo teórico y elabora metodologías que no corresponden con el material real sobre el que piensa trabajar. El yo-escritor es, en el campo de la literatura, otro idealista teórico que se equivoca en la metodología y en la práctica de la escritura. Mayta y el yo-escritor comparten el hecho de ser, por lo tanto, dos personajes de proyectos fracasados- uno en el campo de lo político; otro en el campo de lo literario. Lo que hace unir a los dos en la lectura de la novela es que los dos son víctimas de las ironías y de las parodias.

El yo-escritor viene a inscribirse en su novela para ocupar la misma posición que la figura del escritor parodiado en *La tía Julia y el escribidor*, y la figura del periodista en *La guerra del fin del mundo*. Este yo-escritor, en sus confusiones, llega incluso a parodiar ciertas posiciones teóricas mantenidas anteriormente por Vargas Llosa en referencias relacionadas con el novelista, su "oficio", su "vocación", su "dedicación total", sus "demonios" y sus "obsesiones". Son las representaciones del escritor como un ser que se rinde completamente a una presencia que le exige todo -la literatura- las que se implican y se complican en la lectura de la novela. En una entrevista, Vargas Llosa aclara: "A partir de todas esas experiencias, entremezcladas, entreveradas, de múltiples etapas de mi propia formación política y literaria, está compuesta *Historia de Mayta*" (1987:2).

Los temas políticos intencionados por el autor histórico no son tan fáciles de captar, según la atención que atraen en parte de la crítica que comenta la novela. Tampoco son tan difíciles de discernir, se puede decir, pero las ideas políticas se materializan en esta novela como en una especie de universo metacrítico y metaliterario. El significante literario cobra más interés que un posible significado extraliterario y trascendental. La novela contradice y subvierte inconscientemente parte del proyecto consciente expuesto por Vargas Llosa. La novela dramatiza las confusiones inherentes en la distinción banal y mal digerida entre "verdad" y "mentira" en la propuesta "verdad de la mentira" en la literatura. En la novela, la alternativa literaria escogida en el proyecto confuso posee su propia dinámica que pone a la deriva parte del proyecto. Y tal como la carga metafórica de las grandes palabras- "violencia", "humanidad", "civilización", atraen la atención en los discursos políticos de Vargas Llosa, las grandes metáforas de "la verdad" y de "la mentira" de los proyectos literarios, también despiertan mucho interés y se abren a oposiciones y contradicciones entre varias actualizaciones posibles en las interpretaciones de las metáforas creadas.

El yo-narrador en *Historia de Mayta* dramatiza los problemas lingüísticos, literarios y políticos. Su empleo del lenguaje, literario y político atrae mucha atención, y también lo hace su preocupación literaria constante, su proyecto explícito, y el camino que recorre en el proceso de trabajo para realizar sus intenciones. Pero el yo-escritor no posee la capacidad intelectual necesaria para analizar y resolver las paradojas, y el narrador se pierde al mismo tiempo que Vargas Llosa se salva callando una serie de implicaciones posibles en las grandes metáforas: "Para mí, dejar de escribir y perder la *independencia*, esa *independencia* que es fundamental en un escritor, sería un sacrificio, sin comillas" (1984-2:33. Énfasis añadido). Vargas Llosa conserva su "independencia" en relación con *Historia de Mayta* instalando un narrador egocéntrico que depende de sus manías y que se responsabilice de la enunciación del discurso novelesco. Pero éste repite en su discurso en un gesto lúdico el conflicto entre el proyecto intencional explícito en la teoría y la realización de él en el proceso práctico de construcción de la novela.

En un gesto irónico, el narrador diegético, el personaje de Mayta, y Vargas Llosa ilustran un conflicto que se produce entre la riqueza de innumerables posibilidades teóricas y de acción encerradas en gran número de metáforas estereotipadas que rodean a los seres humanos en cierta situación de libertad de pensamiento y de acción. Esta riqueza en la independencia de acción contrasta con la pobreza indicada una vez tomada la decisión, hecha la selección y escogido el camino de la práctica. En un caso como este, la novela ilustraría otra hipótesis también repetida por Vargas Llosa, según la cual las novelas "se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela hay una inconformidad y un deseo" (1984-2:9). Cada novela sería una especie de ejemplo que le facilitaría al autor una posibilidad de volver sobre el camino y "vivir las vidas que no tuvo", reconsiderar imaginariamente las decisiones retomadas.

"El mar, lejano y rutilante, repite su canto innumerable y somnoliente"
(José Diez Canseco).

El autor histórico, Vargas Llosa, se encuentra en esta novela cómica como elemento o factor entre otros elementos y factores significantes. El tratamiento de Booth demuestra las dificultades con las que se encuentra el intento de determinar una especie de "distancia" particular en la novela cómica entre el autor histórico y el material narrativo. Parece ser que los efectos cómicos se generan en el proceso de interacción de la lectura dinámica misma más que en esquemas descriptivos y estáticos a priori establecidos para definir la comicidad. Reisz indica que es "perfectamente lógico-verosímil que el narrador de una historia que *se exhibe ostentadamente* como ficcional sea un novelista y que el novelista *dé la sensación de ser el propio Vargas Llosa*" (1986:122-123. Énfasis añadido).

La invención de Vargas Llosa no cumple tan sólo la función de narrar lo que él quería narrar -los sucesos de Jauja- sino,

a la vez, la de contar el proceso de elaboración de lo narrado y, en general, las de presentar de un modo directo y vívido los principales *problemas que él debe enfrentar al construir sus novelas* (122. Enfasis añadido).

Reisz parece identificar al narrador ficcional de la novela con Vargas Llosa e intenta observar en los problemas que aquél encuentra sobre la marcha de la producción de su narración los principales problemas con los que se enfrenta Vargas Llosa en la composición de sus novelas. Esta lectura respeta las premisas del "realismo expresivo" (Catherine Belsey 1980) establecidas por la crítica académica seria en el método histórico-biográfico tradicional. Esta lectura busca y encuentra las intenciones serias del autor histórico transplantadas sin problemas a la obra y transmitidas por la novela al lector. La noción de la seriedad en el quehacer literario y de la seriedad necesaria en la crítica está implícita en las consideraciones que se elaboran. Esta noción de la seriedad casi obligatoria en los estudios literarios excluyen la posibilidad de y no deja espacio para la comedia, la farsa, la parodia, la sátira, la ironía, el humor y la risa. La diversión y el entretenimiento desaparecen de las evaluaciones propuestas. Con la implantación del yo-escritor, escribe Reisz, Vargas Llosa "elude la dificultad que le habría planteado un narrador a la vez demasiado perceptible y ajeno a la historia, que en virtud de estos rasgos diera la sensación de manipular su material desde afuera y desde arriba, como un arrogante titiritero" (1986:123).

En el narrar de la novela se constituye al mismo tiempo el yo-narrador, un personaje de la novela que tiene todos los derechos del mundo literario para, justamente, ser un "narrador de una historia que se exhibe ostentosamente como ficcional". Es un narrador "demasiado perceptible" pero es parte íntegra de la historia que está narrando. Este yo-narrador de la novela tiene todo el espacio necesario para dramatizarse y revelarse como un personaje antipático y rígido de reacciones mecánicas: Un mal escritor realista. Este narrador que se construye en el proceso de la narración es también quien elabora la narración según sus propios propósitos y principios concebidos por él y explicitados en la misma narración. El yo-narrador

se exhibe como un payaso poco dado a reflexiones equilibradas, fanático en las valoraciones de otros personajes y dogmático en sus opiniones de otros autores hispanoamericanos. Se equivoca siempre en la autoevaluación. Insiste en el proceso de elaboración de lo narrado, pero los problemas que presenta son los suyos propios y no necesariamente "los principales problemas que él (Vargas Llosa) debe enfrentar al construir sus novelas". Porque este yo escritor de la novela le roba el proyecto del "arte de mentir" a Vargas Llosa, lo digiere mal, lo distorsiona y lo convierte en algo muy suyo, aunque lejanamente relacionado con el proyecto original, también banal y confuso. Las confusiones dramatizadas dan la sensación de estar con un narrador que "manipula su material" a su antojo desde dentro de la narración como un payaso gracioso en un circo en que se desarrolla sin que el narrador lo intente.

La objetividad anhelada para el autor histórico en la teoría de Vargas Llosa, sobre todo en la elaboración de su concepto de la "novela autónoma", se logra y se manifiesta aquí como pura subjetividad en la narración del yo-autor de la novela. Es como si la concepción de Vargas Llosa todavía estuviera en concordancia con la noción sartreana del "*réalisme brut de la subjectivité*" (Citado por Booth 1961:50-51) que deje completamente libre e independiente al personaje literario en relación con el autor histórico. Si *Historia de Mayta* se puede clasificar de "novela realista", la clasificación se justifica en el sentido de ser una novela objetiva e impersonal de parte del autor histórico y subjetiva y personal de parte del yo-narrador del texto. Si se toma en serio la paradoja introducida por Vargas Llosa, la metáfora de la mentira cobra un sentido y la paradoja se resuelve-- no en las intenciones explicitadas en el artículo escrito y publicado por Vargas Llosa en 1984, ni en las cavilaciones sobre la novela "realista" del yo-autor-- sino en la novela misma en la que el yo-autor se entrega a la tarea de mentir con base en hechos y termina construyéndose en un yo-autor payaso, estúpido, fanático confundido y cómico.

El yo-escritor se produce en su narración dramatizándose como un autor que sin reflexionar y analizar comete todos los errores que Vargas Llosa no se ha permitido nunca como autor "realista". Este yo-autor se confunde en el acto de escribir su novela. Este rasgo de

cierta estupidez en el personaje del narrador es el que acerca a este narrador de la novela de Vargas Llosa a muchos narradores de los cuentos de César Vallejo en *Escalas*. Es en esta perspectiva de una serie de narradores no dignos de confianza en el que Vallejo se adelanta a los famosos escritores del llamado "boom" de la narrativa hispanoamericana. *Historia de Mayta* da rienda suelta a la mentira de un narrador al que le falta un tornillo. Los comentarios de este narrador conciente de ser escritor hacen gala, de manera sistemática, de la condición de artificio que posee la novela, y los comentarios indagan ostentosamente en la relación problemática entre el artificio, que aparenta ser real, y la realidad.

El mundo ficticio se presenta como una construcción armada a troche y moche contra un trasfondo de tradiciones y convenciones literarias que el yo-narrador no domina. La novela pone al descubierto los recursos técnicos y retóricos empleados por este yo-narrador para producirla. Polemiza de manera confusa con ciertas concepciones tradicionales de lo que es la verdad y la mentira en la narrativa y de lo que es la relación entre realidad y literatura. En vez de ofrecer una visión de la superioridad de la literatura y del arte, esta novela siembra la duda en cuanto al valor de representatividad de muchos géneros literarios. Muchos de éstos se parodian sobre la marcha, y se duda de su capacidad de ser testimonio neutral o imparcial sobre una supuesta realidad extraliteraria.

Y Vargas Llosa se estará riendo, "marginado totalmente de la realidad representada en la novela cuya grotesca insensatez es observada desde arriba y desde afuera" (Cornejo Polar en su comentario a *Pantaleón y las visitadoras*, 1979:62). Esta posible visión externa, "desde arriba y desde afuera", que abarca tanto al yo-escritor como a su trabajo y el resultado de este trabajo, la novela, es la que se produce en la lectura de esta novela. Vargas Llosa se inscribe en la posición de "un arrogante titiritero" que desaparece completamente entre bambalinas. Parte de la crítica, sin embargo, no funciona sin la presencia determinante y decisiva del autor histórico, de su biografía y de sus intenciones. Desde arriba y desde afuera Vargas Llosa realiza un proyecto en el que se dramatiza el arte de mentir en un yo-narrador confundido que casi se vuelve loco con las dicoto-

mías introducidas en las metodologías literarias por y de Vargas Llosa.

Con la ridiculización del yo-escritor, quien ridiculiza a su vez a toda la izquierda política en el Perú y los gustos estéticos y literarios de esta misma izquierda, la novela representa un tipo de novela comprometida inusitada en la literatura peruana. *Historia de Mayta* representa otra innovación técnica en una lista ya larga de éxitos en la producción novelesca de Vargas Llosa. En esta innovación la gran farsa de la literatura representa la gran farsa de la izquierda política peruana en el gran teatro del mundo. La novela, escriben, pide, en su revelación y crítica, una intervención que "recobre el camino de la sensatez y la cordura" (*Oiga*, 28 de diciembre de 1987:20). Con esto se inscribe una noción de superioridad y de poder como elemento interpretativo para la lectura de *Historia de Mayta*.

Freud (1905) estudia el chiste (posiblemente lo cómico, el humor y la agudeza) y el chiste es fundamentalmente catártico. Los chistes inocentes y triviales no tienen otro objetivo que el de agrandar y hacer reír. El impulso a la agresividad y la hostilidad es la característica del chiste tendencioso. El chiste tendencioso genera el humor desde dos bases-- del propósito hostil implícito y de algún factor estético que desvía la atención del mensaje, desvía la atención del significado hacia la técnica empleada en la producción del chiste. El chiste es el resultado de un trabajo de organización y de interpretación condicionado por circunstancias históricas, sociales, lingüísticas y estéticas. En la lectura de la novela de Vargas Llosa, el proceso de la elaboración de lo que pudiera llamarse el chiste tendencioso de la novela atrae la atención sobre el yo-escritor y el proceso de elaboración de su gran teatro parcial del mundo.

Aristóteles define, en *Poética*, la comedia como un género que ridiculiza a personajes con defectos y vicios que se revelan como inferiores a los personajes representativos de la sociedad. Para Ben Jonson, el papel social de la comedia reside en su capacidad de revelar las estupideces del hombre. En Thomas Hobbes, el humor es expresión de superioridad y de triunfo personal en quien se da cuenta de algo deformado en otra persona. Charles Baudelaire, en *De l'essence du rire*, ve en la risa (posiblemente el humor) el espíritu satánico del

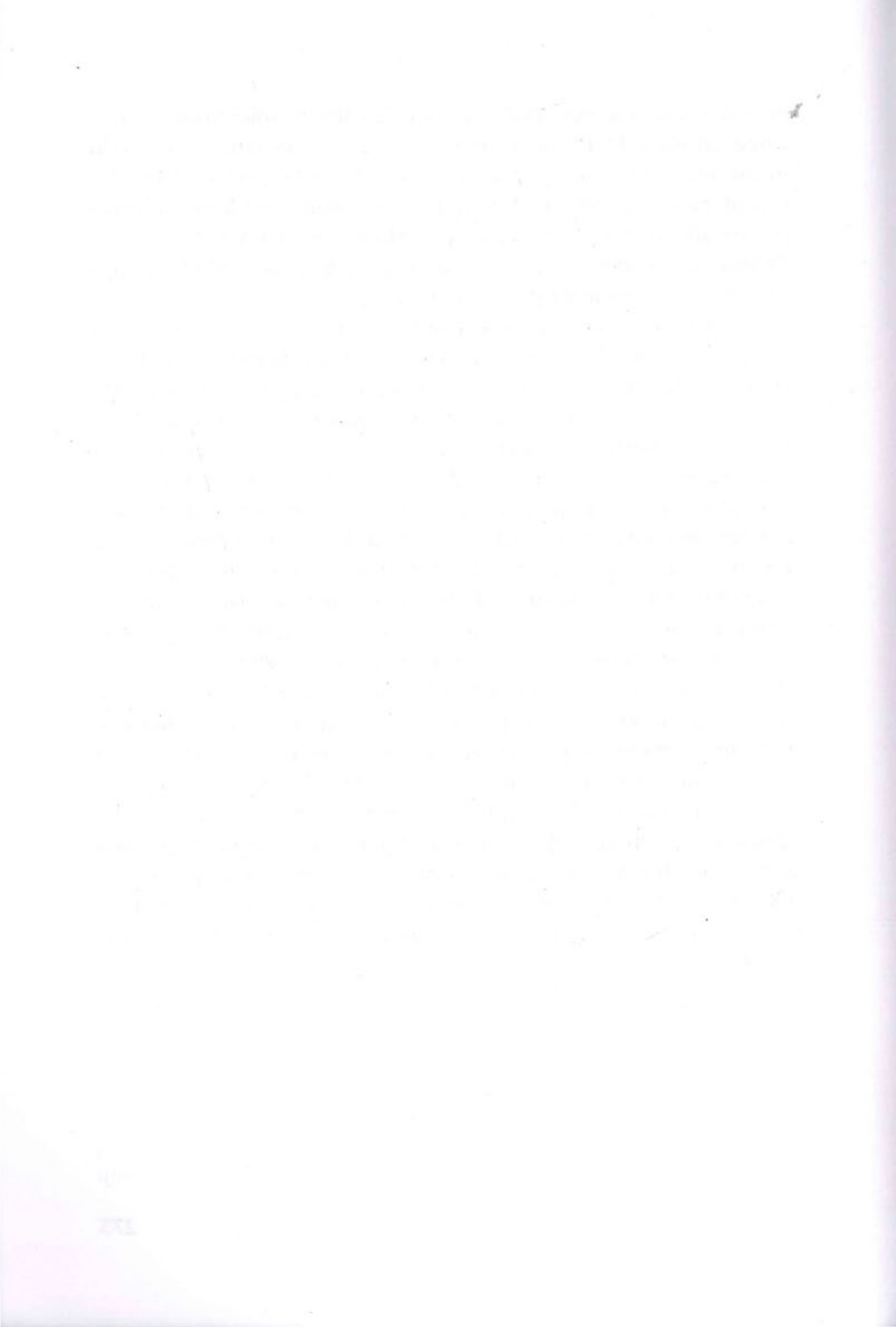
hombre, y la propensión natural en el hombre para el mal. La risa, en Bergson, y el chiste tendencioso, en Freud, desempeñan una función social cuando la risa funciona como una especie de arma en una relación entre la persona que se ríe y la persona que se convierte en el blanco de la risa. Bergson anota que en la comedia existe una relación de superioridad e inferioridad, y la risa, sus causas, mecanismos, y efectos, puede estudiarse por lo menos desde dos ángulos distintos: el ángulo del verdugo y el ángulo de la víctima. Lo que es catarsis, alivio y ahorro de energía psíquica y placer en uno, resulta ser castigo, vergüenza, sufrimiento y dolor en otro. El humor implica un iniciador (emisor), y un blanco (receptor), y ser humorístico implica desde un poco hasta gran dosis de agresión y hostilidad dirigidas hacia algo o alguien definidos como blancos para el ataque.

Bajtín ha mostrado, sin embargo, que las funciones de la comedia y de la farsa tampoco son estables y estáticas. Bajtín opina que la seriedad y la cólera no son las únicas formas posibles para una actitud subversiva en la literatura. El poder de la risa puede ser subversivo, por ejemplo, cuando en el carnaval se subvierten las viejas jerarquías y se establecen jerarquías nuevas e inestables (Moi 1985:40). Rabelais, para Bajtín, transpone y desarrolla las prácticas antiautoritarias del lenguaje del carnaval que juega libremente con el lenguaje diario para parodiar el lenguaje de la iglesia y de los magistrados. Bahk privilegia lo que llama la tradición "menipea" de la literatura "carnavalesca" en la que incluye la parodia y la sátira. Son discursos literarios en los que el personaje literario se independiza y juega con el autor, con un interlocutor, o con las reglas y convenciones sociales (David Forgacs 1987:196).

Historia de Mayta se instala en las corrientes de varias tendencias humorísticas para jugar con las normas y las convenciones de la literatura narrativa misma. Establece este juego en la figura del escritor quien parodia, más que un orden social establecido y tradicional, las teorías y prácticas literarias de ciertas fracciones políticas minoritarias y marginadas. Estas se representan en Mayta, Vallejos, y todos los personajes que la novela arrastra consigo en el basurero caótico de su carga metaforería central. La crítica en Lima indica que a muchos lectores la risa se les ha enfriado en la boca, porque se

enfrentan con una novela de humor o de entretenimiento que se produce como una farsa total en la que un yo-autor se burla indiscriminadamente de toda la izquierda y de las preferencias estético-literarias de ella: el realismo, la novela testimonial, la novela comprometida, la novela del héroe guerrillero, etc. La novela se burla de toda una serie de temas sagrados para gran parte de la crítica literaria de la izquierda peruana.

En algún momento en la crítica de *Pantaleón y las visitadoras* un crítico se refiere a la coincidencia curiosa de que Mario Vargas Llosa ridiculiza las fuerzas armadas en un momento, 1973, cuando estas fuerzas experimentan con cierta política reformista en el Perú. *Historia de Mayta* ridiculiza gran parte de la izquierda política peruana en un momento histórico en el que ella, sobre todo con Izquierda Unida, intenta desempeñar un papel histórico importante en la historia del parlamentarismo en el Perú. La crítica, la sátira, la caricatura, la parodia, y el humor, no parecen limitarse al fenómeno de Sendero Luminoso, tal como quiere indicar el autor histórico, sino que arrastran consigo en el chiste tendencioso a sectores izquierdistas mucho más amplios. Pero la novela previene contra los métodos de trabajo del yo-autor que se construye en la novela ridiculizándolo en las contradicciones entre lo que pretende ser y lo que es. En este momento histórico dado, Mario Vargas Llosa se define más que antes en la política conservadora y se dedica al trabajo político y partidario. Se dedica, al mismo tiempo, a parodiar ciertas posturas políticas y literarias anteriormente elaboradas y defendidas también por él. Es como si la novela fuera un proceso catártico y de preparación que echara las bases para nuevas declaraciones político-literarias y otros proyectos novelescos en el desarrollo dinámico y continuo de Vargas Llosa.



V

LA AUTOBIOGRAFÍA
Y LAS MEMORIAS COMO (¿AUTO?)-
CRÍTICA EN *EL PEZ EN EL AGUA*
DE MARIO VARGAS LLOSA.

“Soy un animal acosado por su ser
Que es una verdad y una mentira”
(Martín Adán).

Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique publicaron sus «memorias» y sus «antimemorias» respectivamente con gran estruendo comercial. Ambos libros salieron publicados en España, y en cierto momento ambos ocuparon los escaparates de las librerías y las columnas culturales de los medios masivos de comunicación de la península en una especie de reconquista simbólica. Los dos autores se inscriben en una familia de gran linaje de una larga serie de antecedentes. Hay padres, madres, hermanos y hermanas de oficio, y en los libros publicados en el momento histórico preciso de 1993, en apariencia no parece haber, en ninguno de los dos, como en situaciones anteriores de lanzamiento - mayores deseos explícitos de parricidio, matricidio o fratricidio simbólico-literarios. Ahora se inscriben de manera normal y tradicional y en una serie de libros de historias personales de escritores hispanoamericanos, entre ellos Jorge Edwards

(1991), Reinaldo Arenas (1992), Elena Garro (1992), Octavio Paz (1993), José Donoso (1996), Augusto Monterroso (1997). Es en los silencios, sin embargo, y en las ausencias, que implícitamente se olvidan, se castran y se matan a una serie de "parientes"- de hermanas y hermanos literarios.

"Amo el espejo en que contemplo
Mi espesa barba y mi tristeza
Mis pantalones grises y la lluvia
Miro mi sexo con ternura
Mi glande puro y mis testículos
Repletos de amargura" (Jorge
Eduardo Eielson).

Mario Vargas Llosa se inscribe en el género de manera tradicional, como si los géneros literarios de las memorias y de la autobiografía fueran todavía de lo más normal y natural de la literatura y del quehacer literario. Publica *El pez en el agua* justo después de su fracaso político, casi al mismo tiempo que solicita y obtiene la ciudadanía española. Hay eventos reales, históricos, del pasado inmediato y del presente del autor que claman por reconsideraciones y por experimentaciones narrativas y técnico-literarias. El texto intenta demostrar la verdad de las mentiras. La literatura, sin embargo, rara vez refleja la realidad real intencionada entre los eventos fundamentales de la vida del escritor en el mundo. La turbamulta complicada y caótica del mundo real peruano, político, social, cultural, e individual, se distorsiona y se simplifica en este caso en un libro de narraciones de corte convencional, que recurre a la crónica de la conquista en búsqueda de procedimientos textuales y narrativos. En 1993, fracasada la aventura política a la que se ha lanzado, Vargas Llosa reclama su posición de escritor de fama internacional con nuevas publicaciones. En octubre de 1993, ganó el Premio Planeta por la novela *Lituma en los Andes*, y en noviembre de 1993 anunciaron, desde Madrid y Londres, el estreno de la obra teatral, *El loco de los balcones*.

"For the inhabitant of a country has at least nine characters: a professional one, a national one, a civic one, a class one, a geographical one, a sex one, a conscious, an unconscious and perhaps even too a private one;..." (Robert Musil).

En confesiones, crónicas, vidas, autobiografías la tradición se establece y talentos individuales florecen. Las transformaciones de estos géneros a través de la historia literaria, en muy diferentes circunstancias socio-históricas y culturales, hacen de y entre ellos tradiciones para unas lecturas complicadas y multiformes. La lista de antecedentes textuales es en los noventa demasiado larga para poder reclamar una posición ingenua e inocente frente a la escritura-la grafía- de la narración de la historia de la vida propia. La lista que sigue insiste en algunos momentos en los que se producen fuertes tensiones entre tradiciones y talentos individuales.

Con las confesiones de San Agustín y Jean Jacques Rousseau; con las vidas de Benvenuto Cellini y Santa Teresa; con las autobiografías desde George Stuart Mill hasta Reinaldo Arenas; desde Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, André Gide, Jean Cocteau y Jean Genet hasta Cyril Collard y Derek Jarman - los nombres y los títulos evocan textos que se inscriben en la historia de los géneros con una mezcla de conformidad y de inconformidad, de comodidad y de incomodidad entre reglas, normas y posibles perversiones de ellas. Las tensiones entre tradición e innovación son las que aparecen también en Virginia Woolf- en, por ejemplo, *Moments of Being*- quien participa con Lytton Strachey en las experimentaciones lúdicas con el género gravemente serio de la biografía tradicional victoriana. Las tensiones las aprovecha Gertrude Stein, Stephen Spender, *World Within World* (1951), y Joe Randolph Ackerley, *My Father and Myself* (1968), y las aprovecha Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind 1929-1939* (1976), y Roland Barthes en *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Bruce Chatwin, *In Patagonia* (1977), y Derek Jarman en *At Your Own*

Risk. A Saint's Testament (1993). Desde el siglo pasado, la autobiografía se establece, se construye como género literario, se transforma y se amolda a estrategias textuales renovadoras y desafiantes. La inclusión en la lista apunta hacia posibles transformaciones, en experimentaciones atrevidas, que han enriquecido el género autobiográfico llevándolo a derivar para casi borrar las fronteras entre él y otros experimentos y para hacer de él una serie casi infinita de lecturas placenteras.

Daniel Paul Schreber elabora a principio de siglo su solicitud para poder salir del hospital o del manicomio, y publica, en Leipzig en 1903, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. El texto pone en tela de juicio las fronteras establecidas como normales entre la cordura y la locura en la génesis de la escritura y en la lectura de textos; pone en tela de juicio las fronteras establecidas como normales para el sujeto, para el narrador, y para el «yo» narrativo. Provoca, casi de manera inmediata, la generación de una larga lista de textos críticos que se observan en el artículo de Sigmund Freud (1911), y el de Sandor Ferenczi (1912), en el libro de Gilles Deleuze y Felix Guattari (1972) y los artículos de Octave Mannoni (1988). Son lecturas psiquiátricas y psicoanalíticas de un texto dado e indican las coyunturas de unas teorías y metodologías críticas puestas en práctica, lecturas que reflejan, y dejan sus influencias en, el campo de los estudios literarios.

“Pero nada me vuelve más sombrío
Que la luz de un cigarrillo
Cuando pienso en el futuro
Y un remolino de ceniza
Bruscamente desbarata mi sonrisa
Y mi pasado” (Jorge Eduardo
Eielson).

En el mundo hispánico no faltan quienes se entregan al cultivo de los géneros en desarrollo continuo. Desde *Mi vida*, de Santa Teresa (1587), hasta *Respuesta a Sor Filotea* (1691); desde *Cuadernos de infancia* (1937),

de Norah Lange, hasta Eva Duarte Perón, *La razón de mi vida* (1951), los géneros se cultivan entre mujeres, y llegan a proliferar en el caso tan particular de Victoria Ocampo: *Testimonios* (1935-1977), *El archipiélago* (1979), y los tomos posteriores de la autobiografía, (1980-84). En México, Margo Glantz se inscribe con *Las genealogías* (1987), y Elena Garro con *Memorias de España* (1992).

Estos géneros se cultivan desde las crónicas de gran número de conquistadores, hasta los recuerdos de Sarmiento. Con las memorias de Enrique López Albújar y la vida del autor de José Vasconcelos, los géneros se cultivan entre autores y escritores hasta *Años de mocedad: recuerdos*, de Adolfo Bioy Casares (1963), y sus *Memorias* (1994); en la variante del "confieso" de Pablo Neruda en *Confieso que he vivido* (1974), y en *Para nacer he nacido* (1978). Entre autores chilenos y en la realidad literaria chilena, al parecer, muchos son los autores que cultivan estos géneros: Augusto D'Halmar escribe *Recuerdos olvidados* (1975); Jorge Edwards busca raíces del malestar en *Persona non grata* (1973) (subtitulado en la edición inglesa como "a Memoir of Disenchantment with the Cuban Revolution"), y de sus nostalgias en *Adiós, poeta* (1991); José Donoso escribe sus memorias literarias en *Historia personal del boom* (1972), y extiende sus raíces con *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996).

En México, Salvador Novo experimenta con "su autobiografía secreta" (Carlos Monsiváis), *La estatua de sal*, desde alrededor de 1920 y hasta 1945. Todavía no ha sido publicada en México. En 1998, se prepara una edición del texto con prólogo de Carlos Monsiváis. Una versión del texto apareció, sin embargo, traducida al inglés y publicado como «Memories» en San Francisco (1979). Escritores e intelectuales mexicanos han gozado del cultivo de estos géneros. Esto se nota en José Vasconcelos, *Ulises criollo*, en cuatro tomos entre 1935 y 1939; en Enrique González Martínez, *El hombre del búho* (1944); en Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena* (1965); y, en 1967 y 1968, respectivamente, las autobiografías *Sergio Pitol* y *Salvador Elizondo*. Del grupo de los Contemporáneos, Elías Nandino había colaborado en la preparación de *Una vida (no)velada* publicado en México en 1988. Luis Cardosa y Aragón elabora sus memorias entre los integrantes del grupo de los Contemporáneos. Entre los textos de Novo y Nandino, se

intercalan en la literatura autobiográfica mexicana las figuras de Luis Zapata y su informante en *El vampiro de la Colonia Roma* (1978), Octavio Paz con *Itinerario* (1993), y el guatemalteco, Augusto Monterroso, quien, desde México y España, publica *Los buscadores de oro* (1997).

“Before the law all citizens were equal, but not everyone, of course, was a citizen” (Robert Musil).

La épica mexicana generada en torno al trágico octubre del 68 se acerca muchas veces a las categorías del testimonio personal sobre todo entre las víctimas que sufren los impactos de la matanza de Tlatelolco. Algunas novelas de Elena Poniatowska participan en las narraciones del Tlatelolco y comparten rasgos con los textos mencionados: *Hasta no verte Jesús mío*, *La noche de Tlatelolco*, *Querido Diego*, y *Tinísima*. Del profesor de antropología, Ricardo Pozas, aprende Poniatowska. Pozas inaugura con *Juan Pérez Jolote: Autobiografía de un tzotzil*, (1946), un género prometedor, la novela antropológica, que llega a ser cultivado en diferentes países latinoamericanos. Oscar Lewis publica *Children of Sánchez: Autobiography of a Mexican Family* (1961); y, en Cuba, Miguel Barnet publica *Biografía de un cimarrón* (1966); y juega con y pervierte el género con *Canción de Rachel* (1969). Una extensión de esta corriente hacia el individuo, y la historia de su vida considerada como ejemplar, se inscribe en la narración de Domitila Barrios de Chungara, *Si me permiten hablar*, y en la de Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*.

De Cuba, y en contraste con los libros de Barnet, Néstor Almendros y Orlando Jiménez-Leal estrenan en 1982 la película documental, *Conducta impropia*, basada en una serie de entrevistas y testimonios ofrecidos, entre otros, por autores cubanos, en y fuera de Cuba. Más tarde, Néstor Almendros publica una autobiografía centrada en su trabajo de fotógrafo en producciones de películas sobre todo en EEUU. En 1992 se publica *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas,

con la problemática del escritor cubano en la revolución, en el exilio y en el SIDA. Este libro encuentra ciertos antecedentes en *Persona non grata* (1973) de Jorge Edwards, en *Retrato de familia con Fidel* (1981), en *Vida, aventuras y desastres de un hombre llamado Castro* (1988) de Carlos Franqui, y en *Mea Cuba* (1982) y otros textos de Guillermo Cabrera Infante. Encuentra sus resonancias propias en "Diario de la peste" (1994) de Severo Sarduy.

Es posible que estos géneros también dependan para su desarrollo de cierto clima político-cultural y literario. En la España postfranquista, como en una especie de destape, saltan al mercado una serie de confesiones, vidas, memorias, recuerdos, y autobiografías que se disparan en experimentaciones. Juan Gil Albert publica *Memorabilia* (1975); Jaime Gil de Biedma escribe *Diario del artista seriamente enfermo* en 1974, que se amplía para la publicación póstuma (1991) en *Retrato del artista en 1956*. Luis Antonio de Villena publica *Ante el espejo: Memorias de un adolescente* (1982). En 1985 sale publicado *Coto vedado*, de Juan Goytisolo, seguido por *En los reinos del taifa* (1986), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), y *La cuarentena* (1991). De Terenci Moix se lanza *El peso de la paja: Memorias: El cine de los sábados* (1990), y se vienen publicando a intervalos *El beso de Peter Pan: Memorias: El peso de la paja* (1993), y el tercer tomo que aparece en 1998 con el título de *Extraño en el paraíso. Memorias. El peso de la paja*. Pedro Almodóvar se lanza a experimentar con el género en *Patty Diphusa y otros textos* (1991).

"Y yo no sé decir todo lo que me digo.

Yo temo de mi voz, mi constante testigo,

El que me hizo la letra y rehace a cada instante" (Martín Adán).

En el Perú, se tiende a afirmar, no son adeptos al género de la autobiografía. Al mismo tiempo, sin embargo, muchos críticos, y Mario

Vargas Llosa como crítico y escritor, afirman, actúan y escriben como si la literatura siempre fuera autobiográfica. Y en ningún otro país hispanoamericano, al mismo tiempo, se dan ejemplos de una literatura colonial semejante a la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, y la del Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*. La figura del Inca Garcilaso en los comentarios ha sido analizada "autobiográficamente" por el psicoanalista Max Hernández en *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega* (1991), pero de manera general las crónicas no han sido reconsideradas a la luz de las teorizaciones que se vienen elaborando sobre la confesión y la autobiografía entre los géneros literarios.

En el contexto de estos géneros, y de manera retroactiva, con la lectura de Vargas Llosa en 1993 en mente, sería interesante volver sobre la figura de Manuel González Prada y *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908). Enrique López Albújar, publica en 1924, en la década de grandes experimentaciones e innovaciones literarias en el Perú, *De mi casona. Un poco de historia piurana a través de la biografía del autor*. Silvia Molloy caracteriza el libro como una "sencilla crónica autobiográfica" (226). Admite, sin embargo, que la historia del niño que se narra no es "nada convencional" (227), sobre todo por ser la historia de la vida del hijo ilegítimo sin glorias ancestrales ni solidaridad nacida del privilegio (227). López Albújar publica, además, en 1963, sus *Memorias*, con introducción de Ciro Alegría.

De mi casona se presenta como un caso interesante en el que la historia de la formación del niño "ilegítimo" y "huérfano" se parece mucho a ciertas narraciones picarescas que, a lo mejor, forman parte del entramado intertextual en el que se desenvuelve el texto. Entre estos mismos con-textos intertextuales, en la narrativa peruana, se inscriben *La casa de cartón*, *Duque*, *Los ríos profundos* y *El Sexto*, *Lima, hora cero*, *Una piel de serpiente*, *Los geniecillos dominicales*, *La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, *Conversación en la Catedral*, *Historia de Mayta*, *Los inocentes*, *Un mundo para Julius*, *Los hijos del orden*, *No se lo digas a nadie*, *Fue ayer y no me acuerdo*. En la narrativa peruana florece el llamado *Bildungsroman* en una serie de variantes en género, etnia, clase social, e inclinación sexual. Florece también la variante del *Künstlerroman* en

la que el protagonista, como en muchas novelas de Vargas Llosa, y en *El pez en el agua*, busca vencer el malestar producido por la cultura peruana en el ejercicio de la creación artística. En 1993, además, cuando Vargas Llosa y Bryce Echenique salen publicados en España, Juan Ríos publica en Lima y en edición propia *Sobre mi propia vida*. Hay otros casos, como el de José Santos Chocano quien lanza *Memorias: las mil y una aventuras*, en Chile en 1940. Estas memorias contrastan con los libros arriba mencionados, porque "estratégicamente pasa por alto su infancia" en un libro en el que el primer capítulo se titula "El hombre que no fue niño" (Molloy 1996:146). Gregorio Martínez se inscribe en la novela antropológica cuando produce *Canto de sirena* 1977. El libro provoca una serie de debates y polémicas relacionados con el autor, la literatura, los géneros literarios, y su representatividad frente a la realidad de Lima y del Perú.

"Y que tus pies transitan
Abriendo huellas indelebles
Donde puede leerse la historia del
mundo
Y el porvenir del universo" (César
Moro).

Vargas Llosa estaría meditando los mismos problemas cuando publica "Crónica de un viaje a la selva" (1958), e *Historia secreta de una novela* (1971) y numerosos artículos de pseudo-teorizaciones que giran alrededor de la génesis de la novela y de la literatura. Cuando publica sus memorias, en 1993, sin embargo, al parecer se ha olvidado de los auto-debates habidos en torno a las relaciones posibles entre el mundo, el escritor y la narrativa. Vargas Llosa parece entonces como un escritor que ha hablado y escrito (mucho y siempre) de la literatura como (siempre y en todas partes) autobiográfica y que en la práctica de la historia de la vida propia revela no haberlo meditado e investigado en las teorías y en las prácticas variadas y polifacéticas, como muestran las listas antes indicadas en este capítulo.

lo. El político fracasado publica, en 1993, a lo mejor sin pensarlo, unas memorias en la forma de crónica de los conquistadores frustrados de la tradición colonial.

Porque, con los tiempos y con los experimentos, algunas fronteras tradicionalmente establecidas para delimitar la autobiografía de algunos géneros vecinos parecen borrarse para desaparecer casi por completo. William Wordsworth completa *The Prelude* in 1805 y lo publica en 1850. Es un poema personal que desarrolla una confesión extendida, y una autobiografía parcial de la figura del poeta romántico inglés. Más tarde, *The Portrait of the Artist as a Young Man* y *A la recherche du temps perdu* con-fabulan diversas estructuras e ingredientes para hacer del retrato una construcción híbrida. Muchos autores toman conciencia de la problemática literaria de las posibles configuraciones y experimentan y juegan con ellas mostrando la autoconciencia literaria en el transcurso de la escritura misma. Se puede preguntar, por ejemplo, si en la esencia algo distingue una novela picaresca, *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, de muchas confesiones, vidas y autobiografías conocidas en la historia de la literatura. Algunos problemas de esta índole los analiza Wayne C. Booth (1961), y Bertil Romberg (1962), y Roland Barthes se lanza al asesinato del autor tradicional (1968). Pero Mario Vargas Llosa insiste desde los cincuenta y (todo el tiempo y siempre) después, en su el lema principal, que toda la literatura es autobiográfica, y Vargas Llosa llega a compartir, en los noventa, con un Philippe Lejeune de los sesenta, una visión tradicional y retrasada del género de la autobiografía.

"There is a masculine mind, a cultured mind, the greatest living mind, the spirit of loyalty, the spirit of love, 'keeping up the spirit' of this cause or that, 'acting in the spirit of the movement' and so forth. How solid and unimpeachable it sounds right down to the lowest levels!" (Robert Musil).

Las novelas de primera persona han sido objeto de investigación. Bertil Romberg, en un libro de 1962, las clasifica en todas las vertientes e intenta establecer, de manera estructuralista, las categorías de los géneros y subgéneros de dichas novelas. Las clases y categorías establecidas por Romberg, sin embargo, se han visto también transformadas de acuerdo con investigaciones lingüísticas, textuales y psicoanalíticas, y de acuerdo con reformulaciones en los estudios literarios impulsadas por investigaciones feministas en cuestiones de género y sexualidad entre estudiosos de las problemáticas del texto. De la lectura de Paul de Man, Paul John Eakin y Bidy Martin, se desprende el hecho de que las nociones de nación, de etnia, de época histórica, de sexo, de clase social, de inclinación sexual y de profesión influyen en la elaboración de textos. Las teorías se postulan en relación con posicionalidades en unas encrucijadas de tejidos densos de hilos variados entretejidos. No deja de ser interesante observar que los libros de Lejeune, *L'autobiographie en France* (1971), y *Le pacte autobiographique* (1975), se publican en la misma época en que Roland Barthes publica *S/Z* (1970), "De l'oeuvre au texte" (1971), *Le Plaisir du texte* (1973), y *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). En esta misma época, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous, y Michel Foucault, entre otros, trabajan en proyectos de investigación que repercuten en las teorías literarias post-estructuralistas. La comparación hace resaltar que el crítico de la autobiografía, Lejeune, se encuentra en una posición de retraso en relación con los avances teóricos, críticos y prácticos elaborados en la misma época.

Paul de Man publica "*Autobiography as De-Facement*" (La autobiografía como desfiguración) en 1979, y lanza un ataque frontal a la idea de que la autobiografía participa como una modalidad más simple de "referencialidad" (referentiality) (Eakin 1985:185). Paul de Man indica, en cambio, que la base referencial de la autobiografía es inestable: una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje (Eakin 186). El escritor escribe y es escrito por el discurso que emplea. El texto se inscribe como agente y el lenguaje llega a ocupar el sitio de interés (Eakin 189). Eakin intenta presentar un balance completo de los teóricos de la autobiografía contemporáneos. Su libro, sin embargo, excluye de manera generalizada las teorías feministas

elaboradas hasta entonces (1985). Estas teorías, elaboradas desde principios de los setenta, y son muchas, han sido fundamentales para la re-elaboración de nociones de escritura, texto, sujeto y lectura en los estudios literarios, y sin mención de ellas el cuadro de Eakin no convence.

Biddy Martin, por ejemplo, en 1988 aprovecha las coyunturas para elaborar un artículo muy denso sobre la autobiografía y sus relaciones con los géneros sexuales, los géneros literarios, las etnias y la inclinación sexual. Con Foucault y Teresa de Lauretis, y contra ellos, propone una reconceptualización de los conceptos de identidad y de experiencia para problematizar la noción del sujeto transcendental, fuente (convencional) de la significación y de la verdad. Las prácticas representativas iluminan, para Martin, la construcción contradictoria y múltiple de la subjetividad. Martin ilustra su lectura con Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back* (1981), una colección de textos fronterizos- ensayos autobiográficos, poemas y cartas— en los terrenos fronterizos entre México y Estados Unidos, entre el inglés y el lenguaje mexicano— establece discursivamente una encrucijada textual-discursiva de nación, etnia, clase social, dialectos, género-, e inclinación sexual, que hacen imposible igualar identidad, en una reducción fácil, con conciencia. Las diferencias se presentan como más importantes que la unidad, y la posibilidad de presencia de un sujeto unificado y coherente desaparece por completo. La atención prestada en los textos a detalles y diferencias minuciosas, más que a una historia coherente de una vida, ilumina las discontinuidades entre el pasado y el presente y, así, abre las posibilidades para un futuro diferente.

El artículo de Martin forma parte, a su vez, de una antología, y las editoras de ella se instalan a caballo entre la tradición y la innovación. Bella Brodzki y Celeste Schenck (1988), elaboran una división radical y simplista entre la biografía femenina y la masculina. La evaluación que de ellas merece *Confesiones* de San Agustín, como expresión de un sujeto unido y coherente, masculino y patriarcal, contrasta con la evaluación de Françoise Lionnet en *Autobiographical Voices* (1989). Lionnet dedica el primer capítulo al texto de San Agustín y a un cuestionamiento sistemático del sujeto, del len-

guaje y de la escritura que llega a negar las posturas de Brodzki y Schenck.

"Truth, on the other hand, has only one garment and one road and is always at a disadvantage" (Robert Musil).

El término de autobiografía se introduce en las lenguas románicas entre 1820 y 1830 y, en estos momentos es cuando se construye el género literario moderno de maneras de escribir la historia de la vida propia. En la crítica literaria, desde entonces, se ven varias tendencias y enfoques. Estos dependen del énfasis que ponen en cualquiera de las partes que componen el término: *autós*, *bios* o *grafía*. De una manera general, se puede afirmar que Lejeune, por ejemplo, se concentra en "auto" y en "bio", mientras que en la misma época histórica y sobre todo en Francia, el llamado postestructuralismo enfoca las grafías.

Es probable que Sylvia Molloy acierte cuando afirma que la autobiografía ha sido "notablemente descuidada, tanto por lectores como por críticos" en Hispanoamérica (1996:12). Aunque haya en la literatura hispanoamericana muchas autobiografías, escribe, éstas no han sido leídas como tales: "la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir" (12). Molloy describe al "autobiógrafo hispanoamericano" como "un eficazísimo autocensor" (17), y la autobiografía, a principios del siglo XIX en Hispanoamérica, la describe como "un panteón de figuras heroicas" (19). Como característica de los textos autobiográficos, nota una "postura marcadamente testimonial" de autobiógrafos que se ven "como testigos" (20). Molloy escoge para su estudio textos de autobiógrafos que, "al decidir trasladarse al papel, tienen conciencia, de una u otra forma, de lo que significa verter el yo en una construcción retórica; escritores que, con una buena dosis de lucidez literaria, se resignan a la necesaria mediación textual" (22). Así como excluye los testimo-

nios, así excluye autobiografías de políticos y hombres de estado "para quienes el acto de escritura inherente al ejercicio autobiográfico no parecía problemático" (22).

El trabajo que aquí se desarrolla se distancia de algunas de las posturas de Molloy. "Crónicas", "confesiones", "vidas", "recuerdos", "diarios", etc. son géneros que conviven con la autobiografía cuando ésta se construye a partir del siglo XIX. No se trata en estos casos de la decisión de "trasladarse al papel" o de "verter el yo en una construcción retórica". En el escribir, el yo se construye y existe en y con este "papel" y esta "construcción retórica" y no posee para muchos lectores ninguna existencia prelingüística o extra-autobiográfica, tal como parece implicar Molloy. Es posible que posea una existencia intra - e intertextual, con apariencias en otros textos, pero el yo es testimoniante, es protagonista, es testigo, es o no es "eficacísimo autocensor" en el texto en el que se construye y es construido. El yo puede que, en interrelación con otras narraciones y textos, sea narrador digno de confianza o de desconfianza, pero esta dignidad o indignidad forma parte de la manera de ser y estar en los efectos de lectura del texto en que se construye.

En las autobiografías de Reinaldo Arenas y de Mario Vargas Llosa, por ejemplo, los narradores no son de confianza, no son narradores dedicados a la producción de la verdad (truth) en sus autobiografías. Los dos autores poseen buenas dosis de lucidez literaria, en muchos casos han sabido cuestionar el acto de la escritura, pero en el caso concreto de las historias personales es como si se olvidaran de todas las problemáticas conocidas para terminar en la práctica concreta de unas narraciones "primitivas" que se parecen a las crónicas coloniales. El libro de Vargas Llosa, de esta manera, parece ser la autobiografía de un político, fracasado en la práctica concreta de la campaña presidencial del Perú, que en los momentos más intensos se olvida del hecho de que el ejercicio autobiográfico, desde su nacimiento en el siglo XIX y hasta nuestros días, se inscriba como ejercicio literario problemático en experimentaciones y reinenciones que marcan el paso del desarrollo de un género complejo. Vargas Llosa, con el olvido y la ceguera, corre el peligro de fracasar en 1993 también en la empresa concreta

de la literatura, en *El pez en el agua* y en *Lituma en los Andes*, *El loco de los balcones*.

“En el Perú, todo es así.
Todos somos lo que no aparecemos”
(Martín Adán).

Pero Vargas Llosa no se divide solamente en dos, como quiere indicar Alberto Manguel (1998), Daniel del Castillo (1994), Jesús Pindado (1994), y Paúl Llaque (1996). Manguel termina aceptando la división sembrada por el propio autor en *El pez en el agua* entre un Vargas Llosa autor y un Vargas Llosa político. Del Castillo y Llaque se concentran en la división entre fuerzas internas y fuerzas externas, y en el desencuentro entre el individuo y la colectividad. Jesús Pindado divide al autor en novelista y periodista, Vargas Llosa dividido entre la ficción y el periodismo. Las divisiones binarias resultan ser reduccionistas y simplistas. Vargas Llosa se ha dividido también en demócrata cristiano, radical, castrista, social demócrata y en varios grados de conservador en la política. Se ha dividido en realista, cómico, humorista, “burlador”, erótico, en la literatura, en cuentos, novelas y dramas. Y se ha dividido en cronista, periodista, articulista, crítico literario, crítico de cine y de pintura, en la prensa local, continental y occidental. Las prácticas concretas después del fracaso político, por ejemplo en 1993, en novela, en teatro y en memorias, se leen mejor como una especie de “*Vergangenheitsbewältigung*” -como piezas de un mosaico en los que un narrador intenta re-conciliarse con su propio pasado disperso, inmediato y lejano.

La problemática general de la crítica literaria en torno a Vargas Llosa se puede describir de varias maneras. En otros trabajos (por ejemplo, 1987 y 1997 A) se ha intentado distinguir entre Vargas Llosa como crítico literario y la crítica a Vargas Llosa. Esta última la describe también Teresa L. Valdivieso (1994), y algunos comentarios parecen ser pertinentes. Parece ser que Vargas Llosa como crítico literario y la crítica literaria (en Lima, en particular, y en el Perú) se proponen,

explícita- e implícitamente, no solamente que la literatura sea (siempre) realista, sino que, como condición *sine qua non* para tal realismo, que sea (siempre) también autobiográfica. Desde José de la Riva-Agüero, José Gálvez y José Carlos Mariátegui, en Luis Alberto Sánchez, y hasta nuestros días, en Mario Vargas Llosa y otros, esta tradición crítica es la que ha venido dominando en la institución de la crítica literaria peruana impregnando su sello en todos los artículos y libros metodológicos publicados por Vargas Llosa, para quien “el autor es como un buitre que se alimenta de la carroña (social)” de la autobiografía. Esta tradición del humanismo positivista decimonónico, la práctica de las metodologías histórico-biográficas en la crítica, ha dejado su sello notable y prolongado en la historia de la crítica peruana.

En un país pobre en autobiografías, en el decir de los críticos, entonces, *toda su literatura* se lee de manera autobiográfica, y el Perú resulta ser un país rico en lecturas de autobiografías. Esta tendencia paradójica en las lecturas y posiciones de la crítica peruana se traslada a los autores quienes abonan el campo para tales consideraciones. En gran parte de las intervenciones de los escritores en el congreso de narradores peruanos en Arequipa en 1965, publicadas en *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969), las presentaciones se llenan de confesiones, historias de la vida, y autobiografías. Entre los participantes, sin embargo, Mario Vargas Llosa es quien ha contribuido más, a lo largo de su carrera, por lo menos desde 1963, con entregas autobiográficas relacionadas con cada una de las novelas publicadas y otras experiencias privadas e individuales- culturales, literarias, políticas y económicas. Vargas Llosa se lanza muy a menudo a afirmaciones como la siguiente: “La autobiografía más auténtica de un novelista son sus novelas. Creo que uno traspone enteramente su experiencia vital ... en esas fantasías que son las novelas” (Citado por Matías Barchino 1996:205). Jorge Bruce (1994) escribe de “la forma profusa y enfática en que Vargas Llosa ha hecho conocer sus ideas sobre prácticamente todo lo que hace y piensa, así como lo que *piensa que hace*, que no siempre es lo mismo” (57. Énfasis del original). Este material se encuentra en libros, *Historia secreta de una novela* (1971), en numerosos artículos de prensa, de revistas literarias, y en una serie

de antologías. En muchas conferencias entra en el terreno de la autobiografía, por ejemplo, en "La secreta historia de *La casa verde*" (1971) y "Cómo nace una novela" (1983), y lo hace en numerosas entrevistas.

La superficie lingüística, textual, a nivel de los significantes de la autobiografía y de las memorias, aparenta ser una ventana de cristal transparente a través de la que el lector, con el escritor, debe ver los referentes reales de las experiencias de la realidad peruana tal y como son. La literatura documental y el testimonio de las experiencias personales intenta ser una ventana a través de la que se observa un mundo trascendente, extratextual y prelingüístico definido y estable, digamos, como el Perú de finales de los ochenta y principios de los noventa. La metodología de Vargas Llosa se pone en práctica de una manera directa e inmediata, "natural", en la que se olvidan algunos factores de indeterminación y sobredeterminación, en funciones metafóricas y metonímicas, inherentes al lenguaje como sistema de producción de significancias. Los problemas surgen y le fichan al autor como lector y escritor re-trasado cuando, a principios de los noventa, intenta autobiografiarse con metodologías elaboradas en los cincuenta y sesenta y no vuelve a reconsiderar en relación con las teorizaciones del lenguaje y de la literatura desarrolladas entre, digamos, 1975 y 1990.

El dejar de teorizar el lenguaje, el sujeto y la literatura, el dejarlos en su estado "normal" del "sentido común" (Catherine Belsey 1980; Toril Moi 1985) es lo que Emilio Adolfo Westphalen indica como problema fundamental para escritores y críticos en varios artículos dispersos a lo largo de su carrera y en muchos poemas. Es el tema ausente en la crítica literaria que Jorge Eduardo Eielson parodia en "Poesía en forma de pájaro". El dejar de teorizarlos, sin embargo, parece ser, al mismo tiempo, un hecho particular para Mario Vargas Llosa, y un hecho general para muchos otros escritores y críticos. Llega a formar una especie de normalidad el enfatizar la función instrumental del lenguaje para olvidar la función productora y creadora del lenguaje y de la literatura como construcciones discursivas que se convierten en instituciones mediadas y mediadoras. Este dejar de teorizar tiene una larga tradición para llegar hasta nuestros

días (Doris Sommer 1988; Brodzki y Schenck 1988; Molloy 1991 y 1996). La confianza en la autobiografía como expresión primaria, directa y no mediada, transparente, de la verdad experiencial del individuo, de un sujeto unido y coherente, da la base para una especie, se piensa, de "contrato" entre autor y lector que Lejeune llama "el pacto autobiográfico" (Eakin 1985: 10).

Parte de la crítica a Vargas Llosa se deja canalizar en la dirección de las lecturas autobiográficas deseadas y siempre indicadas por el autor como el camino correcto para la crítica. En esta dirección de la crítica, siempre, hay una autoridad central que conoce y autoriza todos los datos, pero numerosos son los estudios que incurren en este campo. Rosa Boldori (1969) le sigue la pista en la búsqueda de la autobiografía. José Miguel Oviedo, en 1970, se entrega a una crítica de esta índole (y la mantiene en ediciones posteriores de su libro). Oviedo (1978), Michel Moner (1983), y Sally Harvey (1988) estudian *La tía Julia y el escritor* desde el punto de vista autobiográfico. Rosemary Geisdorfer Feal (1986) hace una comparación entre las autobiografías ficticias de Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, y Sharon Magnarelli (1985) lee en *La señorita de Tacna* la autobiografía como teatro, y José Andrés Rivas (1988) estudia *El hablador* como "metáfora de una autobiografía nostálgica" (1990). Jacques Soubeyroux (1990) escribe sobre "forma y sentido de la autobiografía en la narrativa de Mario Vargas Llosa", y Peter Standish (1993) se concentra en estudiar las maneras en que Vargas Llosa contempla sus propias novelas. Jean-Marie Ginesta (1996) escribe más de "circunstancias personales" y de "compromiso político" que de "creación literaria", y repite y recircula todos los lugares comunes cuando, en su artículo, también, no se sabe si por descuido, denomina *El pez en el agua* como "novela".

En gran parte de las teorías, en la mayoría de las veces, las realidades referenciales no son más que realidades literarias construidas en y para las lecturas de los textos en los que se generan. Las realidades y los mundos de las experiencias personales se entienden justamente como tales- como construcciones discursivas en las versiones escritas y textualizadas de las autobiografías y las memorias habidas y por haber. Los "pactos" o "contratos" autobiográficos pro-

puestos por Lejeune en 1975, y ya atrasados en relación con las teorizaciones de la época, no valen para muchos lectores y muchos escritores en 1990 y posteriormente. Las versiones textuales son resultados mediados por y en la escritura en la que, como escribe Barthes, no hay origen ni fin, sino tejidos de citas que generan dos tipos de literatura: la de placer y la de goce; la legible y la escribible, la pornográfica y la erótica, para resumirlo de esa manera. Los significantes, las connotaciones, los movimientos metonímicos constantes y evasivos, y las significancias generadas desconocen cualquier posibilidad de un mundo no mediado—desconoce las posibilidades metafísicas de algún referente prelingüístico— un significado esencial, transcendental, verdadero y auténtico. La metáfora del Autor como Dios que está en todas partes sin aparecer en ninguna, sí que aquí encuentra su base significativa y su núcleo esencial. "Dios existe, sin duda; ay, ¿pero para qué?" (Martín Adán)

"La cosa real, si la pretendes,
no es en aprehenderla
sino imaginarla.
Lo real no se le coge:
se le sigue,
y para eso son el sueño y la palabra"
(Martín Adán).

En la cuestión de la existencia o no-existencia de la autobiografía peruana, entonces, la literatura peruana y la crítica se llenan de contradicciones y de paradojas. Y esta corriente aumenta con una serie de autores que parodian la autobiografía, tendencia que se nota en Carlos Oquendo de Amat (en el último texto de *Cinco metros de poesía*, 1927), - en César Moro, y en Xavier Abril, en *Hollywood: relatos contemporáneos*, por ejemplo, y en Martín Adán, en Emilio Adolfo Westphalen y Jorge Eduardo Eielson. La novela titulada *El cuerpo de Giulia-no* (1971), de Eielson, juega con fragmentos de autobiografía de un yo-narrador que a veces casi desaparecen envueltos entre frag-

mentos de biografías de Giulia, Giulia-na y de Giulia-no. Entre todos los fragmentos, además, el juego de género (sexual) hace que la novela se acerque a la parodia, casi en la manera misma de *Orlando*, de Virginia Woolf, de los roles sexuales condicionados. Martín Adán escribe, entre otros fragmentos:

“Yo soy como soy...
sobre el peligro estante.
No hay otro Dios que el mío,
porque nunca varío.
Porque nada que lo es,
lo es sino es lo mío.
Y yo me soy, doquiera,
con el ojo distante”. (Martín Adán).

En toda esta turbamulta de posibilidades, de versiones y de temas con variaciones, Molloy delimita su proyecto excluyendo de él una forma de autoescritura más reciente, los testimonios (21), y propone para ellos un tratamiento como género propio (22). En la crítica práctica, sin embargo, tal como se nota en David William Foster (1985), Roberto González Echavarría (1985) y Doris Sommer (1988), las categorías de un género propio se construyen para, en el mismo momento, disolverse en series de subcategorías casi infinitas. Foster divide su capítulo dedicado a la “narrativa documental” (*documentary narrative*) en seis partes. Cinco de ellas elaboran subcategorías de la novela documental estudiada. Con Rodolfo Walsh (1957), Miguel Barnet (1966), Elena Poniatowska (1971), Hernán Valdés (1974), Gabriel García Márquez (1975), Foster intenta establecer subcategorías válidas, sobre series de denominadores comunes, para un número más grande de textos. González construye para la novela documental cubana las subcategorías de “testimonio épico” (*epic testimony*) y el “testimonio de un testigo marginal” (*the account of a marginal witness*) (115-116) que parecen equivaler a las categorías de narrador-protagonista y de narrador-testigo en el estudio de la novela de primera

persona estudiada por Romberg (1962). Sommer intenta separar una serie de testimonios de mujeres y hacer de ellos una subcategoría particular en este tipo de literatura. Los trabajos de Foster, González y Sommer realizan lecturas de numerosos textos individuales. En las clasificaciones pasan del texto individual a subcategorías y a categorías mayores establecidas con una serie de preceptos que ya se presentan como muy problemáticos. En este paso de texto individual a subcategorías y a categoría mayor, se olvidan y se borran rasgos individuales y perversos e incluso algunas características compartidas entre una serie de textos normalmente separados por varias razones.

La problemática falacia de la categorización es la que se desprende también de la lectura de Jerome Hamilton Buckley (1975) y Martin Swales (1978) en torno al *Bildungsroman*. Después de extendido intento de clasificación, Buckley llega a concluir con que muchos libros tienden a borrar las líneas divisorias tradicionales entre *la autobiografía y la novela autobiográfica* (24-25). La autobiografía titulada *The Education of Henry Adams* (en impresión privada 1907, publicada en 1918) por ejemplo, escrita en la tercera persona, posee mucho de la ironía y de la "distancia" (*detachment*) asociadas normalmente con la novela (25). Swales repite la paradójica fórmula de Tzvetan Todorov de que el nacimiento de un tigre no altera la definición de la especie, mientras que en la literatura cada nuevo ejemplar modifica la especie (10). En su intento de discernir y clasificar el *Bildungsroman* como género literario distinto de la autobiografía (9-37), y como «género taxonómico» (161-166), Swales no llega a aprovechar de manera cabal las posibilidades fructíferas encerradas en la tensión entre opuestos, sino que llega, en su crítica literaria, a sacrificar el ejemplo individual para salvar la especie.

Entre el libro de Lejeune (1975) y el de Eakin media una década. Entre el de Eakin y el libro de Vargas Llosa, otra tanta, y en estos períodos es cuando se han experimentado los avances teóricos más marcados relacionados con la «muerte del autor» y la liberación del lector con el nacimiento de la escritura, del texto, y de la lectura como procesos dinámicos de trabajo y de producción en una serie de transformaciones sin fin. En estudios feministas y de la mujer, en estudios de gays y lesbianas, en estudios postcoloniales, subalternos y cultu-

rales, surgen como temas centrales el de las teorizaciones de las mediaciones, de la escritura, del texto, de las lecturas y de las significancias, y de los procesos inestables de producción de significaciones implicadas. Las lecturas se basan muchas veces en el «placer del texto», en algunas teorías feministas, y en otras innovaciones en la teoría de los textos (Biddy Martin 1988), y se mantienen con preferencia a nivel de los significantes y de las connotaciones para dejar las denotaciones a nivel de posibles referentes fluir con los significados en cadenas infinitas en procesos metonímicos. En muchos casos reales y concretos, sin embargo, en contraste con Vargas Llosa, muchos escritores peruanos parecen adelantarse siempre a la crítica peruana y participar en las teorizaciones más avanzadas del momento: Vallejo, Oquendo de Amat, Moro, Adán, Westphalen, Eielson y otros.

Las teorías y las prácticas de Roland Barthes y de Michel Foucault se alejan de las manías de clasificación características del mundo académico occidental, las cuestionan, y contrastan con Lejeune y Vargas Llosa con cuestionar la figura concreta y simbólica del autor de la institución literaria tradicional. La hacen desvanecerse hasta casi desaparecer como figura importante y decisiva en los textos producidos por ellos y en las teorizaciones y críticas elaboradas por ellos. Con la desaparición de la figura del autor, se borran unas de las condiciones que fundamentan las divisiones y las clasificaciones tradicionales de la crítica tradicional basada en el autor, en su biografía, en sus contornos históricos y en sus posibles intenciones. Si la figura del autor histórico aparece, aparece con título de igualdad y con una importancia no jerarquizada junto con y semejante a la importancia de otros muchos factores textuales en el tejido de factores estudiado. Con la muerte o el devanecimiento de esta figura producida por la crítica hace más de cien años, se desvanece y desaparece una serie de presupuestos básicos para la consideración normal y natural de la relación entre autor, lenguaje, obra y mundo. Los textos de Barthes antes citados ahondan en la problemática de la lectura y de la escritura como procesos dinámicos de producción de significancias, y en *S/Z* propone unas lecturas concretas de un texto de Balzac. Después de la muerte del autor, escribe Barthes, la búsqueda de un suje-

to (histórico-biográfico) de origen y de referencia transcendental no tiene razón de ser, porque ya no hay ningún mensaje coherente depositado por el autor para ser descifrado por el lector. La lectura no es una actividad inocente y estática de reproducción y reciclaje de un mensaje depositado y dado. La lectura se convierte en procesos dinámicos de trabajo y de producción y transformación de significancias a nivel de significantes que diseminan sus connotaciones sin descansar en un sin cesar de posibilidades metafóricas y metonímicas.

“For ever since it has existed most people have in their youth been in favour of turning things upside-down.

Nevertheless, by the time they reach years of fulfilment they have forgotten all about it and are far from wishing to be reminded of it” (Robert Musil).

Molloy incluye en su proyecto de investigación «textos de escritores» (texts written by writers), porque son personas que, “al decidir trasladarse al papel tienen conciencia, de una u otra forma, de lo que significa verter el yo en una construcción retórica (1991:10; 1996:22). Excluye, por lo tanto, autobiografías escritas por políticos y estadistas para quienes “el acto de escritura inherente al ejercicio autobiográfico no parecía problemático.” En Vargas Llosa, en 1993, sin embargo, encontramos una figura de escritor con proyectos de político y de estadista, en la que se disuelven las fronteras establecidas por Molloy para encontrar, en la misma figura del autor, al escritor, al político y al hombre de estado *in spe*.

Comentando *El pez en el agua*, Jorge Edwards, también autor de memorias (1973, 1996), borra las fronteras tradicionales entre el género de la autobiografía y la novela. Indica que el lenguaje del memorista

en Vargas Llosa otorga una coherencia en los materiales caóticos del pasado. Esta coherencia, o estructura, este intento de encontrar un sentido, son los que constituyen, para Edwards, otro invento y ejemplo de la capacidad ficcionadora de Vargas Llosa. A partir de esta observación, Edwards considera este libro como otra de las invenciones e innovaciones literarias de Vargas Llosa (Citado por Nudelstejer 1994). Otros críticos, Jorge Bruce por ejemplo, cuestiona la calidad de este libro de Vargas Llosa. Aquí se duda de la calidad del texto justamente por carecer de este "elemento añadido" que Vargas Llosa exige para la "buena" literatura. La producción literaria de Vargas Llosa se divide, en algunos críticos, y en Edwards, fundamentalmente en dos: periodismo y narrativa (Jesús Pintado 1994). Pero a partir de los setenta, sin duda, el cuadro se complica con los libros y ensayos largos de estudios literarios y con las piezas de teatro que son publicados en las dos décadas siguientes. La división binaria entre periodismo y narrativa, sin embargo, tiende a ser tan dudosa como la división binaria y categórica entre ficción y autobiografía, entre novelista y político, entre individuo y sociedad. Hasta 1993, sin embargo, el periodismo no parece invadir la narrativa de Vargas Llosa, si se exceptúan algunos ejemplos en *Pantaleón y las visitadoras*, ejemplos notables en *Historia de Mayta*, en especial, el ataque rabioso a Ernesto Cardenal, y ejemplos en *El hablador*. El ataque a Cardenal parece ser un ejemplo de lo que Pintado (1994) denomina "el discurso polémico-periodístico" en Vargas Llosa (367). Parece ser que, en 1993, el periodismo sí invade las narraciones de la historia de la vida del pasado inmediato y lejano de Vargas Llosa.

Que se sepa, al mismo tiempo, las narraciones de ficción rara vez invaden los artículos y trabajos periodísticos de Vargas Llosa. En casos anteriores de grandes descubrimientos desagradables en la vida de Vargas Llosa, por ejemplo en el viaje a la selva en 1958, las narraciones de las peripecias desagradables han tomado la forma de la crónica: "Crónica de un viaje a la selva." Tales crónicas han sido resumidas y renarradas en otras versiones literarias, por ejemplo en *Historia secreta de una novela*, que intentan narrar, en forma de crónica también, los pasos que convierten una versión de crónica de vivencias y experiencias personales, en 1958, por ejemplo, en versiones de

ficción narrativa en 1965. Tales experiencias también han sido temas para ser renarrados en series de conferencias y de entrevistas. Ahora, consta que la crónica como forma literaria también forma una de las bases históricamente primitivas de la narrativa de la historia de la vida en Hispanoamérica y en el Perú. Las crónicas de los conquistadores aventureros, en la primera persona del singular, confesional, relaciona el género como antecedente de la autobiografía moderna. Al mismo tiempo, tal como indica Pindado (1994:368), la crónica se presenta como el primer brote del periodismo en Hispanoamérica. En el género de la crónica, así visto, se reúnen las encrucijadas técnico-retóricas que parecen elaborarse para el archivo literario de narraciones de varia índole. Las semillas del periodismo hispanoamericano y los antecedentes de la autobiografía hispanoamericana nacieron como gemelos siameses en el género, históricamente primitivo, de la crónica.

El pez en el agua, sin embargo, no distingue claramente, como en el caso de *La casa verde* e *Historia secreta de una novela*, en el caso de *Conversación en la Catedral* y una serie de entrevistas, y en el caso de *Historia de Mayta*, los pasos dados desde la crónica original de las experiencias desagradables, casi catastróficas, en sus transformaciones hasta el texto final de la autobiografía y las memorias. Escribir una autobiografía y unas memorias en 1993, inscribirse entre los textos indicados en listas anteriores, en posibilidades intertextuales numerosas, no es una actividad ingenua y literariamente inocente. Es evocar unas tradiciones y corrientes literarias, teóricas y críticas, francesas, inglesas, americanas, españolas e hispanoamericanas, que conviven con y para el talento individual y su inscripción particular. Estas forman para el escritor y el talento individual un verdadero archivo de unas amplias gamas de versiones y posibilidades ya publicadas que le proporcionan unos modelos para unas posibles selecciones y para unas posibles reorganizaciones de elementos técnico-retóricos fructíferos, diversos y diversificados. Como una de las contadas veces en la carrera de Vargas Llosa, a lo mejor *Los jefes* y las piezas de teatro son otros casos, en este caso se nota, ya no tan solo una ausencia de teorización arriba indicada, sino también una falta de lecturas, de orientación y de intertextos. Entre las lecturas preferi-

das del autor, las autobiografías no parecen tener prioridad. Los intertextos han sido, en la gran mayoría de los textos antes publicados, muy importantes para poder elaborar las situaciones narrativas y poderse mantener entre los innovadores de la literatura peruana, hispano- y latino- americana.

En el caso específico de Mario Vargas Llosa, en 1993, escribir unos testimonios personales es también evocar y arrastrar consigo los espectros o fantasmas propios— metodológicos y críticos— expuestos de manera repetitiva, autoritaria y dogmática a lo largo de la carrera, y no, que se sepa, reformulados, desde los 60 hasta el presente, ni en el libro personal que aquí se discute. El texto de 1993, *El pez en el agua*, se inscribe, entre “creadores y primitivos”, como si fuera producto de un escritor “primitivo” cuya característica principal es la de desconocer los problemas técnicos de la narrativa. El libro se inscribe así en una subcategoría narrativa inferior, establecida por Vargas Llosa y descrita en su historiar de la literatura hispanoamericana en los años sesenta. En un artículo publicado en Londres, en 1968, y publicado en español en 1969, Vargas Llosa categoriza la novela hispanoamericana y establece una jerarquía entre unos escritores llamados “creadores” y otros llamados “primitivos”. Entre las novelas producidas, distingue entre la novela “total y autónoma” de los “creadores”, y la novela “primitiva”, la novela del “realismo socialista”, y la “pseudonovela” de los escritores “primitivos”. Esta última categoría, la “pseudonovela”, la forman ciertas novelas “folklóricas” o “pedagógicas” que, entre otras cosas, pretenden ser “testimonios objetivos” de la realidad. No son “literatura”, en la exposición de Vargas Llosa, porque carecen del necesario “elemento agregado” que da a la obra “autonomía”, y “vida propia”, producida en concordancia con una formulación de Flaubert: “*l’auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout et visible nulle part*”. Entre los “pseudonovelistas” mencionados figuran en especial a Oscar Lewis y a Miguel Barnet (1997 A).

En 1993, Vargas Llosa se enreda un en los tejidos ya extendidos de sus propios dogmatismos, y el pez (en el agua) queda varado en los escollos de temas reciclados. Publica un libro que se parece en muchos detalles a los libros de una gran variedad de autores “primi-

tivos" que producen "pseudonovelas" hispanoamericanas: Ricardo Pozas, Miguel Barnet, Gregorio Martínez, Luis Zapata, Domitila Barrios, Rigoberta Menchú, Elena Poniatowska y otros y otras. En un momento dado, y a lo mejor sin ser consciente de ello, el pez queda atrapado en las redes tejidas en los dogmatismos de sus propios discursos críticos. Los escritores mencionados se distinguen entre ellos en cuanto a nación, etnia, clase social, inclinación política, sociolecto, sexo, edad, preferencia sexual, y profesión, entre otros muchos condicionadores (Homi K. Bhaba 1990; Biddy Martin 1988; Paul Julian Smith 1992 b). Todos los libros mencionados, sin embargo, e incluso *El pez en el agua*, de Vargas Llosa, tienen como denominador común el pertenecer a la categoría de la "pseudoliteratura" propuesta por y definido por Vargas Llosa en el artículo de 1968.

"This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room" (Virginia Woolf).

La cita de Woolf en este epígrafe recuerda el cuestionamiento constante de los problemas estéticos descritos por Virginia Woolf en sus diarios— escritos entre 1915 y 1941— en sus escritos autobiográficos, *Moments of Being*, por ejemplo, en *A Room of One's Own*, en *Three Guineas*, y en la "biografía" de *Orlando*, por ejemplo, en la que participa de y colabora con los cuestionamientos elaborados por Lytton Strachey y otros miembros del grupo de Bloomsbury a principios de siglo. En Vargas Llosa, en un momento dado, la guerra de la campaña política en el Perú y las tensiones hacen que al narrador, al editor, al redactor, al antologista, en los apuros del momento, se le olviden los principios estético-literarios y técnicos característica y normalmente tan presentes en la metodología novelística del autor. En estos momentos se lanza por primera vez a las memorias y a la autobiografía

propiamente dichas como si fueran géneros primitivos sin desarrollo sofisticado y complejo digno de uno de los "creadores" autonombrados en 1968.

En una situación personal difícil, casi intolerable, en unas circunstancias límite, entre 1991 y 1993, Vargas Llosa no mira hacia *Une Saison en enfer* (1873), de Arthur Rimbaud, ni hacia *De Profundis*, de Oscar Wilde, ni hacia Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (Memorias de mi enfermedad nerviosa) (1903). Ninguna de las biografías y memorias apocalípticas, ni las experiencias infernales de Rimbaud, ni las carcelarias de Wilde, ni las del manicomio de Schreber, ni las memorias de la Primera Guerra Mundial, de la Guerra Civil Española, o de la Segunda Guerra Mundial forman parte de un archivo de posibilidades intertextuales para la producción del libro de Vargas Llosa. No mira en 1993 hacia Reinaldo Arenas, quien en *Antes que anochezca* textualiza la situación límite de un sujeto seropositivo en dificultades extremas amenazado por el sida (Angvik 1997 C). No toma en consideración, para inscribirse con su texto, a otros escritores de experiencias de plagas y de guerras, de experiencias infernales y carcelarias en los tiempos modernos y postmodernos.

Mario Vargas Llosa no toma en cuenta a ni se abastece, entre 1991 y 1993, para nada, de los desarrollos textuales elaborados y producidos por famosos escritores malditos de la tradición occidental, europea, norteamericana e hispanoamericana preparados para acercarse a lo abyecto de lo personal, social y cultural. Actúa como si fuera el primero y el único, original y primordial, en testimoniar el caos, el dolor, y la pena de las pérdidas implicadas en el fracaso de la campaña política y en la inseguridad de las circunstancias existenciales intolerables. Pero se inscribe, de todas maneras, en el momento en que menos lo piensa y al contrario de lo que cree, entre modelos almacenados en el archivo literario, y el libro se encuentra entre unas tradiciones de las que los escritores malditos y aventureros se apartaron y se apartan para desplegar sus perversiones literarias y sexuales en un sinfín de experimentaciones e innovaciones infinitas y perversas.

El pez en el agua resulta tener aproximadamente 540 páginas.

En los veinte capítulos alternan dos narraciones: una cuenta la *Bildung* (la formación, educación y el desarrollo) del yo narrador desde los diez años de edad- el niño, el adolescente, el joven- y se convierte poco a poco en *Künstlerroman* - la narración del escritor en ciernes— hasta la salida del personaje de Lima hacia París (1946-1957); la otra se concentra en el trabajo político del yo narrador en el Perú entre 1987 y 1990, en el protagonismo como candidato a las elecciones presidenciales del Perú, y en la derrota que lo condena a otra salida del Perú. Las memorias de la campaña política se escriben, según el texto (355 y 365), entre agosto de 1991 y febrero de 1993 (538). Esto no impide que se reconozcan, en varios capítulos, una serie de temas tocados en versiones de artículos periodísticos de Vargas Llosa a lo largo de la campaña política.

El origen de estas memorias se encuentra en el artículo titulado “*El pez fuera del agua*” en su publicación como artículo de comentario político en la revista *Granta* (comentado en *El País* de Madrid el 12 de marzo de 1993). Y las partes del libro que forman las memorias de la incursión en la política, se parecen en muchos casos a artículos antes publicados en varios medios por Vargas Llosa en el transcurso de los años de la campaña política, y se parecen muchas veces a varias crónicas (periodísticas) que describen con lujo de detalles el fracaso político experimentado por Vargas Llosa en el pasado cercano, y que dibujan a brocha gorda las características personales de sus principales enemigos. Las partes de la autobiografía, en *El pez en el agua*, resultan ser un reciclaje de copias de lo ya re-conocido en múltiples versiones anteriores de la historia de la infancia y de la adolescencia de Vargas Llosa. Se nota en esto una inclinación al reciclaje de materiales ya publicados y conocidos que recibe su forma más clara en *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) y en *Cartas a un novelista* (1997).

Vargas Llosa, escribe Pindado, “se ha situado frecuentemente en esta tradición de labor periodística directamente social, con su idea de la misión del escritor, al indicar que la responsabilidad no se agota en su trabajo literario”, y después de entender la vocación militante de otros, “ha señalado su ‘disponibilidad para el error’ y su participación en el periodismo y en el debate político” (369). En el libro de

1993, sin embargo, confluyen en un mismo texto, como en las crónicas primitivas, el periodismo y el llamado trabajo literario de la autobiografía y de las memorias para borrar las distinciones establecidas por Pinado. La parte de la de la autobiografía re-aparece como versión re-escrita, re-producida y re-conocida de versiones anteriores aparecidas en los treinta años que van entre 1963 y 1993. En artículos, entrevistas y explicaciones, en *Historia secreta de una novela* (1971) y en *A Writer's Reality* (1991), Vargas Llosa ha tocado y re-tocado esta narración de la vida propia, la autobiografía y las experiencias personales como explicaciones repetidas de esta historia de la vida también novelada entre 1963 y 1969, en los setenta y en los ochenta. Después de la publicación de *Conversación en la Catedral*, de *La tía Julia y el escribidor*, y de *Historia de Mayta*, además, las versiones de partes de esta historia ya provocaron numerosos comentarios entre diferentes críticos dentro y fuera del Perú. Muchos de los personajes de las novelas, consideradas novelas en clave, se opusieron al tratamiento novelesco recibido, y la tía, Julia Urquidí Illanes, publicó su desafío a la versión novelística, para poner las cosas en su sitio, con *Lo que Varguitas no dijo* (traducido al inglés y publicado en 1988 como *My Life With Mario Vargas Llosa*).

El pez en el agua alterna entre textos producidos para las memorias de la campaña política y textos reciclados para la ocasión para ser incluidos en el proyecto de la autobiografía, para así decirlo. Alterna entre textos conocidos y textos re-conocidos, y entre todos ellos, en las lecturas, la problemática de la posible "verdad de la mentira" literaria se refiere y es referida a las verdades-mentiras de las diferentes series de versiones entregadas, como problema intratextual, más que a problemas de verdades y o mentiras en relación con una posible realidad referencial y extraliteraria, digamos peruana. Las dos partes principales del libro parecen ser elaboradas en base de repeticiones y en una serie de recuperaciones para reconciliar al narrador con sus pasados literarios también, como en una especie, *ya no de búsqueda* del tiempo perdido, sino *de justificación del tiempo perdido* y de todas las energías y recursos gastados en el episodio político narrado que parece ser pasajero. Desde unos presentes, se evocan un pasado coherente lejano y unos pasados más caóticos cercanos. Las

distancias son soldadas por la presencia de un yo supremo y autoritario y su condición y vocación de escritor. En estos mismos momentos, el texto de las memorias y de los recuerdos de la hazaña política comparte rasgos característicos de un modelo del archivo de la narrativa hispanoamericana más primitivo, en la historia de la literatura, que resulta ser, quizás, el modelo menos elaborado, el de la crónica. Por eso, también, la parte que más se acerca a la "novela primitiva" y a la "pseudonovela", en el sentido en el que Vargas Llosa establece las categorías en 1968, es la parte formada por las memorias de la hazaña política.

Roberto González Echevarría (1990) desarrolla su tesis sobre el origen de la novela latinoamericana a partir de una idea del texto visto como informe escrito por un yo y dirigido a una autoridad ausente (55). Busca el origen de este "gesto" en el género de la relación, visto como una especie de *informe*, casi a modo de confesión (56). La fórmula del género de la relación parece simple, y parecen ser características reveladoras su ingenuidad y su capacidad ilimitada de contener datos concretos (58). El autor de la relación se presenta con nombre, linaje, sitio de origen y otros muchos detalles. Continúa con el relato detallado de lo que le ha pasado, en expediciones o en aventuras, para terminar con una petición a la autoridad (58).

En un momento dado, partes del libro de Vargas Llosa se parecen en mucho a las características de una relación colonial de fórmula simple y acumulativa de detalles narrados en torno a expediciones y aventuras políticas en el Perú, y en un período corto, de una campaña presidencial. El país se presenta como terreno (desconocido) que se presta como tierra prometida para ser conquistada por ciertos portadores de ciertas ideas políticas en un período histórico dado. La narración, paso a paso, parece llegar a ser una confesión ingenua en una serie de datos concretos que termina en el rechazo electoral a un personaje considerado inepto para las tareas públicas y para las tareas concretas como estadista. El sujeto narrador parece terminar en una pérdida de confianza en la patria, en sus habitantes que votan en su contra, y termina en una despedida, y en una petición- en una solicitud de ciudadanía española- solicitada y obtenida por el autor el dos de julio de 1993.

En la evocación retroactiva de los pasados memoriados, el yo implicado llega a comprender y a reafirmar, desde los presentes inscritos y en contraste con los pasados inmediatos, la forma de la vida deseada y la forma de la historia personal imaginada como dirección, como coherencia y como unidad. La incursión en la política se inscribe como ruptura, como perversión, como desviación del camino correcto de la vida, y como episodio no motivado, pasajero e injustificado. En la primera parte construye al yo como artista y como peruano de y para el Perú. La segunda parte destruye al Perú para el yo narrador, le niega la cédula de ciudadano extraordinario, de salvador de la patria, ya que el Perú y los peruanos le niegan y rechazan al narrador, en un proceso democrático, una posición excepcional en la política nacional.

Las dos narraciones, sin embargo, las memorias y la autobiografía, llevan al parecer al yo a la meta principal y siempre deseada: la meta autodeclarada y autopresentada de la vocación literaria presentada, explícita e implícitamente, como el deseo coherente, unificador, total y totalitario en y para la figura del narrador. Al parecer, entonces, nada ha cambiado y todo sigue su desarrollo natural, ininterrumpido, en la historia de la vida del narrador. En esto, las memorias se parecen a "una de esas confesiones católicas anteriores a Montaigne, abundantes en detalles, pero donde la reflexión paradójicamente brilla por su ausencia" (Bruce 1994:66). La autobiografía (también) lleva al yo a la primera salida del Perú, para hacerle vagar por los espacios de la "Mancha" europea en busca de ambientes culturales, de editores y editoriales. La primera salida lo lleva a la publicación de la primera novela, lo lleva a participar en la fundación del llamado "boom" de la narrativa hispanoamericana, y lo lleva a la fama mundial con la publicación de *La ciudad los perros* (1963). Las memorias llevan al yo narrador a la segunda salida del Perú. En este momento tiene conciencia de ser un candidato a la política peruana fracasado, y se dedica a reafirmarse en el oficio de escritor con la publicación de las obras antes mencionadas y del libro tratado aquí, e intenta reconstituir el éxito literario de 1963 para un yo experimentado en fracasos políticos en 1993. La coherencia y unidad deseadas e impuestas por el yo coherente de la narración no explican, sin embargo,

la incoherencia de los deseos que se disparan y abren los caminos para la digresión política que se demuestra con lujo de detalles en la historia de las memorias del yo.

Entre las dos narraciones del libro, aunque alternen y se entrelacen, entre el final de la autobiografía y el comienzo de las memorias, media un período de tres décadas en la historia de la vida de Vargas Llosa, 1957-1987. La narración de la historia de la vida del escritor en estas tres décadas no forman parte del libro publicado en 1993, y la narración de las verdades-mentiras en el libro de 1993 resulta ser amputada e incompleta. El libro, sin embargo, se construye alrededor del hueco abierto por esta ausencia de la historia de la vida de tres décadas. El libro se construye, así, alrededor de la época de tres décadas en la que Vargas Llosa insiste en sus metodologías y en las bases de su crítica literaria, y éstas no entran para formar parte explícita de este libro de 1993.

Las tres décadas entre 1957 y 1987 forman el período central de la vida profesional de un escritor peruano de éxitos constantes y de transformaciones continuas en la práctica narrativa del autor. Forman la época de los cambios políticos constantes y dramáticos del autor peruano de fama mundial. Esta parte de la historia personal del autor peruano exitoso y famoso, en la que se encuentra verdaderamente "como pez en el agua", no se narra en el libro titulado *El pez en el agua*. Yace, de todas maneras, como un trasfondo para las historias personales del libro hacia el cual se extienden los deseos nostálgicos de las memorias, hacia la recuperación y la reproducción de los éxitos profesionales y literarios del yo experimentados entre 1957 y 1987, antes de entrar en el terreno resbaloso de la política peruana. Las nostalgias se producen en el yo en los momentos en que el fracaso político se denota y se connota en las sensaciones de gran tirantez en los conflictos en el trabajo político de la campaña presidencial.

Estas nostalgias se expresan en unos anhelos intensos de volver a experimentar el placer de las lecturas inolvidables que condiciona el posible escapismo hacia un mundo ideal de lecturas de ficciones preferidas. Estos anhelos nostálgicos de las lecturas también forman el trasfondo de las lecturas efectuadas por el escritor político, quien

se escapa de la guerra, a veces, y se escapa a y se refugia en lecturas de textos literarios en el presente más cercano de la campaña política. A imagen y semejanza del ser que se había escapado del mundo conflictivo de los padres, o del padre, en la niñez y en la adolescencia, en búsqueda de refugio y amparo en las lecturas de literatura preferida, el político se pierde por momentos en lecturas placenteras que le ayudan a soportar y sobrevivir en un ambiente sentido como muy hostil y conflictivo. En el ambiente político de conflictos insoportables, en la historia de la vida que se viene haciendo presente actual en 1990, el yo narrador busca ayuda en y recurre al alivio de las lecturas placenteras de obras literarias preferidas.

"Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction—so we are told" (Virginia Woolf).

El proyecto consciente del yo narrador a todo lo largo de *El pez en el agua* es insistir en y reforzar la idea de que el anclar la verdad en la experiencia concreta del individuo— del sujeto narrador— en hechos vividos e interpretados por él— autor—ice y garantiza la autenticidad y la "verdad de la mentira" del texto literario ya no tan solo para el escritor en particular sino también para el público lector en general. Las invocadas experiencias personales que se conceptúan como garantía fundamental de autenticidad y de veracidad han sido básicas en la concepción del tipo de novela realista propagada por Vargas Llosa a lo largo de su carrera. Temas y versiones en torno a esta idea han sido repetidos, desde los artículos de crítica literaria de realismo expresivo encontrado en autores peruanos publicados en Lima en la década de los cincuenta. En los sesenta, numerosos artículos cortos y ensayos se publican, y aparecen versiones más amplias sobre la temática de la fundamentación metodológica de la novela realista de Vargas Llosa.

En un momento dado, en 1969, aparece una versión en "Carta de batalla por *Tirant le Blanc*" en la que Vargas Llosa intenta ver su

propia metodología proyectada hacia y reflejada (anacrónicamente) en un autor del pasado remoto. Los mismos intentos narcisistas de re-conocer las propias proyecciones metodológicas se ven luego en versiones y variaciones en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), en *La orgía perpetua: Flaubert y 'Madame Bovary'* (1975), en artículos varios escritos entre 1962 y 1988 y antologados en los tres tomos de *Contra viento y marea* (I, 1986; II, 1986; III, 1990), en *La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura* (1990), en *Desafíos a la realidad* (1994), en *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), y en *Cartas de un novelista* (1997). Se hace patente y constante, como se ha mencionado antes, el lema que repite que «toda buena literatura es autobiográfica». En algunos momentos, en los años sesenta, y en comparación con la crítica oficial del momento, los artículos de Vargas Llosa parecían proponer alternativas interesantes de lectura y de crítica ya que en el momento parecían fundamentar y se fundamentaron en la metodología novelesca de Vargas Llosa, quien iba de éxito en éxito en publicaciones innovadoras. Al mismo tiempo, sin embargo, a lo largo de estos artículos, ensayos y libros de crítica, y de metodología, se nota que la tradición del método histórico-biográfico del humanismo individualista de finales del siglo XIX se materializa en múltiples versiones en las que se re-apodera también de la práctica crítica de Vargas Llosa.

La tradición de la crítica convencional, normal y natural, se apodera del escritor en el momento menos esperado y hace que, para y en su realismo, el lenguaje y la literatura se re-presenten como instrumentos expresivos al servicio de las intenciones del Autor— Dios y dador de la significación. Las novelas de Vargas Llosa, en la mayoría de los casos, no se re-sienten bajo el peso de esta falacia intencional. Se conciben en esta misma práctica intencional y buscan sus modelos intertextuales entre escritores que han sido exitosos en la producción de este tipo de novelas. Ciertas estructuras técnico-narrativas producen efectos de ambigüedad que, aunque sean funciones y efectos de la misma metodología, salvan los proyectos novelescos en y para muchas lecturas. En la práctica del caso concreto de la autobiografía y de las memorias en Vargas Llosa, sin embargo, las funciones y los efectos no son los mismos.

En *El pez en el agua*, la cantidad de detalles de experiencias individuales, en contraste con la opinión de Jorge Edwards mencionadas antes, corre el peligro de terminar en el olvido. Las experiencias autobiográficas acumuladas en la narración de la crónica de la campaña política amenazan con vivir su propia vida con una lógica de la crónica y la relación de la literatura colonial. El texto acumula, sin problemas e indiscriminadamente, una masa de incidentes y datos que lo llenan en un afán ilimitado e insaciable de concretizar la historia política personal en su versión de verdad. Los datos concretos que fundamentan el testimonio personal de la realidad dada, se acumulan sin dejarse gobernar por principios de selección y de reorganización artísticos. Los datos acumulados no se dejan regir por el necesario elemento agregado o "elemento añadido" que les convirtiera en obra de arte, en (buena) literatura, según los preceptos propios de Vargas Llosa. El lenguaje normal y natural- que sin problemas intenta ser instrumento transparente para reflejar la realidad en la expresión realista- y el proyecto de mostrar que las experiencias personales garantizan la verdad amenazan con fracasar en la práctica de la composición misma del libro. La sabiduría reprimida amenaza- con todo lo reprimido y como todo lo reprimido- con volver y tomar una venganza significativa del texto que lo reprime y que intenta olvidar su existencia problemática en el mismo momento en que se inscribe en ella. Es, para citar a Jorge Bruce, que la verdad no necesariamente emerge de la descripción exacta de los hechos, "de estos *facts* preciados por el universo anglosajón, tan caros para el autor. La verdad sobre sí mismo suele ocultarse en los repliegues del narcisismo y es allí donde es preciso ir a buscarla, si es que se puede" (1994:68). Los datos concretos y duros acumulados en el libro de Vargas Llosa de 1993, en realidad, suprimen y ocultan y prohíben la posibilidad de ir a buscar la verdad sobre el sujeto, sobre la literatura, y sobre el Perú de los peruanos.

"Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of

reflecting the figure of man at twice its natural size" (Virginia Woolf).

Paul Julian Smith (1992 B), en el capítulo titulado "*Visions of Teresa: Lacan, Irigaray, Kristeva*", describe una lectura de Santa Teresa (de *Su vida*) basada en teorías postestructuralistas. La lectura de ciertos deseos en movimiento textual— de la posición marginada de la mujer en relación con el Orden Simbólico; la discusión del término de "*mystérique*" en Luce Irigaray; varias interpretaciones basadas en Julia Kristeva— de-muestra encuentros posibles entre la narración de la historia de la vida de Santa Teresa y las teorías postmodernas por medio de unas lecturas perspicaces. Las articulaciones arriba citadas interesan porque inspiran lecturas que van más allá del proyecto consciente del autor, de la falacia intencional, e invitan a ahondar en las fisuras que se abren en el mismo proyecto y en el mismo sujeto que lo define escribiendo.

En *Laws of Desire* (1992 A), Smith discute la problemática de la autobiografía en general, a luz de teorías posmodernas del lenguaje, del sujeto y del texto. Se concentra en ciertos ejemplos de la autobiografía hispánica. Presenta un trabajo de Jo Labanyi (1990), que compara las memorias de Neruda con la autobiografía de Juan Goytisolo. Smith resume (19-20): Neruda, el autonombrado defensor del compromiso político en la literatura, construye un yo como un sujeto en la modalidad liberal humanista, individualista y burguesa: coherente, unificado y estable. Al Otro y a los demás (personas célebres, trabajadores, y, particularmente, mujeres), Neruda los representa como actores secundarios cuyo papel reside en el apoyo que proporcionan a la actuación de la estrella del elenco de la representación. La estrella trasciende cualquier contradicción interna independientemente de las circunstancias históricas concretas. Juan Goytisolo, al contrario, escribe más bien desde una pérdida de los compromisos políticos. Esto le hace *desconstruir* al yo, al sujeto, y éste aparece como completamente fragmentado y discontinuo, incoherente e inestable. Las circunstancias históricas, políticas, culturales y personales desconcentran y desparraman al

yo en incoherencias y contradicciones a lo largo del texto de la autobiografía.

Pablo Neruda (1902-1973) pertenece, histórica- y literariamente, a la generación de muchos de los "padres" literarios a los que Mario Vargas Llosa, y otros escritores del grupo del "boom" de la narrativa hispanoamericana, de una manera simbólica y metodológica deseaban "matar" en la crítica práctica en un momento de "parricidio", de rebelión, de definición y de declaración. En esta corriente se inscribieron en la crítica literaria Carlos Fuentes, José Donoso, Vargas Llosa, y otros. El artículo de Vargas Llosa, de 1968, mencionado antes, que caracteriza a los narradores primitivos y a los pseudonovelistas pertenecen a esta etapa con su tendencia al parricidio, al matricidio- por silencio y ausencia de las mujeres- y de fratricidio- de hermanas y hermanos literarios cercanos. Pablo Neruda, además, se inscribe en un compromiso político muy distinto del compromiso detentado por Vargas Llosa en 1990 y en 1993. Juan Goytisolo (1931) pertenece a la misma generación de Vargas Llosa, habiéndose aliado con él en algunos momentos importantes del viaje de aventuras simbólicas y políticas. Sin embargo, entre agosto de 1991 y febrero de 1993, en el período en que escribe su libro, Vargas Llosa termina inscribiéndose en la tradición liberal-humanista, individualista y nerudiana descrita por Labanyi y resumida por Smith, y no en la anti-humanista y experimental de Goytisolo.

En el caso concreto de Vargas Llosa, siguiendo el modelo de Neruda, se abre otra semejanza con la crónica colonial en el ejercicio del periodismo y de las memorias. La crónica a veces se parece a la narrativa de un realismo casi fantástico. Se encuentran en ella narradores que a veces ni siquiera sabían dónde estaban. Maravillados, se lanzaban a sus expediciones y aventuras en el "nuevo mundo" y producían con sus "corónicas" himnos a su propio valor, sus valores, su astucia y eficacia. A veces narran de hora en hora, y de día en día, eventos a los que son testigos, y a los que enfatizan, tal como lo hace Garcilaso, ya que lo narrado se basa en la verdad de las experiencias personales (González 1990:79).

En el libro de Vargas Llosa, el narrador *crece conocer* el Perú y *pretende* saber los deseos de los peruanos— de los trabajadores, de los

desempleados, de los informales, de los pobres, de los pobladores de las barriadas, de los indígenas, de las mujeres, del pueblo, y de sus huestes. Conoce y domina, *en apariencia*, las circunstancias histórico-sociales que le rodean. Cree, a pie juntillas, en la victoria de la causa que motiva las aventuras y expediciones políticas-definida en la verdad política de los programas del Movimiento Libertad y del Frente Democrático. Pero el desarrollo de esta crónica detallada en experiencias personales no lleva a la victoria. No lleva a la conquista política del país y de su pueblo, sino a la derrota de la hazaña. El mapa político producido para el Perú por y en los programas políticos neoliberales, no corresponde del todo con los terrenos socio-políticos y económicos del país de la mayoría de sus habitantes. El yo narrador en el testimonio político de *El pez en el agua* corre el peligro de emular los mismos gestos, digamos, retóricos, y las mismas equivocaciones políticas cometidas por un Mayta y de las que nos reímos en las lecturas de *Historia de Mayta*. Se equivoca el yo narrador, porque en la realidad de sus textos *desconoce* a sí mismo y al país y al pueblo y sus circunstancias existenciales. El yo comete errores tal como los comete Mayta en la novela de 1984, pero bajo signo político diferente, y las lecturas de las equivocaciones del narrador pueden producir, como en el caso de Mayta, efectos de lectura cómicos en las memorias de Vargas Llosa.

“...it was the habit for men of letters to describe their minds in confessions and autobiographies. Their lives also were written, and their letters were printed after their deaths” (Virginia Woolf).

Puede que toda autobiografía, en mayor o menor grado, sea narcisista. Pero aunque sea una construcción cuidadosa para la imagen pública, un momento de amor propio construido para la posteridad, no toda autobiografía se inscribe con dosis de narcisismo tan pronunciadas

como las que ostenta el texto del narrador en *El pez en el agua*. Este yo posee una visión completa y coherente de todos y de todo, incluso de temas en aparente contraste u oposición. Todos los temas los mira y los trata con una sorprendente seguridad: la seguridad básica y necesaria para la (re)creación (re)presentación del mito de este yo como coherente y unido a través de todos los (contra)-tiempos y de todas las pruebas a las que se expone y es expuesto. En esta seguridad no admite ni siquiera una cierta dosis de autocrítica para explicar el fracaso de la expedición neoliberal en el Perú. Y desde esta seguridad también desea asegurarse y ejercer seguro control sobre los lectores. No hay brecha ni herida en la armazón egocéntrica que se establece en el texto, y no hay espacio para dudas ni cavilaciones.

El texto de Vargas Llosa construye y reproduce un sujeto estable, coherente y unificado, heredero del modelo del humanismo liberal, burgués, e individualista que nace con el positivismo del siglo pasado. La alternancia de las dos narraciones, de la autobiografía y de las memorias, y de los presentes y de los pasados evocados y mezclados, se estabiliza y normaliza en una estructura tradicional que está al servicio de un yo soberano, autor-izado y autor-itario que intenta reflejarse a cuerpo entero en el espejo textual. Otra vez en la historia de la literatura se inscriben ejemplos de opuestos políticos-- Neruda en 1973, Vargas Llosa en 1993-- que se igualan, como Riva-Agüero y Mariátegui, en la visión de la literatura, del sujeto, de la metodología práctica y de la tarea concreta de la composición de las memorias. En 1993, en el libro de Vargas Llosa, la voz del maestro, intenta estabilizar y unificar el universo literario en un centro único de interpretación. La autoridad se inscribe calificando, cancelando, evaluando, recriminando y dando crédito, administrando todos los datos concretos en una especie de supervisión total que pretende poseer la sabiduría completa y la seguridad de poseer la verdad, la razón.

Los pronombres de la primera persona del singular se repiten en posiciones desde donde amenazan con violar las reglas de la lengua peruana. En una escena, María Amelia Fort de Cooper (había subido a un techo con costales de pica-pica) "que *me* fue lanzando sobre la cabeza mientras *yo* pronunciaba *mi* discurso" (486. Énfasis

añadido). El ensimismamiento pronunciado del yo se impone de tal manera que el texto mismo corre el riesgo de ahogarse en este reflejo en el agua textual, y el texto se ciega frente a problemas nacionales, sociales, étnicos, políticos, económicos, culturales, psicológicos y sexuales de gran complejidad. Esta ceguera le gana al yo un reino particular e imaginado— "y allí, en mi estudio, tuvimos con toda *la familia real* presente- Patricia, Alvaro, Lucho y Roxana- un conciliábulo" (479. Énfasis añadido). Esta ceguera le hace perder una posición anhelada, la presidencia del Perú, y, en consecuencia, una patria. Se percibe a un autor, escribe Bruce, "que, pese a su actitud indesmayable de transparencia, *se detiene sistemáticamente en los linderos de su conciencia, sin procurar avanzar más allá*" (64. Énfasis del original). En el narrador no hay, en apariencia, ninguna subconciencia de la que puede que salgan, en el regreso de lo reprimido, deseos y motivaciones que minen la superficie racional y lisa del sujeto:

No hay lugar para la sospecha, como no hay sitio para el azar, para el delirio, para los sueños, para esos demonios que él constantemente invoca pero que aquí no se hacen presentes; o bien que lo hacen únicamente en la trama manifiesta de los comportamientos, nunca en la latente, aquella que finalmente permite entender, descifrar, resignificar la realidad (Bruce:65).

Todo se presenta como *ego* en un yo que no (re)conoce ningún *id*; y al tiempo que se inscribe y es inscrito en el Orden Simbólico, intenta apoderarse de él violando algunas de sus reglas para adelantar su propia imagen, pero "nada leemos acerca de las trampas de la vanidad, de los espejismos del narcisismo, de los deseos inconfesables, de la ambición impresentable, del crimen de la envidia y la angurria" (Bruce:68).

Alrededor de este centro estable y coherente, se arman y se forman los problemas: el mundo, el lenguaje, el sujeto, los personajes, la literatura, los otros, el Otro y los lectores. El texto, como en el de Neruda, los (ab)usa a todos para garantizar la coherencia y unidad

del yo y para capacitarlo para el goce narcicista y exhibicionista del reflejo propio de la repetición de lo ya dicho, de lo ya escrito, de lo ya proyectado para ser re-conocido en las aguas del texto. La fuente atrae y abraza a Narciso y amenaza con ahogarlo en su propia imagen. El texto se resiente con tanto peso narcicista y amenaza con rebelarse contra la autoridad egocéntrica. La gramática y la sintaxis se levantan contra la tiranía del yo, contra tanto seguro control y contra tanta verdad de las mentiras de tantas experiencias personales. Las lecturas se rebelan contra las bases tan autobiográficas de la verdad de los detalles tan concretos.

Daniel del Castillo C, en su artículo titulado "Lo autobiográfico en el Perú contemporáneo" (1994), parte de una paradoja. Aún con dos libros de autobiografías-memorias entre las manos— el de Vargas Llosa y el de Bryce Echenique— repite la opinión de la crítica de siempre e insiste, como hipótesis para el propio artículo, en "lo singularmente difícil del ejercicio autobiográfico entre nosotros, lo problemático de la tarea de 'exponerse uno mismo' en una obra escrita" (37). El artículo intenta de-mostrar las dificultades y los problemas aún en dos casos en los que las memorias se encuentran ya escritas, publicadas, leídas y estudiadas: Los casos de Vargas Llosa y de Bryce Echenique. Del Castillo reduce, sin embargo, la dificultad del ejercicio de la autobiografía a "un mismo desencuentro" en Vargas Llosa y Bryce Echenique— el "desencuentro entre subjetividad e historia" (38), entre "los sentidos individuales y los sentidos colectivos" (38), entre "la trama individual y la trama colectiva" (39), entre "lo individual y lo colectivo" (53-54).

Esta oposición binaria la ve reflejada en la conciencia criolla, que "puede ser vista como una conciencia desencontrada en la que las 'reconciliaciones' con lo social siempre han hallado diversas formas de bloqueo" (39-40). Esta misma dicotomía estable y estabilizadora sirve luego para interpretar toda la historia de los españoles y de los criollos en el Perú (48-54). En Vargas Llosa, escribe del Castillo, "el desencuentro se mostrará bajo la forma del 'Yo-novelistas' confrontado con la política. "Esto es, justamente, lo que la división del libro de Vargas Llosa invita a ver, y lo ve también Manguel" (1998). Vargas Llosa dirige otra vez una parte de la crítica en una

dirección deseada, y ésta se complementa con otro homenaje a la insistencia en la autobiografía como fuente principal de la ficción: "En Vargas Llosa el origen del desencuentro está en la niñez, y *el mismo autor* nos proporciona material para descubrirlo" (44. Énfasis añadido). Además, escribe del Castillo, "en el origen del desencuentro subjetividad-historia está la culpabilidad" (45). En la culpabilidad y la mala conciencia "presentes en las tradiciones políticas y culturales de nuestro país" (47), y en la sensación de ilegitimidad que impregna la conciencia criolla (48). El artículo de del Castillo termina en una hipótesis:

... no es absurdo pensar que los que vivieron aún en el Perú de las haciendas, el orden servil en los andes (sic.), la pompa e insensibilidad oligárquicas, la crueldad en los espacios domésticos, es decir los que vivieron el Perú de hace escasos treinta o cuarenta años atrás, reproduzcan en su interioridad algo de las culpas y vergüenzas sentidos por los primeros españoles. Y reproduzcan a su vez este tipo de desencuentros entre lo individual y lo colectivo que, como hemos tratado de argumentar a lo largo de este ensayo, bloquean o hacen particularmente difícil el ejercicio autobiográfico (53-54).

El desencuentro esbozado por del Castillo se convierte en una esencia casi biológica proyectada hacia y encontrada en la historia colonial y postcolonial y en la conciencia y en el individuo criollos. Del Castillo amenaza con generalizar y universalizar un malestar propuesto para envolver a todos los peruanos en él y hacer de todos ellos seres iguales. Termina en un "todos son o somos culpables", y Vargas Llosa no se particulariza para nada, como político neoliberal y ultraconservador, de los demás. *El pez en el agua* y *Permiso para vivir*, Vargas Llosa y Bryce Echenique, se convierten en ejemplos y representantes de este desencuentro criollo que, en realidad, impide el ejercicio de la autobiografía en el Perú. Pero, al mismo tiempo, este desencuentro es constitutivo para la autobiografía. De paso, sin embargo, y de manera casi casual, del Castillo roza una problemática

que se insinúa con Vargas Llosa y con Bryce Echenique. Esto ocurre cuando escribe que en Vargas Llosa hay un yo que "es el verdadero yo, el que da pleno sentido a su interioridad" (40). Es este yo de "*pleno sentido*", entre otros factores, el que se inscribe como fenómeno característico del libro de Vargas Llosa. Es posible que este "yo de pleno sentido" sea colonial, y criollo, y español, y de muchas nacionalidades patriarcales más. Jorge Bruce lo observa de otra manera:

Es en cierto modo como si, pese a su novedad en la literatura peruana, pese a su carácter pionero y a su esfuerzo por abrir una trocha en terreno virgen, ésta fuera una obra premoderna en el sentido que parece escrita con anterioridad al descubrimiento freudiano del subconsciente (64).

Y también, como se ha visto, resulta ser un yo premoderno por aparecer ser premarxista, y por ser presaussuriano. Este yo no se da cuenta del posible desencuentro entre conciencia e inconciencia, entre racionalidad e irracionalidad, entre sujeto y objeto inscrito en el lenguaje, más que en persona viva en el mundo. Son muy pocos los pasajes que indican "un reconocimiento de fuerzas ajenas a *la voluntad omnímoda* del autor; ..." (Bruce:67. Énfasis añadido). El narrador se inscribe en una de todas las tendencias discursivas abiertas y posibles para el criollo en el Perú, y se ve "con claridad cómo el autor se inhibe de ingresar a explorar en el laberinto de sus motivaciones íntimas y, más bien, se detiene en el umbral de esas regiones oscuras" (Bruce:67). Se mantiene en lo racional, siempre, y no admite las motivaciones irracionales. Además, en el libro, escribe Bruce, la escritura "no se encuentra, en la mayoría de las situaciones narradas, enriquecida por esa mirada interna, por ese esfuerzo, a menudo doloroso, de lucidez, que los psicoanalistas llaman *insight*" (65). Pero este caso no es ejemplo único ni representante destacado de todas las posibilidades discursivas abiertas para todos los criollos en el Perú.

Lo criollo y los criollos parecen ser tan complejos e inestables que no se dejan estabilizar en una oposición binaria de la manera en que trabaja del Castillo. Los procedimientos retóricos en el libro de

Vargas Llosa contrasta con otros textos criollos de la literatura peruana, y no hace falta repetir nombres ni títulos, y contrasta con otras autobiografías de la literatura occidental. *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, por ejemplo, se dispara y se dispersa en las incoherencias de un yo narrador que se divide, desde el principio, en muchos yoes en una serie de peripecias narradas. Se encuentran en Arenas las semejanzas más pronunciadas con otras autobiografías escritas en circunstancias límite, con Arthur Rimbaud, por ejemplo, con Oscar Wilde, y otros narradores que escriben en y desde circunstancias existenciales intolerables.

Es la gran dispersión del yo la que hace que el texto de Arenas sea distinto de los tradicionales, y esta diferencia se nota si se compara el libro de Arenas con los de Vargas Llosa y de Bryce Echenique. En *El pez en el agua* y en *Permiso para vivir*, un yo soberano y autoritario maneja el mundo literario a imagen y semejanza de un Dios. En este tipo de "acercamiento metódico y ordenado" que hace que los libros se parezcan "a un lugar muy ordenado y limpio, con reglas de juego muy claras", parece ser inservible cuando se trata de "dar forma y lenguaje a lo que no puede hablar" (Bruce:67). El texto de Arenas, en la gran dispersión y en sus series de variaciones, las literariedades y las locuras y las perversiones textuales y sexuales, se rebela constantemente contra cualquier autoridad, contra Dios, y contra teorías y críticas que se inspiran en, por ejemplo, la tradición que se prolonga desde Lejeune.

"The most transient visitor to this planet, I thought, who picked up this paper could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that England is under the rule of patriarchy" (Virginia Woolf).

Tanto el texto de Vargas Llosa como el yo narrador, sin embargo, se construyen sobre unas estructuras de oposiciones binarias repetidas

y enfatizadas. Estas se textualizan como clasificaciones categóricas en «bueno»/“malo”, “cuerdo”/“tonto”, “culto”/“vulgar”, “caro”/“barato”, “amigo”/“enemigo”, “masculino”/“femenino”, “macho”/“loca”, “blanco”/“indígena” etc. Los binarismos no se encuentran en equilibrio, de ninguna manera, porque los valores dignos de defender y de reproducir se localizan en el primer término de la dicotomía. En los capítulos sobre la infancia y adolescencia del yo narrador en Piura y en Lima, estas oposiciones se formulan entre Madre y Padre y producen sus efectos sobre el yo. Hasta cierto punto, simplificando la descripción, se puede hacer un resumen en un triángulo formado por “Miraflores” en oposición con “Militar” con la amenaza de producir un “Maricón”.

Mira(flores) incorpora a la familia *materna* del yo, el calor hogareño, la intimidad, la seguridad, el bienestar. Es el mundo de la familia, de la madre, de los parientes, los amigos, —el mundo conocido, agradable y atractivo. En *Mira* el yo ocupa su espacio, físico y emocional espiritual, se siente bien y en su casa (materna). *Mari*(cón), en oposición, designa todo lo que la figura *paterna* teme y no quiere que el hijo nunca sea. *Mari* es el sitio en el que el padre, al parecer, no está, y en el que no quiere que el hijo esté. *Mari* se llena de negaciones, de prohibiciones, de órdenes y de limitaciones. En *Mari* el espacio para el yo se restringe. *Mari* encierra al yo, y el yo se inhibe y se llena de miedos y de angustias, de agresiones y de rencores. Los deseos del yo, imaginándose en *Mari*, se escapan siempre hacia *Mira*: “Su padre es la realidad peruana, actual. Los Llosa son lo que el Perú debería ser: Suiza, o bien Erehwen, esa tierra utópica de Samuel Butler, que es *no where* escrito hacia atrás” (Bruce:71). O, si no, se refugian en las lecturas y en el escapismo ofrecido por la literatura, las novelas preferidas. Los deseos se liberan de las imposiciones paternas, de las negaciones, de las inhibiciones y de las situaciones intolerables. Los deseos y sueños evocan pasajes idílicos en la evocación nostálgica del mundo maternal, o evocan las lecturas en las que se abren los espacios fantásticos y fantasiosos del escape a la literatura.

Al padre el texto lo (re)-presenta como una persona que no sabe distinguir *Mari*(cón) de *Mira*(flores), sino que los confunde como si la influencia de *Mira*-madre de hecho llevara al hijo a *Mari*-cón. En es-

tos binarismos, además, no hay término medio. Y esto significa e implica, en el mundo patriarcal y machista, ser afeminado, escritor, artista, u otro tipo de profesional afeminado (según el estereotipo machista), y de inclinación sexual, sexo y género dudosos. El padre manda, tan pronto como sea posible, al hijo a la escuela *Mili*(tar) para que "se haga hombre" en una especie de correccional militar, el Colegio Militar Leoncio Prado. Machismo y militar son términos que van unidos a la figura del padre y del mundo patriarcal en sus efectos sobre el cuerpo del yo, mientras que el yo se une a y busca la figura de la madre y los entornos de la familia materna.

Pero el yo, sin embargo, se constituye en el texto como *macho* primero y como padre después, capaz de organizar disciplinadamente su casa en la vida de una familia, en el oficio de novelista, en el rol como escritor de fama internacional. Entre *Mira* y *Mari* y *Mili* se construye el yo del texto autobio-gráfico; en oposiciones binarias marcadas y férreas se inscribe y se construye el yo del testimonio político en las memorias. Este último es capaz de tomar las riendas de un cambio drástico, ser candidato para la presidencia del Perú, y distinguir entre *Mira* y *Mari* de manera tan tajante y absoluta como el padre no querido en un pasado no demasiado lejano. La reproducción en el hijo de los pecados paternos y patriarcales se dramatiza frente a los ojos del lector. A pesar del miedo y del odio infundidos, explícitos e implícitos, con respecto a copiar y ser como el padre, una especie de ironía histórica hace que la inscripción del yo en el mundo simbólico de los peruanos sea, a más no poder, una emulación de la figura paterna simbólica odiada—reproducida y repetida en la reinscripción y reincorporación en la carne propia del hijo de las normas patriarcales. En el libro publicado en 1993, además, las oposiciones binarias, categóricas y cerradas, remiten también las más tradicionales memorias y la autobiografía convencionales.

El narrador falla, sin embargo, en su intento de ser padre de la nación peruana, y el fallo se debe, a lo mejor, a una contradicción muy interesante. Jorge Bruce escribe que el proyecto del narrador, para la política del Perú, es el de "restablecer una situación ideal" (69), y esto quiere decir "hacer del Perú una Suiza" (69), como "una

utopía deseable" (69). Este proyecto lo relaciona Bruce con el paraíso perdido de vida en la familia maternal en la "infancia cochabambina" y "brevemente piurana", y un "intento de restituir una satisfacción pulsional" y un "estado de plenitud" (70). La contradicción se establece, sin embargo, si se piensa que estos deseos, digamos maternas, los intenta poner en práctica política y realizar con recursos e instrumentos, discursivos, por ejemplo, de signo, digamos, paternales. Es esta contradicción la que no se resuelve ni en ni para el sujeto, y el narrador fracasa en su intento de "feminizar" el Perú con procedimientos patriarcales y machistas.

"Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she is a slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger" (Virginia Woolf).

Las oposiciones inscritas en pares binarios en las jerarquías patriarcales no significan, sin embargo, tal como lo muestra Eve Kosofsky Sedgwick (1985), que los deseos *homosociales* se inhiban y dejen de florecer en una sociedad patriarcal, misógina y machista. Según Sedgwick, es imposible imaginarse una sociedad patriarcal que no sea homofóbica, ya que la heterosexualidad es considerada y se considera necesaria para el mantenimiento y la reproducción de cualquier tipo de patriarcado. La heterosexualidad obligatoria - en la formulación de Adrienne Rich (1980)- está inscrita en relaciones de parentesco dominadas por los hombres. La cultura occidental y patriarcal depende, para su definición y construcción, de la homofobia. Pero entre la homofobia declarada, el homoerotismo insinuado, y la homosexualidad vivida, tal como lo estudia Sedgwick, hay todo un

continuum, un eje a lo largo del cual se extiende toda una gama de posibilidades homosociales y homoeróticas que sirven para establecer, para asegurar y para reproducir el poder de los hombres en la sociedad patriarcal.

El texto de Mario Vargas Llosa depende, para su construcción, de la homofobia y de la misoginia que se inscriben como definitorias y definitivas. Pero éstas no impiden que todo el texto goce de unos ingredientes de hetero-sexualidad y de homo-socialidad textualizados como deseos masculinos generalizados y deseados y deseables para la duración de la vida del hombre en la sociedad peruana del texto. En el trabajo político del yo narrador, los hombres se unen para promover los intereses de ciertos hombres de cierta clase social y de cierta sociedad patriarcal. El texto del testimonio político del yo se construye en escalas, en escalafones, en jerarquías de hombres, entre hombres, en las que rigen y se coordinan los conceptos de nación, etnia, clase social, familia, género sexual, inclinación sexual, edad, apariencia física, profesión, y gustos estéticos y literarios.

El texto no admite cambios en ninguna parte de estas escalas y de estos escalafones indicados, porque cualquier cambio implicaría, en su efectuación, cambios a nivel económico, político, sexual, personal, y cultural. El texto parece ser utópico en el deseo de "hacer del Perú una Suiza", pero el texto se niega a ser utópico en el sentido de postular medidas políticas concretas para construir un posible futuro radicalmente *mejor* para las naciones y pueblos del Perú y las mayorías de los habitantes. Todo lo contrario: el texto se formula poco a poco hacia la catástrofe de la derrota del yo en la política, y como otro texto apocalíptico en el que el Perú es arrastrado por un tremendismo literario hacia un estado de las cosas que a los peruanos no les ofrece más alternativa que joderse, al igual que en *Conversación en la Catedral* pero con signo político diferente, o, es decir, suicidarse, como es la otra alternativa ofrecida para ellos en *Historia de Mayta*.

"Some of the most inspired words,
some of the most profound thoughts
in literature fall from her lips; in real

life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband" (Virginia Woolf).

La herencia paterna parece haber dado abono en el yo para el cultivo normal y natural de la misoginia y de la homofobia. A pesar de las afirmaciones explícitas de lo contrario, el texto se inscribe en una tradición peruana de cierto racismo entre intelectuales. El tema está a flor de texto desde la entrada de Fujimori en la última fase de la preparación para las elecciones de 1990. El racismo aflora en la misma organización política del narrador, y en un momento dado él, en apariencia, piensa ser capaz de apagarlo (479). Quince días más tarde, durante la preparación para la segunda vuelta de la campaña presidencial, el tema vuelve a surgir desde dentro de la organización política misma, y ya en la forma de una petición de (auto)crítica en relación con la cantidad de dirigentes y candidatos blancos que participa en la organización política liderada por el yo. Brillan por su ausencia completa, entre los candidatos del partido, dice la crítica, los cholos y los indios. El texto califica la intención de las críticas como "raptos de paranoia y masoquismo electoral" (489). El texto salva al yo cuando éste se opone al uso de un racismo patente contra Fujimori. Pero el texto hace que el yo se pierda en el racismo latente cuando es cegado y se ciega frente a un racismo normal, es decir, el racismo de tipo ideológico, que, por aparecer normal y natural en este tipo de discurso en el Perú, se inscribe en la organización política de este mismo yo cuando menos se lo espera.

Esta contradicción lleva a los burócratas a tomar medidas, de maquillaje, de estrategia populista, para mejorar la imagen pública del candidato, medidas que terminarían, en casos concretos, en payasadas grotescas y verdaderas caricaturas:

Para demoler aquella imagen de hombre arrogante y distante del pueblo, que, según las encuestas de Mark Mellow Brown, yo había adquirido ante los humildes, se decidió que en esta segunda etapa ya no haría los

recorridos callejeros protegidos por los guardaespaldas. Estos andarían a distancia, disueltos en la muchedumbre, la que podría acercarse a mí, darme la mano, tocarme, abrazarme, y también, a veces, arrancarme pedazos de ropa o hacerme rodar al suelo y apachurrarme si le venía en gana (492).

Estas medidas tomadas, en la realidad de las lecturas, dicen más de los sujetos agentes que de los objetos o los destinatarios de la campaña política. Dice más de los organizadores de la campaña neoliberal y conservadora que de los humildes en el Perú. Estas medidas ahondan en los deseos más íntimos y explicitados del yo, le corroen la moral tanto personal como política, y hacen que el texto se convierta en lecturas de efectos ridículos.

El texto también dramatiza- en la versión de una reunión de "humildes" de las barriadas más pobres de Lima, a la que el yo asiste de manera secreta— y observa sin ser observado- - la falta completa de compenetración con y comprensión de la problemática realidad de la mayoría de los peruanos a finales de los ochenta y principios de los noventa. En estos momentos el yo no es capaz de tomar distancia y observar la inscripción involuntaria de los políticos e intelectuales peruanos en los gestos naturales de la ideología dominante, envueltos en lenguaje, discurso y testimonio naturales y normales para tales quehaceres. En algunos de estos momentos el yo pierde el control, pierde la autoridad, y se deja hacer de la misma manera que él deseaba que el Perú y los peruanos se dejaran hacer por una política de una verbosidad y de un burocratismo extremos.

Estos momentos de pérdida de control corren paralelos con otros en los que el yo, por cansancio físico y mental, pierde la capacidad de ver claro, de discernir: "Freddy me mostró el spot una tarde agitada, entre entrevistas y reuniones, y yo no vi en el nada terrible,..." (371. Últimos dos énfasis añadidos). Más tarde repite que "no sé si era la *fatiga* por el inmenso esfuerzo físico y mental que significaba cumplir cada día con las reuniones, viajes, mítines, entrevistas y discusiones..., pero observaba todo ese circo como si fuera otra persona aquella con la que se encarnizaba..." (420. Énfasis añadido). En unas

ocasiones el pez no sabe nadar: "En medio de este maremagno religioso, en el que yo me sentía *extraviado, sin saber cómo actuar* para no meter demasiado la pata, ..." (503. Enfasis añadido). Al final de la segunda vuelta viaja, trabaja y habla "*hasta perder la voz y aun la facultad de discernir,...*" (Enfasis añadido). En una reunión en Arequipa, el yo no evita "*perder el sentido por unos minutos*" (520. Enfasis añadido). Para vencer la fatiga y el cansancio, reposa en el Caribe (379), «fuera de Lima» (487), o, por ejemplo, en Chosica (518).

En tales circunstancias, reconoce indirectamente que la patria y sus compatriotas, la política, la manera de hacer la campaña presidencial, tan peruana y tan criolla, le resultan ser fenómenos caóticos, extraños, bárbaros y agotadores. El narrador admite su fracaso en la política peruana, y admite las dificultades que surgen en el campo de trabajo del escritor peruano famoso y exitoso: "En cuanto a escribir, me fue imposible. *Quiero decir escribir ficciones*. No era sólo la falta de tiempo. Me era imposible concentrarme, abandonarme a la fantasía, alcanzar ese estado de ruptura con lo circundante (...) ..." (Citado por Jean-Marie Ginesta 1996:125. Enfasis añadido). No podía escribir ficciones en tales circunstancias, pero sí, poco después, escribir y publicar *El pez en el agua*. No se sabe si por descuido, pero Ginesta llama el libro "novela" y escribe: "Logra, gracias a un estilo acertado y rematado, dar al relato de una contienda política la intensidad de una pasión novelesca" (126). De alguna manera, por descuido, Ginesta se acerca a una posible comparación entre el libro y una de las novelas de Vargas Llosa.

Como en el caso de Mayta, las lecturas siguen a un político que desconoce la realidad del trabajo político y las realidades concretas en las que este trabajo se efectúa en el Perú. En Arequipa, en una reunión, pierde el sentido, tal como Mayta pierde el sentido en Jauja por sufrir del mal de altura o de soroche. Los numerosos casos de confusión, de cansancio, de ceguera, de inactividad, de desorientación, son sintomáticos de un malestar personal en y con el Perú que desconoce. Y este malestar, ya no de la cultura, como en Freud, sino de la barbarie, como en Sarmiento, remite otra vez a tradiciones y a modelos que no son exactamente ni modernos ni modernizadores. Este malestar personal, así visto, se vuelve político, cultural y social,

e intolerable en situaciones complejas producidas por realidades complejas y multifacéticas que se escapan de y se oponen a los binarismos simplistas y simplificadores del discurso patriarcal, clasista, racista, sexista, y machista.

“La vida no se elige:
la vida se padece.
¡Ay, cuánto sé que creo!...
¡y el saber se me olvida!
¡Y cada mañana es
como a su fin la Vida!
¡Y me estoy esperando al principio
que empiece!” (Martín Adán).

Mario Vargas Llosa sale del Perú hacia Francia, en compañía de su esposa, el 13 de junio de 1990, después de la derrota electoral. Al yo narrador le parece “que esta partida se parecía a la de 1958, que había marcado de manera tan nítida el fin de una etapa de mi vida y el inicio de otra, en la que la literatura pasó a ocupar el lugar central” (529). Son las salidas de la patria las que, en la escritura del yo, junto con el yo narrador en control, forman el denominador común de las partes del libro. Treinta y cinco años separan 1958 de 1993. Las salidas enmarcan las tres décadas y media no narradas ni en la autobiografía ni en las memorias. El yo encuentra semejanza e igualdad entre las dos partes del marco: la victoria de la vocación literaria sobre todas las tentaciones políticas incomprendidas. Pero el testimonio de la incursión en la política también es la narración de un *Bildung*: el nacimiento, la formación, el crecimiento, la maduración y la defunción del Movimiento Libertad. Y ésta es distinta de la narración del nacimiento, la formación, el crecimiento y la maduración del escritor en ciernes que sale de Lima en 1958.

El libro se escribe en gran parte en Berlín, en agosto de 1991 (355, 365, 531), y se termina con el “Colofón” en Princeton, New Jersey, en febrero de 1993 (538). Tres décadas antes, en 1963, en

Barcelona, se publica la novela ganadora del Premio Biblioteca Breve y otros premios literarios hispánicos importantes. La novela es pieza clave y piedra angular en el llamado boom de la narrativa hispanoamericana. El Perú se había ganado a un novelista, y el novelista se consideraba parte de la patria de los peruanos. En 1993 sale publicado en Barcelona *El pez en el agua*. El texto se caga en la patria y en muchos compatriotas. En el mes de julio de 1993 se publica la noticia de la concesión de la nacionalidad española a Mario Vargas Llosa el dos de julio. Después de las calumnias incluidas en *El pez en el agua* no le queda más remedio. En 1993, Mario Vargas Llosa se encuentra re-emprendiendo una estadía en el extranjero y anhela experimentar algo semejante a la aventura victoriosa de 1963. La calidad de la literatura producida, sin embargo, ha cambiado. Si también la calidad de la literatura se mide por la cantidad de trabajo invertida en su producción, al parecer, el trabajar de prisa para probar una hipótesis personal no le sirve ni al escritor ni a su literatura.

Daniel del Castillo C. opina que la dicotomía entre lo individual y lo colectivo en la conciencia criolla, y el desencuentro que produce en el sujeto mismo, impide el cultivo de la autobiografía en el Perú. Al mismo tiempo, sin embargo, permite que Vargas Llosa logre escribir su libro y, a lo mejor, que fracase en el intento de "reconciliar la trama individual con la trama colectiva" (del Castillo:39). Jorge Bruce se sumerge en la lectura del libro de Vargas Llosa, y no encuentra lo que espera hallar (57, 61). En la lectura del libro, Bruce se da cuenta de "la incapacidad para procesar" la desilusión catastrófica y la "falta de elaboración de este duelo terrible que debe haber sido la derrota electoral" (68-69. Énfasis añadido). La formación del escritor (de la autobiografía), escribe Bruce, "es adecuadamente procesada mediante la escritura de novelas excepcionales" (69). La experiencia de la derrota electoral, escribe, "no parece haber sido suficientemente explorada y resignificada" (69). Bruce encuentra la causa de tal fracaso en el género literario escogido, "como si el género autobiográfico no le hubiese permitido interponer esa distancia crítica que tan eficazmente funcionaba en sus escritos de juventud" (69). En *Memoria del bien per-*

dido, escribe Bruce, Max Hernández analiza los libros del Inca Garcilaso de la Vega y observa que el escritor se nutre de la traducción de León Hebreo para realizar la integración de sus mundos en conflicto (71). La causa del fracaso literario de Vargas Llosa en el intento de auto-bio-grafiar-se no reside en el desencuentro esencial y esencialista dibujado por Daniel del Castillo, ni en alguna esencia del género de la autobiografía. La causa del fracaso reside sobre todo en la reducida cantidad de trabajo invertido en la producción del texto. Y esta reducida cantidad de trabajo invertido se lee y se analiza en la ausencia casi completa de ciertos intertextos experimentales que en la literatura occidental hace doscientos años hacen de la autobiografía uno de los géneros más cultivados y más cuestionados de la literatura de hoy.



VI

LA CRÍTICA LITERARIA EN MARIO VARGAS LLOSA Y LAS NOVELAS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

En 1997-1998, Mario Vargas Llosa asegura su presencia en ciertas librerías en Lima con *Ojos bonitos*, *cuadros feos*, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, *Cartas a un novelista*, y *Los cuadernos de don Rigoberto*. Este capítulo se centra sobre todo en el segundo de los libros mencionados, y en parte en el tercero, por ser otra vez libros en los que Vargas Llosa hace de crítico de la literatura peruana en la figura de Arguedas, y expone la metodología de su propia novela. El caso muestra, como se verá, que la metodología de Vargas Llosa en 1996, aplicada a Arguedas, sigue siendo la metodología de sus artículos de los 50 que ahora parece ser la misma que la que José de la Riva-Agüero aplica en sus tratados de la literatura desde 1905. El proyecto de Vargas Llosa, concretizado en la crítica de Arguedas, parece ser el de atar cabos y elaborar esquemas para una crítica literaria conservadora en el Perú y para la literatura peruana.

“Los auténticos poetas americanos se encuentran totalmente aislados o encerrados en los manicomios”
(César Moro).

En *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* se encuentra una especie de "outing"- es decir, de presentación en público en contra de la voluntad de la persona- de un "José María Arguedas" hasta ahora desconocido: la víctima estabilizada y estable de los determinismos de la propia historia de la vida establecida por Vargas Llosa. Y se encuentra también, en otra analogía paralela, una especie de "coming out"- una presentación voluntaria en público de lo que uno en realidad es- de un "Mario Vargas Llosa" hasta ahora desconocido--- el crítico literario que ya se produce como neoliberal y conservador y que se inscribe en la crítica literaria peruana como heredero del legado de José de la Riva-Agüero.

El libro parece contener una serie de narraciones paralelas y a veces enlazadas: la narración de la vida de Arguedas que quiere parecer un esbozo de psico-biografía; se convierte, sin embargo, en patografía al centrarse en la descripción de las supuestas enfermedades del novelista; la narración histórico-biográfica de cada una de las novelas de Arguedas y de todas ellas juntas; la narración del indigenismo peruano en un conjunto centrado en cada uno de sus exponentes individuales; la narración de una reducción en el acercamiento crítico de Vargas Llosa en el que la complejidad de Arguedas queda reducida a un núcleo estable de un referente fijo llamado "utopía arcaica"—un concepto que queda sin definir. A lo largo del estudio se entrelazan la narración (autobiográfica) de la concepción de la novela particular y concreta de Vargas Llosa y la narración (autobiográfica) de la concepción de cierta calidad literaria superior, de la "buena" literatura, en y para Vargas Llosa. Se disciernen la narración (autobiográfica) de la historia de cierta posición política en Vargas Llosa y la narración (autobiográfica) de un proyecto central y nuevo en Vargas Llosa: reformular y renovar las bases para una crítica conservadora y neo-liberal para la literatura peruana en los años finales del siglo XX.

Vargas Llosa insiste, desde los años 50, en su caso particular como novelista, en la importancia de las experiencias personales, de los datos autobiográficos, de los "demonios personales" del Autor, para la concepción y génesis de una Obra literaria. Expresa la convicción azarosa en muchos biógrafos de un cordón umbilical necesi-

rio entre la vida y la obra de un escritor. Cuando realiza el proyecto de libro en torno a Arguedas, se ve obligado y empujado por sus propios preceptos a justificar sus hipótesis personales sobre las relaciones entre vida vivida y ficción creada:

La raíz de *todas las historias* es la experiencia de quien las inventa, *lo vivido es la fuente que irriga las ficciones literarias*. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien, que *en toda ficción*, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligada a una suma de vivencias de quien la fraguó. Me aventuro a sostener que *no hay excepciones a esta regla...* (1997:26. Énfasis añadido).

Ya que "no hay excepciones a esta regla", regla establecida por Vargas Llosa para su caso propio, las novelas de Arguedas tienen que nacer en lo vivido de la experiencia (auto)-biográfica. Cuando Arguedas subraya su necesidad de dar un testimonio de la comunidad indígena "tal como es", Vargas Llosa se ve impulsado a corregir al colega que se equivoca. Termina mezclando, de una manera "libérrima", esta necesidad expresada por Arguedas, con los ingredientes de su propia receta proyectados sobre Arguedas, como si Arguedas, en un momento dado, no conociera su propia situación intelectual y su propio proyecto literario:

Sin embargo, junto al deseo de dar un testimonio fiel de la realidad andina, en los orígenes de su vocación, *más decisiva, más secreta*, hay una *razón personal*. Esa infancia atormentada y exaltada que tuvo, su orfandad precoz, los maltratos de la madrastra y el hermanastro, las orgías que éste le obligó a presenciar y que laceraron su vida sexual, su condición de hombre desgarrado entre dos culturas, la necesidad de *exorcizar de su memoria* amarguras, nostalgias, odios, debieron ser tan

determinantes como aquella otra razón (1996:84. Enfasis añadido).

La concepción de la génesis de una novela, concebidas y descritas por y para el caso de Vargas Llosa, *tienen que ser las mismas* en Arguedas, diga lo que diga el propio escritor: "Arguedas pretendió y el propio Vargas Llosa lo creyó en una época- 'haber mostrado más verazmente la realidad india que otros escritores'" (José Carlos Rovira 1996:477). En 1996, sin embargo, Vargas Llosa corrige y se corrige cuando escribe que "Arguedas ha pretendido darnos una visión real del mundo andino, pero *afortunadamente ha prevalecido una visión que se construye sobre todo al exorcizar sus demonios personales*" (477. Enfasis añadido). En los abismos psicológicos de Arguedas prevalecen los demonios personales de Vargas Llosa, y la necesidad de exorcizar estos demonios forma, sin que Arguedas lo sepa, la raíz misma de su producción literaria. La insistencia de Vargas Llosa siembra la duda sobre la sinceridad y la confiabilidad de las opiniones elaboradas por Arguedas; pero también siembran la duda y la desconfianza, en analogía, sobre las opiniones proyectadas por Vargas Llosa sobre su víctima indefensa.

Datos y detalles de la biografía de Arguedas se configuran en Vargas Llosa como anécdotas curiosas en la narración (fictiva) de la historia de la vida vivida producida por Vargas Llosa para sus propios fines en el caso de "José María Arguedas". Y esta historia se narra, por su propia fuerza y necesidad, al servicio de las exigencias de Vargas Llosa, sin que al fin y al cabo sirva para explicar, interpretar o entender ni a Arguedas, ni cada una de las novelas de Arguedas, ni el indigenismo peruano, ni la "utopía arcaica". Sirve, sin embargo, para ver en la práctica la aplicación de las normas de Vargas Llosa en los comentarios de textos de otro autor, y sirve para mostrar ciertas inconsecuencias de las hipótesis de Vargas Llosa cuando se proyectan sobre otro escritor en unos intentos de hacer crítica literaria práctica.

La historia de la vida de Arguedas, en la narración de Vargas Llosa, se perfila y se extiende como una oscilación periódica y periodizada entre momentos de vida sana y momentos de vida enferma, entre un nacimiento normal en 1911 y un fin enfermo con el

suicidio de 1969. Los movimientos de la vida vivida se perfilan como oleadas entre paz y tensión, entre sosiego y desasosiego, entre salud y enfermedad. En Vargas Llosa la biografía intentada se convierte en patografía cuando describe y presenta el cuadro patológico superficial de la enfermedad en reiterados momentos depresivos en los que Arguedas, por primera vez a los ocho años, piensa en suicidarse (1996:51). La patografía de Vargas Llosa no centra el interés en el sujeto del artista y en el proceso creativo para indicar, como hace Wilhelm Stekel en *Dichtung und Neurose* (1909), que los artistas son neuróticos y que la neurosis es la condición quinta escenciada de toda creatividad artística (Jutta Birmele 1994:130).

En vez de descubrir los secretos complejos e íntimos del artista como fuente de la que manan la creatividad y los impulsos artísticos, Vargas Llosa intenta reducir la psicopatología de las depresiones en Arguedas a un problema superficial que se presenta como esencial y que malogra los intentos artísticos del escritor. La reducción termina en un núcleo psíquico que se presenta como sexual, producido como efecto de las acciones del hermanastro vividas en la infancia:

Pablo Pacheco, prototipo del gamonal serrano, cruel, prejuicioso, racista, abusivo y despótico, y que, como si estas prendas no fueran bastantes, practicaba el exhibicionismo y el sadismo. Esto último tendría cataclísmicas repercusiones en la vida de Arguedas, pues afectó de manera irreversible su relación con la mujer y el amor físico (49).

El trauma neurótico que se reduce a ser sexual, producido por los actos de un hombre patriarcal, machista y sexista, genera en Arguedas, en este análisis superficial y banal, una herida que afecta "de manera irreversible su relación con la mujer y el amor físico". El argumento deriva por su propia lógica cerrada hacia la reducción del "amor físico" a una heterosexualidad obligatoria (Adrienne Rich) que Arguedas no sabe obedecer y satisfacer. La lógica (psico)-"analítica" del argumento de Vargas Llosa cojea aquí y en todas las repeticiones reproducidas a lo largo del libro. Es igualmente probable que la vivencia

traumática de la infancia afectara de una manera decisiva la relación de Arguedas con el hombre (con los hombres) y consigo mismo como ser humano y hombre sexualizado. Es posible también que la angustia y el desasosiego, la falta de bienestar en relaciones con mujeres, fueran, como la depresión misma, síntomas de un sufrimiento arraigado en otras escenas íntimas y digno de análisis extendido.

En Freud, desde *La interpretación de los sueños* (1900), en los tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad (1905), en las teorías de la sexualidad de los niños (1908), en el estudio sobre Leonardo da Vinci (1909), y en el estudio sobre Daniel Paul Schreber (1911), la neurosis se considera el revés de una perversión sexual. La perversión se define como una desviación de la norma. La neurosis es un síntoma de un malestar del individuo en la cultura, malestar generado en sociedad, a veces difícil de rastrear y de interpretar en los distintos efectos que produce. Y los caminos desde la represión de ciertos materiales psicosexuales no aceptables que se almacenan en el reino irracional del subconsciente, hacia la formación de síntomas de neurosis en su complejidad variada, parecen ser intrincados y dignos de análisis profundos.

Arguedas, al tener que hablar de su vida y de su sexualidad, no trabaja y no revela sus resistencias y sus inhibiciones. Repite, a lo mejor, cierta experiencia narrada por Freud en 1901: Está contando a un colega una anécdota relacionada con los turcos en Bosnia, y unos detalles le confunden en sus recuerdos: "Estos turcos estiman el goce sexual por sobre todo, y en caso de achaques sexuales caen en un estado de desesperación que ofrece un extraño contraste con su resignada actitud ante la proximidad de la muerte" (11). Freud suprime una parte de la anécdota: "Yo sofoqué la comunicación de ese rasgo característico por *no querer tocar ese tema en plática con un extraño*" (11. Énfasis añadido). Cuando busca intensamente la razón del olvido de un nombre propio, le sorprende la dinámica del proceso: "Es verdad que *yo quería olvidar otra cosa, ...*(énfasis añadido) ; pero esto otro consiguió ponerse en conexión asociativa con su nombre, de suerte que mi acto de voluntad erró la meta, y *yo olvidé lo uno contra mi voluntad cuando quería olvidar lo otro adrede*"(11-12. Énfasis del original). Freud concluye: "Es verosímil, en efecto, que *un elemen-*

to sofocado se afane siempre por prevalecer en alguna otra parte, pero sólo alcance este resultado allí donde unas condiciones apropiadas lo solicitan" (13. Énfasis añadido). Es esta serie de transformaciones y de desplazamientos la que se tiene que considerar también en el caso de Arguedas. Cuando Freud estudia la biografía de Leonardo da Vinci, lo hace porque le interesa la constitución psicológica del artista más que el análisis de su obra. En el estudio relaciona la infancia del artista con su vida como hombre maduro y ve en la infancia la activación de la curiosidad del niño al servicio de su curiosidad sexual. En la vida adulta, Leonardo logra sublimar gran parte de su libido en una curiosidad que se concretiza en necesidad de realizar investigaciones científicas. Leonardo, en Freud, es homenajeado por haber sido capaz de vivir como un hombre sexualmente abstigente para así poder canalizar sus energías hacia la ciencia y el arte (Birmele:143).

El análisis de Vargas Llosa no se dirige hacia este tipo de objetivos, ni hacia este tipo de conclusiones más generales. Vargas Llosa intenta aislar a Arguedas en una especie de caso patológico muy particular y lee los síntomas superficiales en los que "eso reprimido se exterioriza", como si fueran la verdad y el meollo de la enfermedad de Arguedas. Es así como cierta angustia expresada en Arguedas frente a la mujer como objeto sexual, y ciertas reacciones neuróticas frente al acto sexual entre hombre y mujer explicitadas, se toman como las verosímiles razones de la enfermedad de Arguedas. La épica arguediana, sin embargo, y esto se le escapa a Vargas Llosa, no es de eventos exteriores, sino de vida interior, en sus auto-confesiones y en su vida más íntima y secreta. Del "amor físico" en la vida personal, íntima y particular, psíquica, de sus deseos y fantasías, de sus perversiones y transgresiones, desde luego, no se sabe gran cosa. No se sabe nada. Pero Arguedas en su vida parece renunciar a las satisfacciones físicas y sexuales inmediatas y fáciles. Los deseos íntimos, no satisfechos en experimentaciones en la vida real de las circunstancias de "malestar de la cultura" (peruana) constantes, se derivan, sin embargo, en una curiosidad infinita, en unos experimentos atrevidos, aventureros y constantes, dinámicos y transgresivos, en una serie de cuentos y novelas excepcionales en la narrativa peruana.

En Vargas Llosa en 1996 el desentenderse por completo de los

aportes teóricos y prácticos del psicoanálisis y de la lingüística en las investigaciones artísticas y literarias, no hace justicia a Arguedas. Lo autobiográfico- insinuado en y para el caso del Arguedas estudiado por Vargas Llosa- se construye como biografía y como patografía para Arguedas: lo autobiográfico que se supone para y en Arguedas es igual a lo biográfico que se constituye en la misma narración de Vargas Llosa. El crítico encuentra en el estudio del escritor y de sus novelas el mismo material propio producido y proyectado hacia él. Este procedimiento, entre otros, hace que el estudio de Vargas Llosa no aporte nada nuevo a los resultados ya acumulados en la bibliografía extensa de críticos arguedianos. Todos los críticos que trabajan textos de Arguedas se refieren a su biografía. Lo hacen, en la gran mayoría de los casos, para subrayar la posición excepcional y fructífera de un intelectual peruano bilingüe y bicultural, a caballo entre dos culturas peruanas.

En Vargas Llosa, desde luego, esta dualidad interesante se evalúa, pero se intenta reducirla a unidad. Otra dualidad se introduce como más interesante para Vargas Llosa, la división de la vida de Arguedas en dos partes—momentos sanos y momentos enfermos. Esta división, con su insistencia en la patografía, siembra dudas en cuanto al posible desequilibrio de estado de salud mental (biográfico) del escritor en el momento de producir su “ficciones del indigenismo” y su “utopía arcaica” a partir del material “autobiográfico” establecido por el crítico. A lo mejor, en la propuesta de Vargas Llosa, estas ficciones y esta utopía son frutos y productos de momentos de desequilibrio psíquico en Arguedas. Si esta duda se siembra y queda sembrada, los frutos literarios producidos por Arguedas en tal estado de salud son dignos de desconfianza y de mucho cuidado en la lectura de Vargas Llosa. Así parecen ser, por ejemplo, los efectos de los comentarios de Vargas Llosa y de la evaluación de la última novela de Arguedas que se escribe en momentos de una depresión profunda que termina en suicidio antes de terminarse la composición de la novela.

La última novela de Arguedas repite procesos significantes y movimientos incesantes que se parecen a los de *La casa de cartón*, por ejemplo, y que vienen a configurar la marca registrada de textos de

Martín Adán. En 1959, Mario Vargas Llosa publica un artículo sobre *La casa de cartón* en el que expone la idea del novelista como "asesino de la realidad" y "creador de otras realidades alternativas". En el artículo, aun prescindiendo de datos (auto)-biográficos en torno a la persona de Martín Adán, declara que *La casa de cartón* es "profundamente realista", y de "un realismo esencial". Este "realismo" se define en una generalización casi absurda: que el autor de *La casa de cartón* "no pretende dismular el medio social ni eludirlo. Al contrario, es el mundo que lo rodea de donde ha extraído todos los materiales de su obra."

Pero *La casa de cartón* aloja también a un yo-narrador rodeado de lenguajes peruanos y que no dismula ni elude el hecho de ser construcción literaria. El narrador se construye y se destruye al mismo tiempo, aparece y desaparece sin dejar huellas concretas y coherentes para fundamentar a un referente extra-textual, a un Autor, en el que anclar la significación coherente de la Obra. En procesos de fragmentaciones sin fin, de alusiones, de afirmaciones y de negaciones, los lenguajes narrativos de *La casa de cartón* se constelan sin jerarquizar y sin instalar un discurso de autoridad o autoritario que se sobreponga para situar y determinar los demás fragmentos. La novela de Martín Adán se libera así de todo parecido a un lenguaje narrativo realista. Se distancia del lenguaje que se entiende como "realista" justamente por el hecho de respetar lo que Catherine Belsey (1980) llama "el sentido común" que le hace parecer narrar en un lenguaje familiar y reconocible asuntos y sucesos familiares que se reconocen en los lenguajes de la realidad real.

Vargas Llosa demuestra ya en 1959 ser un lector con un deseo fuerte de control y de dominio en el caso de la novela de Martín Adán. Este deseo se expresa en intentos en series para llegar a reducir la novela polifónica y sin jerarquizar a una voz monológica de Autor(idad) o de un "Dios" autoritario que Autorice la lectura para poder encasillar y clasificar la novela en las categorías críticas familiares, reconocibles y reproducidas en contradicciones:

En una novela una porción de la realidad se reconstruye,
pero se la dota de un espíritu personal único, que

precisamente sirve para distinguirla de aquella realidad y otorgarle categoría literaria. El novelista siempre traiciona la realidad (Jorge Aguilar Mora 1992:45-46).

Este fundamento de la crítica práctica se mantiene estable en Vargas Llosa desde 1959 hasta 1996. Vargas Llosa no ha sido y no es capaz de apreciar y evaluar textos *perversos* que rompen las normas y las reglas normales para conformarse como antirrealistas, vanguardistas o formalistas. Vargas Llosa funda toda su metodología en la figura del autor, y esta figura es la que concede y garantiza, con su control racional, la autenticidad de la "buena literatura". En el caso de Vargas Llosa, otra vez, se encuentra otro de los críticos peruanos que "definen, clasifican, premian, condescienden, exhortan. La poesía está en otra parte" (Westphalen 1997: 29).

A Arguedas, como a Martín Adán, la vida peruana lo maltrata. Alrededor de 1937, en el caso de Adán, "... la crisis económica se agudiza, se realiza la venta de la casa de Corazón de Jesús, y el poeta inicia su periplo por los hoteles de la ciudad" (José Antonio Bravo citado en Aguilar Mora 1992:103). Pero, al igual que Arguedas, no se deja vencer, y a finales de los años treinta Concha Meléndez conoce en la peña Pancho Fierro a los dos escritores:

Tauro me presentó esa noche a José María Arguedas el cuentista de *Agua*. Conversé largamente con Martín Adán, prosista de matices jarnesianos en su novela *La casa de cartón*. Martín Adán - su verdadero nombre es Rafael de la Fuente Benavides - posee el arte de ironizar con elegancia. Su conversación es deleitable como la de un cortesano renacentista. Dicen que escribe bellos versos (Concha Meléndez citada en Aguilar Mora: 104-105. Énfasis añadido).

Hacia finales de los años cincuenta, sin embargo, "correrían los rumores de su locura" que Estuardo Núñez llama "desequilibrio", "Sebastián Salazar Bondy y Felipe Toruño se limitaban a hablar de su locura, y otros, como Barrionuevo, de su 'enfermedad'" (106). Los

críticos establecen la patografía y se refieren al desequilibrio, a la enfermedad, a la locura de Martín Adán para a lo mejor ver la poesía como efecto de la locura también en la bibliografía del escritor. Vargas Llosa insiste en las depresiones de Arguedas para sembrar dudas en torno a su sinceridad y credibilidad. Los sufrimientos psíquicos de Martín Adán, al igual que los de Arguedas, no llegan a impedir ni a paralizar las actividades artísticas en los dos escritores peruanos. Es posible incluso que los sufrimientos hayan sido insufribles, desagradables y patológicos y, a la vez, la fuente (placentera) de las mismas actividades artísticas (des-)agradables, (in)sufribles y placenteras- subversivas de las normas muchas veces— de las actividades generadoras de ganas de vivir además de ganas de morir patentes en la vida de Arguedas desde los ocho años de edad.

Las historias de las vidas de Martín Adán y de José María Arguedas se llenan de pérdidas concretas y simbólicas. En general, en testimonios de escritores y artistas en Lima, incluso de Vargas Llosa, la sensación de castración impera en las relaciones (psíquicas) entre los artistas/escritores y su medio ambiente conformado por una burguesía o por una clase dominante siempre descritas como completamente desprovistas de intereses estéticos, llenos de desprecio por la literatura y el arte y de desconfianza total en relación con el artista. Vargas Llosa insiste en una reducción a la pérdida de la inocencia sexual y su importancia superficial en la historia de la vida particular de Arguedas:

No resulta difícil averiguar el origen de esta visión torcida del sexo (que, en última instancia, es de raíz cristiana), pues el propio Arguedas lo señaló, al revelar que las escenas exhibicionistas que observa Santiago en "El horno viejo" fueron fantaseadas a partir de las experiencias que le infligió su hermanastro Pablo Pacheco. Para ese niño, cuyo aprendizaje de la vida sexual consistió en vivencias que medio siglo después seguía llamando "traumáticas" y recreando en ficciones, es comprensible que el sexo fuera siempre algo perverso. En la realidad ficticia, el sexo se ha

convertido en manifestación devastadora de la violencia que habita el mundo (1996:95. Énfasis añadido).

“No resulta difícil averiguar ... “ y “ ... es comprensible que ... “ son las fórmulas introducidas por Vargas Llosa en su intento prolongado y superficial de aislar y reducir la vida psicosexual de Arguedas a un núcleo estabilizado en una de las facetas más simplistas y menos convincentes. La descripción, en realidad, resulta ser *demasiado fácil y demasiado comprensible*.

Porque entre otras pérdidas de diferente índole sufridas a lo largo de la vida, a Arguedas se le pierde, o Arguedas se pierde, por alguna razón, la posibilidad de vivir una vida sexual interesante, placentera, satisfactoria y completa-normal y o perversa. Cuando intenta recuperar lo perdido, parece hacerlo siempre controlado por un impulso de “hetero-sexualidad compulsiva” (Adrienne Rich) que le impulsa a buscar la relación sexual posible- que casi siempre resulta ser imposible- con una “mujer de carne y hueso” vista con “una mezcla de asco y piedad” o, si no, como “la mujer abstracta y asexual, ideal, de los sueños y de las fantasías” (95). La vida de Arguedas y la literatura se dan las manos y se entregan a y en descripciones superficiales que no les hacen justicia en una serie de repeticiones en el libro de Vargas Llosa. En la sección titulada ‘La antigua dolencia’ (151-154) la patografía se reduce otra vez a lo sexual como núcleo de los sufrimientos:

De otro lado, su vida sexual, a juzgar por la manera como aparece el sexo en el mundo que fantaseó y por indicios que han quedado de su vida privada, parece haber sido afectada por inhibiciones y *una inseguridad profunda frente a la mujer* de la que nunca se liberaría del todo, ni siquiera en su segundo matrimonio con Sybila, mujer joven y moderna cuya falta de prejuicios en este dominio, según confesión del propio Arguedas, lo intimidaba (152. Énfasis añadido).

Siempre, sean como sean, insatisfactorias y amenazantes, Arguedas

intenta salir de sus depresiones buscando relaciones *posibles* con mujeres, y las relaciones *imposibles* con mujeres, según Vargas Llosa, lanzan a Arguedas a nuevas crisis depresivas. Las reacciones sintomáticas y superficiales, visibles, manifiestas y patentes, en la patografía construida por Vargas Llosa, las toma el mismo Vargas Llosa como datos válidos para interpretar y entender la índole de los mismos sufrimientos.

Después de una serie de repeticiones, el lector des-espera en la espera de un intento de análisis más profesional. Se espera una especie de resumen de un análisis y una interpretación que despersonalicen la problemática retirando un poco a la persona de Arguedas para inscribirle en problemáticas más generales. Se espera se analicen los síntomas de las depresiones en la vida de Arguedas para poder salir de lo puramente anecdótico y de la *causerie*. Arguedas experimenta desde muy temprano una serie de pérdidas dolorosas que se han enumerado entre los críticos. En la adolescencia y en la vida adulta parece negarse, o que le es negada, una vida sexual satisfactoria. Esta negación viene significando, en su vida, otra pérdida in-sufrible y desagradable que hace de Arguedas una especie de masoquista voluntario que deja que los discursos ideológicos peruanos normales y normalizadores y las consiguientes inhibiciones individuales tomen las riendas y lo castren en lo sexual. El individuo enfrentado al fenómeno de las pérdidas, en el caso de perder a personas queridas, en particular, y en el caso de cualquier tipo de pérdida más simbólica, en general, dispone, según Freud, de dos maneras de reacción psíquica posibles: una, adecuada, sana y saludable- el duelo; y otra manera patológica, inadecuada, generadora de neurosis- la melancolía. La melancolía en Freud se perfila como un duelo sin realizar, sin terminar—como una especie de duelo abortado.

La historia de la melancolía se remonta al mismo tiempo a la antigüedad, tal como lo demuestra Conrado Tostado con la edición de *De la melancolía en Aristóteles e Hipócrates* (1994). Rubén Gallo reseña el libro (en agosto de 1994) y subraya la visión dicotómica en Aristóteles quien subraya la necesidad de un equilibrio entre humores en la persona humana. Un desequilibrio de humores produce la melancolía que en casos extremos genera enfermedad y sufrimientos

patológicos. En la melancolía de grado menor, sin embargo, Aristóteles encuentra las fuentes de la creatividad artística, literaria e intelectual. Este concepto aristotélico de las diversas facetas de la melancolía es retomado y desarrollado en y para la teoría y la crítica literarias del siglo veinte, tal como lo muestra Atle Kittang en "Melankoli i poesien" (Melancolía en la poesía) (1994). Kittang observa y analiza el concepto de la melancolía en una serie teóricos y de poetas, y cita de John Keats el homenaje de "Ode On Melancholy" (Oda sobre la melancolía):

Ay, in the very temple of Delight
Veiled melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;
His soul shall taste the sadness of her might,
And be among her cloudy trophies hung
(Keats 1995:176).

[¡Ah!, y en el mismo templo del Goce la velada Melancolía tiene su santuario supremo, que sólo ve el que estalla las uva de la Dicha en fino paladar con lengua vigorosa: saboreará su alma esa fuerza afligida, y penderá entre aquellos trofeos nebulosos.] (Traducción de Alejandro Valero, 1995:177).

La vida vivida de John Keats es corta (1795-1821), caracterizada por la pérdida temprana de los padres, una carrera médica abortada, la pérdida del hermano menor, ataques salvajes de los críticos y reseñadores conservadores, mala salud y muerte temprana. Pero Alejandro Valera comenta de esta manera la oda de Keats:

"La oda a la melancolía" comienza con una vigorosa protesta contra los símbolos convencionales del olvido, la muerte y la melancolía, típicos de la poesía del romanticismo. Es un debate entre las dos personalidades de un poeta escindido. *La melancolía como unión de dolor y gozo es un estado ideal para el poeta porque le pone en contacto*

con la belleza, ... (1995:22. Énfasis añadido).

El caso de Keats es el del poeta que trabaja las pérdidas y los sufrimientos en unos sentidos que no se dejan reducir a núcleos estables de problemas sexuales superficiales. En los estados de sufrimiento y de depresión, la imaginación empática o trágica, afinada al dolor y al goce de la escritura, genera belleza poética de gran calidad y al poeta "le pone en contacto con la belleza".

Arguedas se parece a Keats cuando la melancolía (general) alterna con períodos de depresión que se acercan a enfermedad grave y a la muerte. A pesar de las pérdidas y las penas, como en el caso de Keats, Arguedas escribe y publica literatura de una calidad que fascina a los lectores y a los críticos. Cuando Ernesto, en *Los ríos profundos*, Gabriel, en *El Sexto*, y el narrador en la última novela se encuentran en situaciones de sufrimientos casi intolerables, en una especie de situación límite, son capaces de observar detalladamente y de escribir, en la primera persona del singular, las historias de los sucesos en que se producen las situaciones de sufrimiento intolerable. Una situación de este tipo, intolerable e insufrible, en la vida real del autor se produce en la mesa redonda en torno a *Todas las sangres* en el Instituto de Estudios Peruanos en Lima el 23 de junio de 1965. Los críticos literarios "realistas" le traicionan y son incapaces de leer las novelas en esta ocasión como en muchas otras. Los sociólogos empiristas y politizados critican duramente lo que leen como defectos de la novela en relación con un posible reflejo de la realidad y de la sociedad peruanas. En estos momentos, parece, Arguedas experimenta una serie de pérdidas como profesional, como escritor, como etnólogo, como testigo, como testimoniante, como intelectual peruano progresista en la década de los sesenta:

Que no es un testimonio. Bueno, ¡diablos! Si no es un testimonio, entonces *yo he vivido por gusto, he vivido en vano, o no he vivido. ¡No! Yo he mostrado lo que he vivido*, ahora puede que en el tiempo que esto que he vivido no es cierto, lo aceptaré, bueno, con gran alegría. Hay algunos elementos sí *que no son exactamente sociológicos, que no son*

un testimonio exactamente etnográfico. Yo no estoy esperando que no lo digan, seguramente lo van a decir, y yo voy a confesar que hay algunas cosas que no son exactamente etnográficas y que pueden por eso conducir a ciertos errores, pero escribir una novela. quien lee sabe que está leyendo una novela y no un tratado de sociología (1985:36. Enfasis añadido).

En la confusión del escritor enfrentado con sus verdugos, los argumentos se llenan de negaciones en las que Arguedas en parte integra los comentarios adversos de la crítica peruana y los hace suyos. Incorpora la pérdida en vez de distanciarse, en duelo y en agresiones, de ella. En alguna dimensión, entonces, Arguedas se pierde, cede a los críticos, se censura el derecho, como en el campo de lo sexual, a la felicidad y a la plenitud de los argumentos libremente intercambiados en diálogos fructíferos entre amigos.

El escritor reacciona de su manera normal, en una compulsión de repetición, y se encuentra con una nueva serie de pérdidas que nunca se curan en duelos exitosos sino que se prolongan sin penar en un estado de melancolía que dura toda la vida del escritor. Las negaciones indicadas apuntan a la pérdida de la seguridad con que Arguedas entrega su primera intervención en la misma mesa redonda (1985:25-26), seguro de sí mismo y seguro también de estar entre críticos que saben que están "leyendo una novela y no un tratado de sociología". Estas circunstancias en las que se equivoca convierten su seguridad en inseguridad. La situación inesperada producida, y el sentido de pérdidas le conducen a Arguedas a una de las depresiones más graves de su vida. En este tipo de estado de ánimo, que también es ambigüo, los sufrimientos de la depresión se mezclan con los intentos de escapar de ellos en los goces de la creación. Arguedas sobrevive en una especie de auto-terapia con un trabajo profesional intenso en que escribe mucho y produce los fragmentos del manuscrito para una última novela que no termina en vida, y con proyectar en detalle el suicidio y su propio entierro.

En muchos casos se leen entre escritores y artistas peruanos retratos del artista en desarrollo en un medio sumamente hostil que pre-

para y proporciona castraciones y pérdidas sobre los cuerpos indefensos de los artistas *en spe*. En este ambiente hostil, la crítica literaria peruana, como se ve por ejemplo en la mesa redonda de 1965 y en el libro de Vargas Llosa de 1996, aporta su dosis de hostilidad. El caso de 1965 parece ser sintomático, la publicación de las intervenciones en 1985 se parece a un "*case history*" psicoanalítico, y Vargas Llosa se inscribe, con su libro de 1996, en una tradición de crítica literaria hostil que, muchas veces sin darse cuenta de ello, participa con los dominadores y los castradores para crear el malestar de la cultura en una especie de maltrato general a escritores y artistas peruanos.

"Mi recuerdo te viste siempre de
blanco
como un recreo de niños
que los hombre miran
desde aquí distante" (Carlos
Oquendo de Amat).

Las historias de la vida compleja—social, cultural, sexual, psíquic, política, profesional y literaria—de Arguedas no se dejan fácilmente reducir a un núcleo narrativo coherente y unitario como el que intenta producir Vargas Llosa. Las historias se abren más bien en abanicos y en una gran multitud de posibilidades, en las perversiones polimorfas que se castran en el enfrentamiento con el orden simbólico peruano—patriarcal, machista, sexista y hetero sexualizado—y se quedan reducidas a un número limitado de posibilidades aceptables y aceptadas a las que se enfrentan los deseos del hombre peruano bicultural, bilingüe, intelectual- el etnólogo, el escritor, y el ser sexual. Un Arguedas, por ejemplo, que intenta sobrevivir, escribir y trabajar en un medio ambiente que todo el mundo caracteriza como hostil y antagonico para artistas y escritores. Las historias de las novelas de Arguedas tampoco se dejan reducir a un cuerpo unitario y coherente. En cada una de ellas y entre ellas se sjembran también las incoherencias.

En la bibliografía de Vargas Llosa, la temática de Arguedas se inscribe desde 1955 y aparece a intervalos hasta 1996. Le resulta muy difícil para el libro de 1996, que antologó partes de esta bibliografía de este recorrido, integrar de una manera coherente y satisfactoria los artículos anteriormente publicados—en diferentes momentos históricos, en condiciones políticas distintas, y en una variedad de sitios— en una narración que pretende ser unitaria y que se publica en 1996. En 1955, en Lima, Vargas Llosa publica “Narradores de hoy: José María Arguedas.” En 1964, en *Visión del Perú*, publica por primera vez “José María Arguedas descubre al indio auténtico”, artículo que también publica en *Casa de las Américas* del mismo año. En 1965, en La Habana, este artículo sirve como introducción a *Los ríos profundos* con el título de “José María Arguedas y el indio.” Vargas Llosa prologa la misma novela en Chile en 1967 con “Ensoñación y magia en José María Arguedas.” (La misma introducción se reproduce en la edición de la novela por Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978). En 1969 publica, en Buenos Aires, “Tres notas sobre Arguedas.” Publica en *Postdata*, en Lima en 1974, “*El Sexto*: la condición marginal”, y lo vuelve a publicar en Barcelona el mismo año como “*El Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal”. En 1977 sigue con “José María Arguedas entre sapos y halcones”, conferencia en la Academia Peruana de la Lengua, publicada como folleto por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid en 1978. En 1978 publica en Cambridge, Inglaterra, *La utopía arcaica*, que apareció también como artículo en la *Revista de la Universidad de México*, en 1978. Publica un artículo en 1980 en Pittsburgh, “Literatura y suicidio: el caso de Arguedas”, y otro en el mismo sitio, en 1981, “Arguedas entre la ideología y la arcadia.” Este artículo sirve de introducción a *Todas las sangres* en su edición de Madrid de 1982. En 1994 sale en Oxford, Inglaterra, un artículo titulado “Una corrida en los Andes.” Además, según datos ofrecidos en el prólogo a *La utopía arcaica,...*, “Una relación entrañable” (1996:9-12), el libro sobre Arguedas es el resultado de “tres cursos universitarios, ante públicos diferentes y poco familiarizados con la obra de Arguedas, ...” (10)- en la Universidad de Cambridge (1977-78); en la Universidad Internacional de la Florida, en Miami, el primer trimestre de 1991; y un curso sobre el conjunto de la obra de

Arguedas en la Universidad de Harvard en el semestre de invierno de 1992.

Entre 1955 y 1995 van cuarenta años de la historia de la vida de Vargas Llosa. A lo largo de estos años, la figura de Arguedas aparece y reaparece como una especie de fantasma, en los 50, en los 60, en los 70, en los 80, y en los 90. "Arguedas" llega a aparecer como una especie de obsesión que se inscribe en temas y variaciones, en innumerables versiones, reproducciones y repeticiones publicadas en diferentes épocas, en varios sitios y en diferentes publicaciones a lo largo de la vida literaria de Vargas Llosa. En el libro de 1996, el título mismo y una serie de títulos y subtítulos indican que el libro es el resultado de una re-copilación antologada de versiones anteriores: "sapos y halcones" (83); "Una corrida de toros en los Andes" (127); "Ensoñación y magia" (176); "La ideología y la arcadia" (254). Vargas Llosa recopila e intenta borrar las huellas de las posiciones políticas anteriores—marxistas, popularcristianas, fidelistas, etc.— de los artículos originales de los años 60 para poder integrar los artículos en un libro que pretende proyectarse como crítica literaria coherente en y para los años 90. Las posiciones políticas distintas de los sesenta y las posiciones políticas más bien moderadas de los artículos originales de los años 70 garantizaban acercamientos más bien positivos a las obras de Arguedas. Vargas Llosa se ve obligado a revisar sus opiniones en los noventa para realizar el proyecto de una crítica neo-liberal conservadora de los noventa efectuado sobre la misma figura de Arguedas.

En el tratamiento de cada novela en particular, sin embargo—sobre todo en el caso de *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos*, *El Sexto*, y también en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*—reaparecen recirculados y se re-conforman como inevitables los esquemas del método de la paráfrasis del contenido de las novelas. Este contenido parafraseado aparece siempre como "social", y las categorías de clasificación basadas en referentes reales aparecen ya como re-conocidas y recontra-familiares desde los 60: "la violencia", "violencia y sexo", "la naturaleza animada", etc. En las historias de las novelas de Arguedas, en el tratamiento que les proporciona Vargas Llosa, el contenido, como en los padres positivistas y empiristas de la crítica

peruana, domina sobre los aspectos retórico-técnicos y formales de la novelística. La realidad, con una pretendida y presupuesta existencia extraliteraria, resulta otra vez, en la crítica conservadora propuesta para el fin del milenio, ser más interesante que la literatura. El principio y el fin de la crítica peruana del siglo XX se simboliza en un abrazo sobre el siglo entre José de la Riva-Agüero y Mario Vargas Llosa.

Las novelas de Arguedas se oponen a y resisten este abrazo. Con-forman, en su lite-rariedad, tanto el texto como el con-texto para sus personajes, sus acciones, sus fantasías, sus mitologías, su naturaleza animada, sus animaciones y sus bestializaciones. Las literariedades de Arguedas existen, se extienden, y producen sus placeres de lectura justamente por ser (lite)-rariedades en las que se textualizan, narrativizan y se hacen literatura los conflictos, las desgracias, las victorias, las derrotas, los sueños, los placeres, y las ilusiones de los personajes implicados. La crítica literaria en algunos casos ha sabido apreciar y evaluar justamente estos aspectos de la narrativa de Arguedas. Arguedas nunca pretendía ser experto político en capitalismo y en neocapitalismos. A Arguedas le reconocieron y lo reconocen los críticos por ser especialista en culturas, costumbres y lenguas indígenas de partes de la región de los Andes peruanos, reconocimiento que no se cancela con crítica política adversa.

Vargas Llosa intenta, con esquemas fijos y catálogos, catalogar y así nombrar de una vez para todos los ingredientes contenidistas de las novelas de Arguedas. Intenta domar y dominar las contradicciones internas de cada una de ellas, y entre todas ellas, y a través de este nombrar, intenta tomar y mantener el control sobre el escritor y sus libros, domarlos con el yugo de un crítica contenidista de índole tradicional. En el paso desde la biografía de Arguedas a lo que se llamaría, de una manera tradicional, comentario de texto, Vargas Llosa se ubica sin problemas en la escuela de la metodología histórico-biográfica de la historia y de la crítica literarias. Esta escuela nace en el siglo XIX con Hipólito Taine y se deriva de una combinación de positivismo empirista y humanismo liberal e individualista en el pensamiento occidental del siglo XIX. La tradición del humanismo liberal es la que se presenta como una construcción muy problemática

para las teorizaciones postestructuralistas. El humanismo liberal, con su énfasis puesto en la figura del "Autor", como una especie de "Dios", inspira a Roland Barthes a la producción de su artículo sobre "la muerte del autor" en 1968. La discusión de las implicancias del humanismo liberal produce el concepto del realismo expresivo descrito y cuestionado por ejemplo, por Catherine Belsey (1980), por Toril Moi (1985) y en muchos otros teóricos y críticos postestructuralistas, feministas, y postmodernistas.

En la evaluación de Vargas Llosa se introduce una jerarquía entre las novelas de Arguedas. Esta jerarquía se basa en la adaptabilidad de cada una de ellas a los preceptos y caminos de la metodología elaborada en y por Vargas Llosa: la metodología histórico-biográfica. "En 1958 publica *Los ríos profundos*, su mejor novela" (176). "*Todas las sangres*, publicada en 1964, es la novela más larga y la más ambiciosa que Arguedas escribió, aunque, tal vez, *la peor de sus novelas*" (254. Énfasis añadido). Entre estos casos extremos, se ubican las otras novelas y los cuentos de Arguedas en las jerarquías de Vargas Llosa. El gusto personal se combina en las jerarquizaciones con una metodología tradicional de lecturas simpáticas, naturales y normales de un "sentido común" que se justifican en la metodología misma. *Los ríos profundos* justifica el interés de Vargas Llosa porque se parece al ideal elaborado y proyectado hacia ella:

Aunque hondamente basado en experiencias personales - ... -, es más que un libro autobiográfico: una historia cuya diestra reelaboración ha despersonalizado los recuerdos del autor, confiriendo al mundo narrado la apariencia de soberanía que alcanzan las ficciones logradas (176).

Punto por punto, de esta misma manera, Vargas Llosa va exigiendo a Arguedas unas novelas hechas a imagen y semejanza del modelo propuesto por el propio Vargas Llosa para su propia novelística. Aquí, en realidad, no importan las diferencias (auto)biográficas ya que todo se nivela y todo se naturaliza en lo mismo y en un mismo tipo de novela. Para poder mantener en el centro al Autor, Vargas Llosa tiene que descalificar o desautorizar al narrador de la novela- "... Ernes-

to, adolescente solitario cuyos desasosiego y emotividad a flor de piel ocupan buena parte de la anécdota" (177); "... Ernesto, el narrador de *Los ríos profundos*, es un desadaptado, un solitario y también un testigo ... (179); "En el colegio (es significativo que el Padre Director lo llame 'loco', 'tonto vagabundo', por no ser como los otros) sueña con huir para reunirse con su padre. Pero no lo hace y espera, 'contemplando todo, fijándolo en la memoria' " (181). Después de presentaciones de esta índole, Vargas Llosa, atado por su propia metodología, da el paso e identifica de manera normal al narrador, Ernesto, con el autor histórico, Arguedas: "En una novela tan visiblemente autobiográfica, se puede decir que Arguedas ha trasplantado de manera simbólica la narración de su propio empeño" (181).

Ernesto, en su autobiografía ficticia que narra en *Los ríos profundos*, resulta ser un yo narrador que se independiza del autor para narrar "libremente" su historia y este narrar obedece a modelos intertextuales de cierta importancia para el resultado. Ernesto es un niño que narra las experiencias de su formación y educación en ambientes hostiles. Es probable y posible, en este tipo de género narrativo, que Ernesto no sea un personaje digno de fe (reliable narrator). Ernesto se inscribe entre otros narradores en narraciones y ficciones modernas en las que no hay, según Wayne. C. Booth (1961), sino narradores más bien mentirosos (*unreliable narrators*). Ernesto justifica su existencia como narrador en su propio contexto y no en relación con un referente extratextual como, por ejemplo, un postulado "José María Arguedas" histórico cuya autobiografía sería de otro tipo. Tales identificaciones de la "verdad" autor-izada entre autor y personaje crean problemas para la lectura de Vargas Llosa. Es casi imposible, en la lectura de la novela, aceptar las calificaciones que el Padre Director aplica a y desparrama sobre Ernesto, ya que la institución sociopolítica de la Iglesia y sus "siervos" también existen, como muy bien observa Vargas Llosa, descalificados a más no poder en el contexto narrativo:

El discurso masoquista que el Padre Director pronuncia ante los indios de Patibamba y su alusión untuosa y falaz para aplacar a las mujeres sublevadas rozan la caricatura.

Ni el gamonal que explota al indio, ni el soldado que lo reprime, son tan duramente retratados en *Los ríos profundos* como el cura que inculca la resignación a las víctimas y combate la rebeldía con dogmas (1996:190).

Este Padre Director, así descrito y descalificado por Vargas Llosa (1996:190), es quien caracteriza y califica en su "caricatura" también a Ernesto en el contexto de la novela. Y Vargas Llosa, en su insistencia, quiere que este Padre, quien en el con-texto interno de la novela está desprovisto de cualquier confianza y credibilidad, sea quien emita juicios confiables sobre la persona de Ernesto. La lectura simpática de Vargas Llosa fracasa en el caso de *Los ríos profundos*, y se equivoca en cualquier vuelta de esquina, porque Ernesto es un niño que se formó y es formado en el universo de la novela, y Arguedas es un hombre maduro que vive y sobrevive en la realidad peruana en y después de 1958.

Vargas Llosa, en polémica con William Rowe (186), se ve impulsado como siempre en el caso de este libro, a fundar sus argumentos en ciertos extra-textos de Arguedas libre- y selectivamente escogidos que le son extraños a la novela, a su narrador, y a su autor:

... su visión del mundo es un acto de fe, no un producto del conocimiento racional, el que se funda en la experiencia y subordina sus hipótesis al cotejo de la realidad objetiva. Las creencias de Ernesto no pueden ser contradichas, 'falseadas' según el requisito esencial establecido por Karl Popper para el conocimiento científico, porque ellas no pretenden ser un verificable reflejo del mundo exterior (186).

Una cultura mágico-religiosa puede ser de un notable refinamiento y de elaboradas asociaciones - de hecho, lo son la mayoría de ellas - , pero será siempre *primitiva* si aceptamos la premisa de que el tránsito entre el mundo primitivo y tribal y el principio de la cultura moderna es, justamente, la aparición de la racionalidad, la actitud

'científica' de subordinar el conocimiento a la experimentación y al cotejo de las ideas y las hipótesis con la realidad objetiva, actitud que, según mostró el mismo Karl Popper en *The Open Society and Its Enemies*, iría sustituyendo la cultura tribal por la sociedad abierta, el conocimiento mágico por el científico, y disolviendo la realidad humana colectivista de la horda y la tribu en la comunidad de individuos libres y soberanos (186-187. Énfasis del original).

Vargas Llosa incurre en el error de pedir a Ernesto, niño narrador de la novela, conocimiento de las tesis de Popper. Vargas Llosa, en las citas, vuelve a hacer justamente lo que acusa a Ernesto y a Arguedas de hacer, y las citas vienen a representar "un acto de fe", ya no en las mitologías primitivas andinas sino en otras mitologías más modernas que las vienen sustituyendo en y para Vargas Llosa- la mitología de la sociedad abierta de Popper. La paráfrasis de la narración de Ernesto, que se identifica con la narración de la historia de la vida de Arguedas, las dos producidas por Vargas Llosa, se contrastan ahora con de otra narración- - la paráfrasis de la historia de "la sociedad abierta" de Karl Popper también parafraseada por Vargas Llosa para sus fines narrativos.

Se Autoriza la versión presentada de la narración de Popper, mientras que con su ayuda y apoyo se desautorizan las narraciones del niño Ernesto, del hombre maduro Arguedas y muchas otras narraciones indigenistas más. Esta desautorización parece ser consecuencia de una lectura primitiva o premoderna de la novela de Arguedas. Resulta ser una lectura de sentido común y simpática que se basa en una actitud empirista, positivista y humanista que choca con las corrientes avanzadas de la ciencia literaria del siglo XX. Las creencias de Vargas Llosa pueden ser fácilmente contradictorias porque desconocen sistemáticamente los avances modernos del mundo de los estudios literarios. Este fallo consiste en un desoír de las voces intrínsecas y textuales, en posibles lecturas sintomáticas, y el favorecer de ciertos datos extrínsecos (los de un Popper, por ejemplo) que satisfacen las exigencias del método de la crítica

que apunta a conclusiones morales y políticas más que a nuevos conocimientos literarios. Y los resultados son equivocaciones en las que la narración de Popper resulta ser más verídica y verificable que (la lectura equivocada de) la narración de Ernesto y la de Arguedas:

En *Los ríos profundos*, como en toda la obra literaria de Arguedas, es motivo recurrente la añoranza de este mundo primitivo y gregario -el de la 'tribu' popperiana, colectividad aún no escindida en individuos, inmersa mágicamente en una naturaleza con la que se identifica y en la que se diluye, férreamente unida por una solidaridad que nace de la fe compartida en unos mismos dioses y unos ritos y ceremonias practicados en común - desde una caricatura de la sociedad moderna en la que el individuo se halla - como Ernesto en esta novela - desamparado y alienado, pues ha perdido el cordón umbilical con el conjunto social y a merced de fuerzas hostiles que a cada paso amenazan con destruirlo (187).

Esta renarración tendenciosa en paráfrasis de narraciones de otros deriva de y delinea la narración del error científico de las lecturas de Vargas Llosa. La naturaleza y la colectividad con las que se identifica y en las que "se diluye" Ernesto vienen a ser igual a las de la narración de Popper, cuya naturaleza de literatura o cultura no impide que Vargas Llosa sin restricciones se identifique con y se diluya en ella. Vargas Llosa evoca una "fe compartida" que se manifiesta simbólicamente en "unos ritos y ceremonias practicados en común"— como el rito de una crítica literaria tradicional basada en una metodología sin fundamentos teóricos, ya hace tiempo cuestionada y rechazada.

El llamado "primitivismo" de Ernesto y de Arguedas lo intenta combatir con el primitivismo de una crítica literaria "natural" y "primitiva". El método histórico-biográfico aplicado por Vargas Llosa estabiliza y normaliza la lectura de *Los ríos profundos* y de las demás

novelas de Arguedas en reducciones a "mensajes" que se piensan transmitidas de y por el Autor. Ata y ancla la novela en las aguas deterministas precreadas y preparadas por el propio crítico literario en una especie de coordenadas de "raza", de "medio ambiente", y de "momento" que huelen a rancio. Pre-condicionan para Arguedas un tipo de realismo expresivo, determinado y determinista que a lo mejor le era extraño al propio Arguedas, y que, a estas alturas de finales de milenio, les es extraño a las lecturas de todas sus novelas. Vargas Llosa repite, en 1996, sobre la figura de Arguedas el gesto castrador y eliminador de la mesa redonda de 1965, con signo político diferente.

Todos los críticos, con la excepción de Alberto Escobar, politizan a Arguedas. Sus novelas, según los críticos, siempre encierran mensajes políticos que valen la pena descifrar, y éstos atraen completamente el interés de la crítica, y roban el interés de los procedimientos retórico-formales de las obras. Vargas Llosa ofrece una repetición con variación en la temática de la politización, y se inscribe así también en 1996 en la más sólida tradición politizada de la crítica arguediana. El problema central, sin embargo, en este tipo de crítica, es el hecho de que "lo político" nunca se teoriza o define. Esta falta de teorización la describe Diana Fuss en su excelente libro *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (1989) porque, en contra de, o con, muchos tipos de feminismos, la acusación de ser o no ser "político" ha sido una de las acusaciones más usadas en críticas y polémicas entre feministas. El exigir o el denunciar "política" cuando no se sabe lo que implica el término, ni cómo se manifiesta, viene a aparecer como una batalla con molinos de viento, según la exposición de Diana Fuss.

Vargas Llosa, en 1996, politiza su crítica de *Todas las sangres* en una serie de contradicciones. Para demostrar que ésta es "tal vez, la peor de sus novelas", emplea esta "novela frustrada" como el ejemplo "más elocuente" para entender "la visión del mundo de un escritor", y para este fin *Todas las sangres* es considerada como una "novela sumamente instructiva" (254). Este objetivo crítico contrasta con y otra vez intenta corregir el objetivo novelesco de Arguedas presentado como la voluntad de "mostrar que este mundo está signado por la

injusticia y revelar los mecanismos de la desigualdad y el sufrimiento social en el Perú" (255). El objetivo de la crítica de Vargas Llosa—"mostrar que ésta es una novela frustrada"—se impone sobre el objetivo de Arguedas a través de un mecanismo crítico sumamente interesante: todo lo que es particular y concreto en la novela—lo que se refiere al Perú—en el crítico se generaliza:

La empresa, en la economía-ficción de *Todas las sangres*, no existe para crecer y multiplicarse (principio básico de una firma que compete en un mercado) sino para diseminar el mal: hacer sufrir a los débiles, despojarlos, arruinarlos y humillarlos (257).

Este sentimiento de abominación del dinero, del comercio, de toda forma de intercambio mercantil, del 'negocio' (mala palabra siempre para el ideal arcádico de Arguedas) no es marxista (258).

Por debajo de ciertos estereotipos marxistas, la visión del capitalismo aquí expresada delata la desconfianza y el miedo instintivos del hombre mágico, prerracional, a la idea de cambio social y al advenimiento de una modernidad industrial que pondrá fin a lo que Popper llama "el espíritu de la tribu", aquella cultura rural, colectivista, de religiosa identidad entre el hombre y el mundo natural, y la reemplazaría por un mundo urbano, secularizado, impersonal, de individuos aislados y gobernado no por los dioses, ritos y creencias ancestrales sino por leyes abstractas y mecanismos económicos (258-259).

El capitalismo de la sierra del Perú existe, para Arguedas y muchos intelectuales más, en la explotación y en la opresión y divide el mundo en explotadores y explotados: "la injusticia, la desigualdad y el sufrimiento social" han reinado y reinan en el Perú "capitalista", y los datos socioeconómicos reconocidos hacen de la novela de

Arguedas una "novela realista peruana". El intento de generalizar esta re-presentación novelesca de Arguedas para ver en ella su posible reducción nuclear a una "visión" estable y unificada de cualquier tipo de "capitalismo", en general, es un intento crítico fallido que se equivoca de perspectiva.

Arguedas no pretendía nunca, que se sepa, ser especialista en capitalismos. Quería ser y era especialista, profesional y emocional, de ciertas culturas y lenguas indias de ciertas partes de los Andes del Perú. Era especialista en culturas, para así decirlo, y en lenguas. La mayoría de los críticos admiten esta especialización en Arguedas como característica particular y excepcional en él, y ésta le distingue a Arguedas de muchos otros llamados indigenistas. Siendo bicultural y bilingüe, sabía "ser fiel al universo quechua y a la vez inteligible para sus lectores, básicamente ajenos a este universo" (Helena Usandizaga 1990:118). Esta especialización es la que cuida y cultiva y desarrolla en sus estudios, en su vida profesional, y en la vida de maestro, de traductor y de articulista. La relación entre la narrativa de Arguedas y una realidad dada se apoya, como escribe Usandizaga, "en el conocimiento de su lenguaje en un sentido amplio"(118). "Intuía que la posesión del sentido de un mundo es un lenguaje; la comprensión de su superficie y la organización según un determinado sentido es lo que hace posible hablar desde ese mundo" (118).

Arguedas ha vivido y leído directamente una cultura que le ha conformado un sistema de significados, o sea, un lenguaje. Y por esta vía de lenguaje identificado a universo cultural podemos responder a la pregunta sobre la realidad de este universo, que es real en tanto que tiene significación, y podemos comprobar que, efectivamente, está en el texto de Arguedas (119).

Las experimentaciones literarias y narrativas constantes y atrevidas en los textos de Arguedas se le escapan a Vargas Llosa, porque la insistencia maniática en las propias ideas de la novela y del capitalismo neoliberal lo ciegan en varios momentos interesantes. No le interesan a Arguedas tanto la crónica sociológica de la vida de ciertas partes

andinas del Perú, ni los mitos y los ritos de este mundo, sino la incorporación de ellos a "una ética y una estética culturalmente informadas por lo quechua y estrechamente ligadas al conflicto cultural derivado del choque entre lo indio y lo español" (Usandizaga: 121):

No parece propio, en este contexto, hablar de realidad no objetiva y no verificable, porque de lo que se trata es de la verdad no solamente individual sino también social de un conflicto dolorosamente vivido y minuciosamente formulado, en cuyo contexto las esquematizaciones, las idealizaciones, las exageraciones, las selecciones y las simplificaciones de los "datos reales" son elementos sin importancia, pero no porque estemos escuchando una "hermosa mentira", que traiciona esencialmente a "la realidad" sino al contrario, porque sirven al sentido (121).

Los esquemas manipulados en los comentarios de Vargas Llosa no llegan a captar las facetas extraordinarias de los textos de un especialista en culturas y lenguas que experimenta sin cesar con sus narrativas hasta el fin mismo de su vida.

Arguedas no temía el cambio ni en la sociedad ni en la literatura. Buscaba cambios, como muchos peruanos más, pensados en beneficio de la gran mayoría de los peruanos. Como en muchos casos de intelectuales mexicanos del siglo XX, antes y después de la revolución, buscaba en la etnología y en la antropología los instrumentos profesionales para colaborar en los cambios perfilados. Después de la revolución cubana, y hasta su muerte, compartía con Vargas Llosa la confianza y la fe en la versión fidelista de transformación revolucionaria en América Latina. Arguedas no era y no podía (y no hubiera querido) ser un capitalista de tipo neoliberal. Es demasiado pedir, de un intelectual que muere en Lima en 1969, que sepa del capitalismo neo-liberal de mercado libre desarrollado y puesto en práctica después de muerto él.

Parece cierto que Arguedas ha sido sensible a las injusticias, la explotación y la opresión en el Perú. Parece cierto que se aliaba de manera general con la lucha contra la opresión y la explotación de

los marginados. Las luchas contra la opresión de la mujer han sido legitimizadas en una serie de feminismos en el mundo occidental. Las luchas contra la opresión de los negros en Estados Unidos, por ejemplo, y en Africa del Sur, han formado parte de la política radical en Estados Unidos, en Africa del Sur y en otras partes del mundo. Las luchas contra la explotación del llamado tercer mundo, en general, y en cada país en particular, incluso en el caso del Perú, han formado parte de muchos programas políticos en diferentes partes del mundo. Las luchas contra la opresión del llamado cuarto mundo han sido actualizadas y renovadas, y Rigoberta Menchú ha sido ganadora del Premio Nóbel de la Paz.

Vargas Llosa publica su libro en 1996, a dos años de los inicios de la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, México. A propósito del caso de Chiapas, y en el contexto de Arguedas, se evocan los nombres de intelectuales y escritores como Ricardo Pozas, Rosario Castellanos, y Elena Poniatowska entre muchos más. Un hombre blanco, escritor de fama mundial, intelectual, capitalista declarado, archiconservador declarado, heterosexual, de clase media alta, y de edad media, corre el riesgo y el peligro etnocéntricos de equivocarse en su descripción de las múltiples resistencias al libre desarrollo de los capitalismoes en la América Latina. Estas múltiples resistencias, en América Latina y en el mundo en general se representan como fenómenos- interesantes, desde la época de los esbozos arguedianos, en la historia del mundo contemporáneo.

Vargas Llosa corre el peligro de simplificar su presentación del capitalismo como fenómeno postmoderno de la época de la llamada globalización. El evocado y añorado capitalismo en el mundo contemporáneo tampoco se reduce a un núcleo tan fijo como el que se manifiesta en la narración del capitalismo popperiano re-narrada por Vargas Llosa. Los diversos capitalismoes en el mundo, tal como indican recientemente Daniel Yergin y Joseph Stanislaw (1997), se caracterizan por su diversidad más que por su unidad. Los capitalismoes escandinavos, por ejemplo, se caracterizan por ser particulares en cada uno de los casos- Dinamarca, Noruega, Suecia- y por distinguirse de los capitalismoes de Islandia, Inglaterra, Alemania

y Holanda. El capitalismo de Noruega se distingue de los demás por el hecho de no formar Noruega parte, después de referendun popular celebrado dos veces, del Mercado Común Europeo. El capitalismo, visto en sus casos particulares, se presta a variación, en diferentes versiones que dependen de las constelaciones de las fuerzas interiores—populares, laborales, feministas, étnicas y de liberación sexual— en una gran variedad de países del mundo. Algunos modelos capitalistas, debido a las constelaciones de las fuerzas democráticas internas, son más humanos y refinados que el capitalismo descontrolado y primitivo, salvaje y voraz— representado y al parecer deseado por Vargas Llosa.

En la década de los sesenta, en muchos capitalistas y en muchos socialistas se notan las ideas de intervención y control estatales en las economías nacionales. La modernidad del siglo XX en muchos países occidentales ha nacido y crecido con tales modelos de intervención. En la década de los 60 y en 1969, desde luego, las posiciones de Vargas Llosa se caracterizan por ser de índole capitalista diferente de las de 1996. En 1969, tanto la biografía de Arguedas como la de Vargas Llosa indican un interés común: el interés en una democracia funcional con participación popular en sistemas parlamentarios y representativos. Arguedas, en 1996, a diferencia de Vargas Llosa, sin embargo, habría notado que desde la China hasta la Argentina las desigualdades crecen y las injusticias aumentan. Se habría dado cuenta de que en México y en Rusia los sindicatos criminales dominan grandes sectores de la economía. Habría apoyado a los zapatistas en Chiapas, y se habría preguntado siempre por las alternativas y los cambios posibles para crear circunstancias propicias para un sistema democrático representativo que trabajara para exterminar la explotación, la opresión, las injusticias y las desigualdades, sin corrupción y con justicia.

El representar las posiciones de Arguedas como irracionales, nutridas por razones míticas o mitológicas, primitivas, forma parte de una metodología que des-califica más a Vargas Llosa que a Arguedas. Helena Usandizaga (1990) ha sabido subrayar algunos de los desencuentros que se formulan entre el crítico y el objeto de su estudio en "Realidad cultural y realismo en la narrativa de Arguedas".

Las posiciones de Arguedas se formulan de manera distinta de las de Vargas Llosa. En 1968, al recibir el Premio Inca Garcilaso, Arguedas se define políticamente y se sitúa en lo que llama el socialismo:

No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dió dirección y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud (Citado por José Carlos Rovira 1996:478).

Arguedas se basa en dos principios: en el socialismo, "que no mató en mí lo mágico" y en "considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación" (Citado por Usandizaga 130-131). Desconocer y descalificar testimonios de este tipo forman parte de cierta manipulación de datos interesada y no hacen justicia a Arguedas quien resulta ser más complejo que las reducciones en las que Vargas Llosa le pretende inscribir. Rovira lee el poema de 1962 titulado "A nuestro padre creador Túpac Amaru" y concluye escribiendo que

creo que esta manifiesta radicalización en la literatura de Arguedas en 1962, que está en conexión con algunos estímulos biográficos como su descubrimiento de la revolución cubana como realidad y que está en conexión con el mismo descubrimiento realizado por Vargas Llosa por los mismos años, no podría ser explicada como un gesto para la galería (1996:482).

Rovira lee las opiniones de Vargas Llosa como dirigidas "a reducir la sinceridad radical del último Arguedas" (482), y a una "reducción de capacidad de entender la realidad" (483) en Arguedas.

En el proceso de descalificar y desautorizar a Arguedas, el crítico conservador en la figura de Vargas Llosa en 1996 se identifica dos veces con la crítica adversa a Arguedas pero de signo político distinto del suyo: se muestra partidario de la crítica lanzada por intelectuales de izquierda en la ya famosa mesa redonda sobre

Todas las sangres el 23 de junio de 1965, y con las opiniones de Alberto Flores Galindo. En la sección titulada 'Verdad literaria y verdad sociológica' (261-263), Vargas Llosa dice estar de acuerdo con Bravo Bresani, Aníbal Quijano, Henri Favre y otros. Vargas Llosa describe la desesperación de Arguedas enfrentado con los críticos, pero continúa:

Arguedas creía que la literatura debía expresar fielmente la realidad, y sentirse desautorizado por sociólogos y críticos de izquierda como descriptor de ese mundo andino del que se sentía valedor y conocedor entrañable lo hirió profundamente (263).

Vargas Llosa acepta las "críticas justas" del "documento", y da un paso más allá en la desautorización de Arguedas, ya que pretende añadir argumentos "literarios" para rematarla. Estos argumentos insisten en la falsedad literaria en Arguedas, la falta de "poder de persuasión" de la novela:

Es cierto que los Andes de su libro no corresponden a los Andes reales de los sesenta (y tampoco del pasado). No es por ello que *Todas las sangres* fracasa como ficción, pues la *verdad o la mentira de una novela* - conceptos que en la literatura son *sinónimos de excelencia o pobreza artística* - no se miden confrontándola con la realidad objetiva (...). La verdad y la mentira de una ficción están fundamentalmente determinadas por su poder de persuasión interno, su capacidad para convencer al lector de lo que cuenta (263. Énfasis añadido).

Igual que "los intelectuales de izquierda", Vargas Llosa impone sobre la novela de Arguedas una serie de exigencias literarias que le son extrañas y extraordinarias. Los sociólogos y los dos críticos literarios que participaron en la mesa redonda "buscaban una crónica del presente donde hay imaginación de futuro" (Usandizaga:129). Vargas Llosa impone sobre la novela las exigencias formuladas para

su propia novela realista. Frente a estas exigencias, la novela de Arguedas resulta ser un "fracaso literario" porque carece del "poder de persuasión" que Vargas Llosa exige de sus propias novelas. Los conceptos de verdad y mentira, "que en la literatura son sinónimos de excelencia o pobreza artísticas", son conceptos inventados y manipulados por el propio Vargas Llosa, contruidos en sus escritos sobre la propia novela realista. Son conceptos que sólo se encuentran en un uso personal en una metodología individual elaborada para las novelas de Vargas Llosa.

Oscar Wilde es, a lo mejor, quien le suministra a Vargas Llosa la dicotomía entre verdad y mentira, pero Wilde pedía, en 1888 y en 1890, en el artículo titulado "*The Decay of Lying*", que la narrativa y la crítica se apartaran del realismo del empirismo positivista y del humanismo individualista para, con grandes dosis de "*lying*" (mentir) antirrealista la narrativa y la crítica recuperaran sus espacios lúdicos de imaginación y fantasía, de producción y no de reproducción. Vargas Llosa pervierte y banaliza los términos de Wilde al inscribirlos en unas estrategias de narrativa realista, y los invierte, al igual que vierte muchos términos sociológicos y o económicos extraños en la crítica no científica a *Todas las sangres*, sobre una novela que se opone a y resiste tales inversiones. Para Vargas Llosa, la novela "recuerda esas ficciones *precervantinas, ingenuas, candorosas, ejemplarizadoras*, en las que el bien y el mal están repartidos de manera simétrica, en acciones, episodios, personajes" (265. Énfasis añadido). En la novela, además, Arguedas parece haber perdido el control, y en esa pérdida nace una "paradoja": "que en la novela escrita con la *intención de ser - y no sólo parecer - un progresista, un hombre comprometido con la revolución socialista, resultara, en verdad, una novela emblemáticamente reaccionaria y tradicionalista*" (277. Énfasis añadido). En la pérdida de control insinuada por Vargas Llosa, "su historia se vuelve *diatriba y caricatura, fracaso literario: irrealidad*" (277. Énfasis añadido).

La desautorización y descalificación totales las remata Vargas Llosa, muerto el autor, en su crítica de una novela recontra comentada. Se venga Vargas Llosa en sus críticos antagónicos, y corrige sus lecturas anteriores de Arguedas al presentarlo ya como uno de los autores "primitivos" según el esquema clasificatorio mantenido por Vargas

Llosa desde 1968. Pero Arguedas, tal como admite Vargas Llosa, no aparecía nunca, que se sepa, y no quería aparecer nunca, como un "Autor", "suplantador de Dios" y como "Creador" que se distingue de los escritores "primitivos". No correspondía a tales categorías. No se presentaba como "Centro" y "Razón de Ser", fuente y origen de la "Palabra" definitiva, de una "Creación" a imagen y semejanza del "Creador" del mundo. Estas nociones le eran y le son extrañas a Arguedas. Estas nociones aparecen como conceptos y fórmulas repetidos en la autopresentación del "autor-retrato" y el autorretrato creados por Vargas Llosa para un Autor de sus propias dimensiones. Resulta casi malévolo el intento de inscribir, con el uso de la metodología histórico-biográfica, con la lectura simpática correspondiente, y con el empleo de las fórmulas del "autor-retrato" a Arguedas como un escritor de entre los "creadores" de las propias auto-dimensiones infladas de Vargas Llosa.

Arguedas andaba siempre, según testimonios de amigos, alumnos y colegas, con más modestia, y con y para sus novelas tenía ambiciones distintas de las de Vargas Llosa. Otro tipo de ser humano, otro tipo de escritor, otro tipo de profesional, otro tipo de ser sexual, otro tipo de ser político, y otro tipo de literatura que por necesidad son distintos de los de Vargas Llosa y sus modelos. Se resisten a ser explotados y marginados por una crítica equivocada. Se oponen a la injusticia de procedimientos críticos inadecuados. Se entregan a las caricias de una crítica apropiada- aplicada con amor y con el placer de la lectura: el placer de lecturas que se acerquen a las novelas como textos tejidos de hilos y de materiales que producen las lite-rariedades características de cada una de las novelas. Y no es para nada seguro que unas metodologías europeas del siglo pasado sean las que mejor sirvan para describir y evaluar los procesos dinámicos de lecturas de textos y de escrituras a finales de los años 90 en el caso concreto de las novelas de Arguedas.

Vargas Llosa corre el riesgo de efectuar, en el campo de la crítica literaria, los *d*-efectos que acusa a Arguedas de producir en el campo de la literatura. La crítica de Vargas Llosa recuerda estas críticas "ingenuas", "candorosas", "ejemplarizadoras", de "sentido común" que en 1996 no toman en cuenta los avances teórico-metodológicos de las

asignaturas de los estudios literarios. Resulta ser una crítica pre-moderna que acusa de pre-moderna una literatura que no corresponde a las proyecciones emitidas sobre ella. Trabajar en 1996 en la tradición crítica de José de la Riva-Agüero, José Gálvez, José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez y muchos críticos peruanos más, es igual a reproducir la herencia del positivismo europeo en la crítica literaria peruana (José Miguel Oviedo y Luis Alberto Sánchez, 1975; Miguel Gutiérrez, 1980; Luis Loayza, 1990). El ejemplo de Riva-Agüero es el de "(... un historiador [que] domina un terreno que no es el suyo, ocupa el lugar que deja la ausencia de críticos); y en un momento, se convertirá en el crítico oficial de la literatura peruana" (Loayza:50). "Según testimonio personal, Luis Alberto Sánchez llegó a los estudios literarios por el camino de la investigación histórica" (Gutiérrez:23). Los dos se mantienen, sin problemas, dentro de las perspectivas positivistas y se concentran en detalles de la raza, que consisten en "disposiciones innatas y hereditarias", "(que se observan en la biografía del autor, en el linaje y la limpieza de sangre)" (Gutiérrez:26 y 22. Énfasis añadido), del medio ambiente "(el escenario geográfico peruano se encuentra dividido por Sánchez en nueve zonas- a cada una de ellas corresponde un paisaje, un clima que confieren al habitante una psicología, un carácter, un cierto espíritu)" (Gutiérrez:23), y del momento "(la época, la historia, como el otro factor determinante de la personalidad artística y de las producciones literarias)" (Gutiérrez:27). En el caso de los datos inscritos sobre la literatura peruana por Riva-Agüero, Loayza resume: "En fin, no se alcanza a ver claramente qué relación tiene todo esto con la literatura" (47); y Gutiérrez resume el proyecto de Sánchez: "La empresa es verdaderamente descomunal y Luis Alberto Sánchez le da cima al-rededor de 1,800 páginas" (27). En Luis Alberto Sánchez, como en Riva-Agüero, "lugar importante ocupa la exposición de la vida de las grandes personalidades de nuestra literatura ..." (27-28).

Recorriendo esas biografías nos informamos de cosas tan decisivas para la historia del Espíritu como de la nariz colorada de Peralta, del mal gálico de Teralla y Landa, del ojo tuerto de Segura, de la voz aflautada de González

Prada, de los cachetes lampiños y regordetes de Cabotín; o de los inevitables romances de los escritores, de sus proezas extraconyugales, de sus hijos bastardos, de sus secretos de alcoba; ... (Gutiérrez:28).

El método histórico-biográfico le lleva a Sánchez "a hipertrofiar su historia de anécdotas, autores y libros", y el resultado es una "dilatada obra" síntoma de "una especie de obsesión abarcadora, casi un delirio" (28). Y el método empleado por Sánchez en *Literatura peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú* hace que no se alcance a ver "claramente que relación tiene todo esto con la literatura."

A veces se nota el malestar con los críticos peruanos y con la crítica cuando los escritores mismos se dedican a hacer crítica literaria: César Vallejo, César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen y otros. En un Vargas Llosa dedicado a la crítica en los sesenta a veces había asomos de renovación y de reconsideración, pero esta fase se ahoga en los pasos que se dan a la fase conservadora y neoliberal de los noventa y en los que los intentos de los sesenta reaparecen como una especie de cirugía plástica operada sobre los viejos modelos. En esta última fase abraza sin problemas la metodología heredada del positivismo en la variante conservadora de Riva-Aguero. Esta metodología de 1905 parece ser la que le sirve a Vargas Llosa en 1996 para retomar y realizar otra vez el proyecto de crítica literaria sobre Arguedas. Sirve para narrar las historias de la biografía de Arguedas, de su momento histórico, del medio ambiente, de la raza, de las ideas del escritor, y de su gusto personal. Y todos los detalles se integran y se ponen al al servicio de un proyecto de crítica neoconservadora de la literatura peruana.

La inscripción de Vargas Llosa en la crítica literaria en 1996 parece dar otro paso más hacia atrás. La insistencia repetida en un punto de partida definido y establecido de antemano; los comentarios y paráfrasis que sirven para comprobar en las partes y en la totalidad de la obra, en la unidad orgánica, el reflejo de la veracidad del punto de partida anteriormente establecido; la oscilación entre los comentarios de la obra y la reconstrucción histórica necesaria de un autor y su vida; las adivinaciones para relacionar la obra y la biografía del

autor; las conclusiones que apuntan a la figura real del autor histórico, su intención y su llamada visión del mundo; todos los detalles se inscriben en un movimiento metodológico que llega a conformarse en la figura del círculo. Los detalles del procedimiento recuerdan y evocan el modelo exegético y el círculo hermenéutico defendidos por Friedrich Schleiermacher (1768 -1834). La continuidad de estos preceptos en el caso de Wilhelm Dilthey, en las décadas de 1860 y 1870, Emilio Urnaga y Carlos Gerhard la describen de la siguiente manera:

Entre la vida, el pensamiento y la obra de los grandes poetas hay una relación. Esta se extiende desde los conceptos generales de una época, contenidos en las ciencias y en la filosofía, hasta el enlace de las escenas en un drama y la forma de los versos. Esta relación manifiesta el ideal de vida del poeta, mediante el cual se une con la totalidad del mundo moral de su época. Tal relación se expresa de una determinada manera, hay que apresar esa particular trabazón de circunstancias, individuo y destino, que es la vida (7-8).

La crítica literaria concreta de Vargas Llosa remite desde 1996, casi a caballo sobre el 2000, a varias concepciones que nacen en momentos que se encuentran a caballo sobre el 1800. Se asocia con la hermenéutica más tradicional y con la época del liberalismo político británico en la figura de Adam Smith (1723-1790) y su trabajo sobre la prosperidad de las naciones (1776), cuna del liberalismo de *laissez-faire* -del interés individualista y de la libre competición de mercados.

La metodología de Vargas Llosa se establece en un salto sobre importantes figuras de la modernidad- de Marx, de Nietzsche, de Ferdinand de Saussure, de Wilde, y de Freud, por ejemplo- y desconoce unos principios de procedimientos críticos que se observan en aplicación a Vargas Llosa y a Arguedas en el artículo de Usandizaga, por ejemplo. Vargas Llosa salta sobre todas las figuras de la postmodernidad- de los feminismos, de los estudios culturales, y de los estu-

dios postcoloniales. Otra vez es interesante notar la aportación de Usandizaga cuando critica de manera aguda a Vargas Llosa para llegar a hacer una evaluación compleja y justa a Arguedas. Vargas Llosa enlaza como heredero de Riva-Agüero en la crítica peruana, y se inscribe en la tradición europea de la hermenéutica de los primeros momentos de su nacimiento alrededor de 1800. Vargas Llosa en 1996, escribe con y como otros críticos muy tradicionales y no resulta ser nada original. El sentido común tradicional hace que la lectura simpática se presente como la normal y normativa. Las paráfrasis concretas que se hacen de los contenidos de las novelas de Arguedas no generan nuevo saber sino que recirculan saberes ya reconocidos. Pero, según Bertolt Brecht, no hay nada más ideológico que las posturas tomadas como normales, y una percepción no-contradictoria del mundo es, precisamente, para Brecht, una concepción reaccionaria del mundo (Toril Moi 1985:11). Esta concepción normal y sin contradicciones resulta ser sumamente problemática en relación con las novelas contradictorias y complejas de Arguedas.

Arguedas iba depositando a lo largo de su vida los productos de un proceso largo de producción de literatura. Con *Yawar Fiesta*, en la realidad de la historia literaria hispanoamericana, deja publicada una novela excepcional y extraordinaria no solo en la narrativa peruana sino en la hispanoamericana. Es la primera novela colectiva, en la que no destaca ningún héroe individual-- en la que todo un pueblo de la sierra brilla con su actuación cultural-- publicada en el Perú y en Hispanoamérica. El propio Vargas Llosa intenta emplear el modelo de las estrategias colectivas de esta novela en las partes que narran la vida de la Mangachería en *La casa verde*. Cuando Arguedas publica, en 1958, *Los ríos profundos*, la novela se inscribe como el primer "*Bildungsroman*" notable en la narrativa peruana y se eleva en modelo para muchos escritores, incluso para Vargas Llosa, gran cultivador de la novela individual e individualista y de la novela de formación, y para Alfredo Bryce Echenique. *El Sexto* se inscribe como una de las primeras, si no la primera, novela carcelaria en la literatura peruana. Es muy probable que sea modelo para otras narraciones carcelarias en el Perú y en otros países hispanoamericanos. Arguedas sigue experimentando con su novelar, en climas políticos

diferentes, en *Todas las sangres*, y termina su vida antes de terminar su última novela que sobrepasa todos los esquemas de Vargas Llosa. Esta será, en lo que a experimentación y a renovación se refiere, el último y cabal ejemplo de una dedicación y una entrega que termina en un gran desafío para todos los críticos.

Parece imposible el proyecto de reducir tales experimentaciones y tales varaciones a un supuesto sentido único y estable llamado "utopía arcaica". "Utopía arcaica" resulta ser el referente extratextual y trascendente establecido por Vargas Llosa para llegar a ser capaz de reducir y controlar las complejidades en Arguedas. No lo logra, porque el libro de Vargas Llosa también narra la historia de su propio llegar ser, y esta historia es de Vargas Llosa y no de Arguedas. A lo mejor no hay tema más discutido desde la Revolución mexicana que el tema de la utopía. Mariátegui intenta, con Engels, optar por un socialismo científico y no por el socialismo utópico, y termina, como se ha visto, en una serie de contradicciones. Estas discusiones generadas y prolongadas en torno al concepto de la utopía han sido en la mayoría de los casos, y en términos generales, de políticos, de sociólogos, de las ciencias sociales, de los teólogos, de los antropólogos, de los psicólogos y de los historiadores, más que de los críticos literarios. "El discurso de la utopía andina es complejo y varía según la época en que se da y la clase que se lo apropia; su historia es 'una historia conflictiva, similar al alma de Arguedas', tal como ha estudiado Alberto Flores Galindo" (Usandizaga:128). Esta historia la escriben muchos de los intelectuales peruanos descritos por Vargas Llosa en el libro de 1996, y Nelson Manrique, Rodrigo Montoya, y Manuel Burga entre muchos más. La postura de Vargas Llosa en 1996 se parece al artículo titulado "La decadencia de las ideas utópicas en occidente" de Isaiah Berlin, publicado por *Vuelta*, 112, de 1986. Lo que tienen en común, en primer lugar, es el hecho de desconocer las teorías más bien generales que de la noción de utopía se han presentado y re-presentado en el occidente en el siglo XX, entre los intelectuales de la escuela de Frankfurt, por ejemplo, y entre una serie de teóricas feministas, entre ellas Hélène Cixous, para tomar un ejemplo.

No es fácil reducir las experimentaciones polifacéticas de Arguedas a algo estable y constante como "utopía arcaica". Parece

ser, al contrario, muy tendencioso y simplista y peyorativo. Cuando Usandizaga entra a la discusión del tema de la utopía en Arguedas, por ejemplo, nota que Arguedas está "enraizado en el imaginario andino" y que en esto reside, fundamentalmente, su diferencia de otros escritores llamados indigenistas" (127). En las clasificaciones de la historia de la literatura hispanoamericana, Arguedas se coloca, junto con Miguel Angel Asturias y Rosario Castellanos, por ejemplo, en lo que se tiende a llamar el "nuevo indigenismo" literario representado por escritores que publican sus obras después de *El mundo es ancho y ajeno* (1940), de Ciro Alegría. Se caracterizan por ser autores con conocimiento íntimo de las culturas indígenas que incorporan los mitos, las cosmovisiones, y las tradiciones literarias autóctonas, orales y escritas, a sus obras (Joanna O'Connell 1995:58, 61). Arguedas trabaja sus intentos de búsqueda constante del país que está en todas partes pero no aquí y ahora, el país que no existe "outopía" (outopos), que es al mismo tiempo la alternativa deseada del buen país "eutopía" (eutopos). La utopía andina en Arguedas se trabaja en el contexto de sus conocimientos íntimos de unas lenguas y unas culturas dadas, y en las novelas "los mitos andinos se proyectan allí legítimamente hacia el futuro por su enraizamiento en el sistema preceptivo del mundo al que pertenece: se trata de proponer una alternativa al presente, que traería el fin del desorden" (Usandizaga:128). Las lecturas de Usandizaga se oponen de varias maneras a las de Vargas Llosa, y los análisis detallados de textos y de "paratextos" (129), conduce a conclusiones diametralmente opuestas a las reducciones de Vargas Llosa. Arguedas no teme los cambios, ve en los cambios la posibilidad de "la creación de algo nuevo a partir del valor catártico de la rebelión, o de las luchas y los encuentros simbólicos que se dan en su ficción. Hay fuerzas que luchan en la obra de Arguedas buscando un camino que una tradición y progreso, unidad y apertura" (128).

Ahora, al mismo tiempo, tanto Vargas Llosa como Usandizaga leen las obras de Arguedas como si fueran discusiones de problemas externos a la literatura y a la narrativa. Bajo esta perspectiva, parece siempre, las innovaciones, los experimentos, las búsquedas y las cavilaciones que se generan en el taller de la poesía o de la creación

desaparecen. Bajo otra perspectiva de lectura, un determinado tipo de relación entre literatura y realidad no importa tanto como ciertas relaciones inter- e intratextuales que llegan a conformar, en la escritura de Arguedas, como en la de muchos escritores peruanos, unos cantos en homenaje a la literatura peruana y a la hispanoamericana. Y para continuar a proponer caminos hacia el eutopos de la literatura peruana- que la crítica peruana no desea conocer- que parece ser también el eutopos hacia donde apuntan las significancias de los textos de muchos escritores peruanos, se propone para terminar una discusión más bien abierta sobre el concepto de utopía para ilustrar ciertas problemáticas de la crítica literaria.

"A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when humanity lands there, it looks out, and seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias" (Oscar Wilde).

Todos los críticos se refieren a la índole utópica generada en la lectura de Arguedas, y casi todos se refieren la visión de la utopía hacia la sociedad del Perú y los cambios deseados en el Perú como territorio de las esperanzas. Inscriben de esta manera a Arguedas entre los que han cultivado la "función utópica" en la historia de América Latina. Fernando Ainsa dedica el libro *De la edad de oro a el dorado. Génesis del discurso utópico americano* (1992) a una visión compleja del pensamiento utópico en América. Observa la tensión que existe entre "el ser de la realidad (hecha de desajustes estructurales profundos y antinomias aparentemente irreconciliables) y lo que debería ser América, tal como se plantea en plataformas de todo tipo, políticas, sociales, filosóficas e, incluso, literarias" (8. Énfasis del original). Es en esta dimensión

de una América ideal que se contrapone a la América real en la que la utopía "se proyecta a partir de la relación binaria de un espacio disociado entre el espacio real y el anhelado" (10). América latina ha sido tierra propicia para sueños utópicos y ha generado "un discurso utópico polisémico" (23): "El discurso sobre *el ser* de América incluye tanto *lo que es realmente* el nuevo mundo como *lo que se quisiera que fuera*. El deseo se confunde con la realidad" (12. Énfasis del original). "América es un sitio privilegiado donde podrá realizarse el sueño de 'una felicidad más completa y mejor repartida entre los hombres, una soñada república, una Utopía' al que se refiere Alfonso Reyes en *Ultima Thule*" (14). Entre los intelectuales utópicos en un período dado, Ainsa menciona a Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Martí, Eugenio María de Hostos, José Enrique Rodó, Manuel González Prada, Manuel Ugarte, y José Vasconcelos (22).

Sería interesante preguntar por qué se frustran tantos deseos de cambios y de mejora, y una respuesta a la pregunta se encuentra en el libro de Vargas Llosa. Es posible que intente ridiculizar a casi todos los intelectuales peruanos de izquierda y gran parte de los del centro político en la exposición del llamado "indigenismo". En el terreno de la utopía resulta fácil criticar a Vargas Llosa, mientras que las posiciones de Arguedas son más difíciles de localizar. La lectura que Vargas Llosa ofrece de Arguedas se distingue de muchas otras por ser normativa y autoritaria. El método de trabajo comienza asumiendo la existencia de una "utopía arcaica" cuya existencia es la que se propone demostrar en el trabajo mismo.

La postura expuesta por Vargas Llosa no es original entre argumentos antiutópicos tradicionales. Ruth Levitas (1990) escribe, en *The Concept of Utopia*, que Karl Popper y Friedrich Hayek tipifican la posición antiutópica cuando indican la utopía como peligrosa por ser capaz de conducir a algún tipo de totalitarismo no definido (3). Cuando Arnhelm Neusüss introduce su antología de ensayos escritos sobre la utopía, observa que los argumentos antiutópicos se avanzan siempre desde la derecha política. Los ataques forman parte de una estrategia elaborada para neutralizar o recuperar los contenidos revolucionarios de los sueños utópicos, escribe Neusüss. El más pernicioso y corriente de los argumentos anti-utópicos, descritos por

Neusüss, es el que llama el acercamiento realista, que se opone a la naturaleza contradictoria de muchas utopías. Desde esta posición insisten en que no hay que tomar las utopías en serio, porque son tan ilógicas que cualquiera entiende que no funcionan nunca en la sociedad y en la vida real (Moi:122).

El rechazo de los proyectos de los demás como utópicos y no realistas, escribe Levitas, forma parte de un proceso para promover los proyectos propios y forma una parte intrínseca de un proceso político (4). Neusüss describe las contradicciones incorporadas en tantas utopías como una justificación de la crítica social que ofrecen. Las contradicciones señalan los efectos generados por las estructuras sociales represivas en las que los pensamientos utópicos se generan en primer lugar. Las incoherencias y las inconsistencias indican la naturaleza persuasiva de la ideología autoritaria que el pensador utópico intenta subvertir. Si Neusüss tiene razón, el proyecto utópico siempre se caracterizará por ser conflictivo y contradictorio (Moi:122). Asumiendo con confianza que los cambios son posibles y deseables, la visión utópica parte de un análisis negativo de la sociedad actual para crear imágenes e ideales con poder de inspirar rebelión contra la represión y la explotación (Moi:122). Las utopías se conforman como estrategias literarias y críticas entre feministas hasta finales del siglo XX, tal como se observa en Frances Bartkowski, *Feminist Utopics* (1989), y en Joanna O'Connell, *Prospero's Daughter. The Prose of Rosario Castellanos* (1995).

Socialistas comparten con feministas el considerar el trabajo de concientización política como un camino hacia el buen lugar (eutopía) que sigue siendo el país de ninguna parte (outopía) (Bartkowski 1989:13). Parece necesario liberar las estructuras utópicas de la política y de la sociología para hacerlas trabajar sobre las experiencias literarias y la lectura. Cuando Westphalen escribe que en relación con la crítica peruana la poesía peruana está siempre en otra parte, esta "otra parte" no la define. Es posible que la lectura se impulsa para vislumbrar esta otra parte que es la eutopía- el lugar ideal- al mismo tiempo que es la outopía-el lugar que no existe y el país de ninguna parte. La cita de Oscar Wilde que figura como epígrafe a este apartado subraya el dinamismo del nunca estar contento, el nunca estar tranquilo, el

siempre estar en camino, inherente a la concepción utópica en la visión de un escritor antirrealista del siglo XIX.

El caso de Vargas Llosa indica la situación de un crítico que ya se supone estar bien situado en la sociedad actual y que no entiende la situación de un escritor que vive la sociedad de su época como una distopía (un mal lugar) y que se reformula en series de propuestas de cambios deseados y deseables. Esta relación antagonista entre dos actuantes es la que parece ser simbólica de una situación general de desencuentros y desamores entre literatura y crítica. No es necesario que Arguedas compita con Vargas Llosa en "realismo". Arguedas no soluciona los problemas de la representación de la distopía y del territorio de las esperanzas. Arguedas ofrece unas tentativas del amor infinito que nutre su posición en relación con las culturas y las lenguas del Perú, su pasado, su presente y su futuro. Es posible que gran parte de su narrativa desborde las fronteras y las limitaciones de la realidad actual y del realismo para actuar justamente en otras escenas donde se encuentra la poesía. Es de la literatura superar y distorsionar la realidad con exagerar, jugar, satirizar, burlarse del mundo y de las costumbres, parodiar, hacer llorar y hacer reír, hacer gozar y hacer sufrir. Quien se acerca a la obra de arte con la intención de ejercer autoridad sobre ella, escribe Wilde, se acerca de manera tal que no es capaz de recibir de ella ninguna impresión artística (1982:279).

Con autoridad Vargas Llosa emplea el término de "utopía arcaica" como término político peyorativo y no como término estético flexible. Sin definir, la presenta como la palabra mágica que representa el núcleo definitivo de las posibles significaciones de "José María Arguedas". Y se equivoca. Cuando Raphael Hythloday, el marinero bronceado del sol de sus muchos viajes por todo el mundo, regresa y narra sus experiencias y visiones, Thomas More y Peter Giles escuchan alelados. Hythloday conoce culturas y sabe narrar y presenta sus perspectivas críticas sobre la sociedad europea de la época. Todas las sociedades primitivas y precristianas que ha visitado le parecen superiores a la Europa cristiana de la época. Arguedas, conocedor de culturas y narrador experimental regresa de sus viajes por culturas y lenguas y narra y re-presenta y dramatiza ciertas visiones de los pa-

sados, de los presentes y de los futuros posibles para el Perú ideal. Son múltiples los representantes de los deseos de la sociedad anhelada en las narrativas de Arguedas, y no se dejan reducir a un núcleo fijo de tipo peyorativo. Son viajes de imaginación y sueños interminables de cambios los que hacen que el pensamiento utópico se haya mantenido intacto desde 1516 hasta finales del milenio, tal como muestran Toril Moi, Frances Bartkowski, Fernando Ainsa, y Joanna O'Connell.

Las novelas de Arguedas se entregan a las experiencias utópicas de las lecturas infinitas que no se dejan reducir y arrestar en la normatividad categórica de la crítica conservadora. Las significaciones de la narrativa de Arguedas vuelven a hacerse a la vela, navegan hacia la isla feliz del país de ninguna parte y actúan siempre en otros escenarios como los desos mismos en las teorías de Lacan. Las lecturas de las novelas de Arguedas desbordan las categorías normativas y se derraman en múltiples direcciones en un sinfín de posibilidades imaginativas. Se llega a lo mejor a saber lo que es el Perú. Y se llega también a saber como son los Perús soñados por los personajes de las novelas experimentales de Arguedas. Estos países soñados existen como eutopos y como outopos, y muchos personajes de Arguedas se confirman como enamorados de los sueños para hacer del Perú la patria ideal. Una lectura normativa y autoritaria no elimina a los soñadores de Arguedas.

Conclusión: La ausencia de la forma

Los estudios literarios se presentan como una actividad natural en una serie de aproximaciones antiteóricas a la literatura peruana. La oposición entre forma y contenido se disuelve en la mayoría de las veces a favor de éste, la crítica literaria peruana es contenidista, y el término de formalismo y el de formalista se ven muchas veces empleados peyorativamente por críticos e historiadores de la literatura peruana. Aún entre críticos marxistas, la dicotomía entre *materia*-lismo y *forma*-lismo se anula en la opción casi obligatoria por aquél, y los materialistas no admiten nunca, partiendo de Mariátegui, que en la literatura la *forma* constituye la *materia* misma que justifica en gran parte los estudios literarios como tales.

En el discurrir sobre la literatura peruana se pasa cómodamente de un tema a otro; el flujo lírico de palabras sobre la elegancia de la forma deja lugar a anécdotas tomadas de la vida del artista; los truisms psicológicos alternan con problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión. Hablar de la vida y de la época a partir de las obras literarias son ingredientes que caracterizan este tipo de trabajo. El método no conoce terminología precisa. La historia de la literatura y la crítica utilizan los términos del lenguaje corriente sin filtrarlos por las exigencias de la teoría literaria y de la consiguiente metodología de crítica literaria, sin definirlos y limitarlos con precisión, sin tomar en cuenta su posible polisemia. Los trabajos demuestran todos los ingredientes de la *causerie* (Roman Jakobson 1921. En Tzvedan Todorov 1970:71).

La crítica literaria peruana, la universitaria y académica, la de revistas literarias especializadas, y la periodística tal como se conocen hoy en día, nace, parece, entre mujeres en el siglo pasado. En las veladas literarias y en "El Club Literario" de la casa de Juana Manuela Gorriti se reunieron las colegas, entre ellas Mercedes Cabello de Carbonera, Carolina Freyre de Jaimes, y Clorinda Matto de Turner. El artículo titulado "Importancia de la literatura" y el ensayo titulado *La novela moderna. Estudio filosófico* (1892) indican algunos de los intereses de Mercedes Cabello de Carbonera. Clorinda Matto de Turner funciona como editora y directora general de *El Perú Ilustrado*, la mayor revista literaria de la época, entre 1889 y 1891. Cuando la crítica se afirma a principios del siglo XX, se vuelve dominio masculino. Se establece como asignatura académica con José de la Riva-Agüero (1905), José Gálvez (1915), y los trabajos de Luis Alberto Sánchez a partir de 1920, y sobre todo a partir del primer tomo de su historia de la literatura peruana (1928) (que ha experimentado revisiones y ampliaciones por lo menos hasta 1975). Caso aparte y contradictorio es el de José Carlos Mariátegui, con artículos publicados entre 1924 y 1928, y sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) con el ensayo titulado "El proceso de la literatura". Mariátegui es contradictorio en el sentido de no estar nunca integrado en la vida académica institucional propiamente dicho, a la vez que sus trabajos ejercen una influencia decisiva en este mismo ambiente académico peruano, tanto entre conservadores como entre radicales.

El discurso crítico peruano tiende a presentarse como monológico, normativo, autoritario, y dogmático. Miguel Gutiérrez (1980) describe los "mandamientos" que Riva-Agüero establece para los jóvenes escritores peruanos; Luis Loayza (1984) indica que las ideas de Riva-Agüero "conforman una especie de preceptiva inútil" (38); Miguel Angel Rodríguez Rea (1985) deja bien a las claras las implicaciones categóricas y normativas en José Gálvez (33-48) y en Sánchez (51-67); Birger Angvik (1987, 1989 y 1997) indica la índole dogmática y normativa que se encuentra en las ideas de Mario Vargas Llosa sobre la novela que cultiva y en los artículos que dedica a la crítica literaria. La norma y la categoría pertenecen a la costumbre de etiquetar que puede ser considerada como una manifestación de la

tendencia falocéntrica para estabilizar, organizar y racionalizar el universo conceptual (Moi 1988:167). Corresponde a un deseo de "fijar el significado, emplear el acotamiento como medio de agresión, como una afirmación autoritaria que no puede ser contestada" (167).

En este tipo de lenguaje se sienta para siempre una base lógica y normativa para el sujeto hablante, y establece para el crítico una posición firme, unificada, sólida y categórica que muchas veces resulta contradictoria en contraste con declaraciones políticas aparentemente flexibles y progresistas. Sin diálogo, sin aclaraciones previas, sin indicaciones de problemas, objetivos, teorías y métodos, sin indicaciones de acuerdos o discrepancias en temas teóricos y críticos, los supuestos teóricos que dirigen la actuación crítica sólo se dejan entrever de manera indirecta. Decir simplemente que se está hablando como crítico o como crítico académico parece constituir una respuesta suficiente a la responsabilidad científica en el campo de los estudios literarios. Por lo tanto, nunca duda de su propio derecho de ser, y nunca siente ninguna necesidad de justificarse con planteamientos teóricos o con aclaraciones de posturas o actitudes adaptadas como base. La supresión de debate dentro del grupo, la falta de diálogo y comunicación fructíferos y constructivos entre colegas, ha sido (¿y es?) un rasgo característico, y es como si los jóvenes rebeldes tuvieran que agachar la cabeza y normalizar su discurso antes de ingresar al orden simbólico de la institucionalidad dominada y regida por los Padres categóricos y su ley fálica y patriarcal. En este orden, dominado por representantes del poder patriarcal, no hay lugar para innovaciones, y el sistema mismo parece ejercer la fuerza de la represión sobre cualquier discurso heterogéneo y herético, en la literatura y en la crítica.

Los cuatro padres simbólicos discrepan entre sí en muchos detalles, como indican Rodríguez Rea (1985) y Loayza (1979 y 1984). Al mismo tiempo, sin embargo, poseen algunos rasgos comunes, y comparten algunas premisas epistemológicas que fundamentan su metodología con la que intentan describir los fenómenos literarios en el Perú. Esta base común no se encuentra a nivel de detalles empíricos sino más bien a nivel de discurso erudito, y los denominadores comunes llegan casi a borrar las líneas divisorias y controvertidas

entre ellos. Los cuatro comparten una aproximación positivista a la literatura. Esta aproximación fue definida por Hipólito Taine en 1863. Un texto literario, para Taine, debe entenderse como la expresión de la psicología de un individuo, y, a su vez, ésta es la expresión del "medio" ambiente y del "momento" histórico en los que vive un individuo, y de la "raza" a la que pertenece. Toda acción humana se explica con referencia a estos tres términos: "*la race, le milieu et le moment*" (1863. Citado por Ann Jefferson y David Robey 1987:9). La crítica literaria universitaria debe tener como objetivo la explicación causal de los textos en relación con estos tres factores, y en esto, dice Taine, llegará a ser una forma de historia científica comparable en condición y método a las ciencias naturales.

De una manera exagerada, Taine expresa opiniones sobre el carácter y el propósito de los estudios literarios que llegan a guiar la mayor parte de la crítica literaria europea y americana hacia finales del siglo pasado y en el principio del nuestro. En su forma más pura, la crítica universitaria positivista estudia la literatura casi exclusivamente en término de su causas objetivas o de su génesis: la vida del autor, sus intenciones registradas y escritas, su ambiente social y cultural inmediato, sus fuentes. Para usar una distinción común: se trata de una aproximación extrínseca, más que de una intrínseca, a los textos. La crítica da cierta atención a los átomos que constituyen la obra desde una perspectiva filológica e histórica. La erudición académica emplea la metodología filológica para interpretar el significado de palabras individuales, y recurre a otras ramas de la historia para explicar referencias concretas y alusiones; pero desconoce cuestiones relativas al valor de las propiedades distintivas de la literatura, porque no pueden ser tratadas de una manera objetiva y histórica en su sentido empirista. O, para ser más exacto, al mismo tiempo que acepta como garantizado el hecho de que textos literarios posean un valor especial, en la práctica los trata como si estuvieran indistinguibles de otros tipos de documentos históricos.

Cuando y donde persiste el método histórico-biográfico, sin duda toma una forma o unas formas más calificada(s) que la descrita arriba, aunque Luis Alberto Sánchez parece continuar en la línea positivista tradicional (Sánchez y José Miguel Oviedo 1975). Pero to-

davía se observa la influencia positivista en la preferencia tan fuerte en muchos críticos por la aproximación "objetiva", histórica, empirista y extrínseca a los textos, hermanada con una falta de inclinación al debate de problemas relativos al valor literario o a la naturaleza de la literatura en general. La crítica literaria del tipo positivista puede apuntar a una gran variedad de textos individuales y espera que todos estén de acuerdo en que juntos constituyen una categoría especial. El ejemplo de Sánchez parece formar un extremo en este sentido. Sánchez no define sus criterios de selección- ni de exclusión- sino que parece siempre ampliar sus posibilidades de inclusión. Una disciplina que de esta manera deja de definir su objeto de estudio no puede más que parecer inadecuada y confusa en sus métodos, y será incapaz de proveer los lectores de una argumentación convincente sobre su carácter y sus metas. Beatriz González Stephan (1987) parece tener razón cuando afirma que "se puede advertir [desde 1940] que a falta de una revisión de las bases que fundamentan [las historias literarias en la América Latina], han reproducido las mismas limitaciones, y, con ellas, la disciplina ha perpetuado esquemas ya viciados, que, bajo nuevos aderezos, prolongan en lo fundamental las premisas ideológicas que les dieron origen en el siglo XIX" (9-10).

Es paradójico observar que la crítica literaria socialista o marxista que se introduce en el Perú a principios de este siglo, con Mariátegui, no llegue a representar ninguna alternativa decisiva frente a la tradición "liberal" tratada por González Stephan, ni en el campo de la teoría literaria ni en la crítica práctica. Si hay alguna diferencia, ésta es política, no teórica, ni estética, ni crítica. Es probable que la falta de una revisión de las bases que fundamentan la crítica literaria peruana haya hecho que los críticos reproduzcan en los estudios literarios siempre las mismas limitaciones, tal como indica Loayza, y que la disciplina haya perpetuado métodos que prolongan en lo fundamental algunas premisas que no siempre hacen justicia al objeto estudiado, la literatura peruana, ni a la crítica literaria como tal. Alberto Flores Galindo (1982) afirma que en el Perú de 1917 "socialismo era sinónimo de 'modernidad' por un lado y por otro de 'revolución' en el sentido que Lenin y Trotsky le asignaron a la palabra" (9). En el Perú de la época, el uso del término de socialismo, "su

difusión y su acogida en los medios intelectuales implicaba un esfuerzo de la 'voluntad', un salto de 'etapas' realizado con entusiasmo por quienes, como Mariátegui y su generación, *rechazaban el racionalismo y el positivismo*, en nombre de Bergson y el empleo de la intuición" (10. Énfasis añadido). En las condiciones particulares del Perú de entonces y hacia 1930, "el socialismo era creación (es decir, una búsqueda de nuevos derroteros, un esfuerzo de la voluntad) o simplemente no lo era" (20). Los planteamientos de Marx constituían una genuina revolución teórica en la *historia económica, social y política* (énfasis añadido). El marxismo también tiende hacia una cientificidad revolucionaria, y significa modernidad en la manera de articular *el análisis histórico, económico, social y político*. En relación con esto lleva el signo de la "revolución" en sus *objetivos políticos de cambio económico, político y social* (Flores Galindo. Énfasis añadido).

No es posible, sin embargo, encontrar analogías para observar la misma tendencia o voluntad de modernidad y de revolución en la historia y el análisis de la literatura en la crítica literaria marxista peruana. La posible y deseada "ruptura teórica" no se realiza al mismo tiempo en todos los campos de actuación y de prácticas marxistas, y en la asignatura de los estudios literarios no se realiza. En la esfera ideológica, la tarea de la ruptura ha sido más ardua que en otros campos más concretos para muchos marxistas. Todo acercamiento marxista a la ideología y a la cultura debe basarse en premisas materialistas e históricas, y todos declaran hacerlo. Pero muchos revelan al mismo tiempo estar contaminados por categorías idealistas incorporadas inconscientemente de escuelas de metodologías liberales y burguesas en los estudios de la cultura y de la literatura. La tarea de romper con la crítica literaria burguesa se ha visto realizada a través de una serie de préstamos de las teorías presuntamente rechazadas. La literatura en el positivismo burgués y en el socialismo y el marxismo radicales siempre se relega a un lugar secundario o terciario en la escala de asuntos importantes. Los socialistas y los marxistas, al mismo tiempo que se buscan un espacio para distanciarse de la ideología dominante de su período, en su "modernidad" se encuentran entrampados por y en la misma ideología, en el lenguaje de la tradición de la que intentan distanciarse.

“Todo pensamiento marxista temprano sobre literatura, tanto como algunas de las versiones modernas, se nutren de una tradición estética que se prolonga desde Aristóteles hasta el siglo diecinueve y consideran el arte como mimesis, una imitación de la vida” (David Forgacs 1982:171. Traducción del inglés de B.A.). Esta visión mantiene su vigencia en círculos marxistas por mucho tiempo, porque Marx mismo mantenía, contra Hegel, “que la realidad externa es anterior a las ideas de la mente, que el mundo material está reflejado en la mente del hombre y traducido en formas de pensamiento” (Citado por Fogacs:171). Las teorías y los críticos marxistas opinan, de una manera u otra, que la literatura está atada a la realidad social y política y que las refleja. Se notan de inmediato las contradicciones y las paradojas que se establecen en la dicotomía entre base y superestructura, y críticos como Terry Eagleton (1976) y Forgacs (1982), al igual que Adorno, califican la mayor parte de la crítica literaria marxista de la primera parte de nuestro siglo como expresión de un “marxismo vulgar” que desdeña los planteamientos teóricos y en el que la base domina por completo sobre las expresiones y las constelaciones de la superestructura sobre todo, en el campo de los estudios del arte y de la literatura. Perry Anderson (1976) distingue dos etapas en su presentación de la historia del marxismo: En 1925 -con la publicación de *Historia y conciencia de clase*, de Georg Lukács- se inicia la etapa que Anderson denomina del marxismo occidental (Resumido por Tony Bennett 1979:101-103). Antes de 1925, los marxistas tienden a competir con y quieren reemplazar las disciplinas de análisis burguesas. Hacen suyas las preocupaciones tradicionales, y el marxismo se presenta solamente como una escuela entre muchas, en vez de definirse como una ciencia revolucionaria con una serie de preguntas propias y distintivas.

El estudio crítico y científico en el sentido de tomar en cuenta a los colegas en forma de citas, referencias, discusiones y crítica, para así poner sobre la mesa las propias bases teóricas y metodológicas e invitar a un diálogo constructivo, parece ser un género que brilla con su ausencia casi completa en el ambiente de la crítica peruana. Luis Loayza (1979) discute el tratamiento que Mariátegui le brinda a Riva-Agüero y nota, de manera general, que “las

ideas de los adversarios se pasan en silencio, se menosprecian, se deforman- cuando no se dejan completamente de lado para descender al ataque personal- pero no se estudian ni se critican." En la política y en casi todos los órdenes de la cultura peruana, "se ha confundido siempre la crítica con la agresión". Loayza parece soñar con "un esfuerzo por comprender y no por destruir, para luego señalar lealmente las discrepancias" (72-73). El lenguaje bélico empleado por Loayza- "adversarios", "agresión"- connota cuán profundamente se encuentra arraigada la problemática que deriva en tendencias contraproducentes, basadas en divergencias políticas, que no se prestan para el desarrollo de un debate relacionado con temas de teorías y de metodologías de la crítica literaria.

En la crítica y en la historia literaria peruana, las posiciones políticas de cada uno de los eruditos son las que parecen impedir el diálogo constructivo entre ellos, echado de menos por ejemplo por Loayza. Los padres de la crítica y de la historia literarias en el Perú han sido historiadores, sociólogos y políticos antes de ser críticos literarios. En el lenguaje de Luis Alberto Sánchez (1975) el vocabulario se llena de términos bélicos- "pugna", "pleito", "polémica"- cuando se refiere al ambiente intelectual peruano de los años veinte y a los debates entonces en curso en el sector radical de los intelectualidad peruana, en torno a Mariátegui, por ejemplo. Sánchez afirma que siempre ha pensado "*que las polémicas no tienen por qué terminar en enemistad*" (64. Énfasis añadido), situación a la que invita al mismo tiempo con su tendencia normativa a categorizar. Oviedo (1975) se refiere a la historia de la literatura peruana de Sánchez y a que "Haya de la Torre está más citado en ella que Vallejo o que Ricardo Palma" (83). Sánchez admite el hecho, y se justifica diciendo que "como los otros lo silencian, tengo que compensar, restablecer el equilibrio; como hay gente que no lo nombran nunca, entonces alguien tiene que nombrarlo" (83). En este caso ya no domina el lenguaje bélico, sino el lenguaje afectuoso, y "nadie puede liberarse de los afectos" (83). Y su historia de la literatura peruana se columpia en un vaivén constante determinado por posturas políticas bélicas o afectuosas más que por fundamentos teóricos, estéticos y literarios.

Sánchez admite la herencia recibida de Riva-Agüero en la profesión de historiador (1975: 18). No admite ninguna herencia de Mariátegui, a quien "le basta recoger, casi siempre fuera de contexto, unas cuantas ideas para demostrar el colonialismo de Riva Agüero [...]". Las referencias a Riva Agüero en las páginas que Mariátegui le dedica, escribe Loayza, "no son un ensayo de crítica literaria sino un *panfleto político*" (1979:70. Énfasis añadido). Estas posturas políticas son también las que condicionan la actitud crítica frente a autores y obras. Mariátegui corre el riesgo de repetir de manera casi idéntica el acercamiento de Sánchez y de Riva-Agüero a la literatura peruana: "Riva-Agüero, como el propio Mariátegui, no se interesa mucho por la literatura en sí misma y prefiere estudiarla dentro de un marco más amplio, que es social y político" (Loayza 1979:66). Mariátegui parece violar las reglas de la cientificidad marxista en su tratamiento de los aspectos sociales y políticos en relación con la literatura y la crítica literaria peruanas. La modernidad y la revolución de las posibles rupturas que se efectúan en algunos ramos y asignaturas de estudios y análisis políticamente radicales en la base, en la superestructura brillan con su ausencia.

De esta manera se observa que en cierto nivel de abstracción las oposiciones entre liberales, conservadores y radicales en la política se borran en las discusiones literarias. Los liberales y los conservadores (tradicionalistas en su aproximación a la literatura) y los radicales (también tradicionalistas en su aproximación a la literatura) se estrechan las manos en torno a un modelo compartido en la aproximación a la literatura. Las diferencias y los desacuerdos nacerán, después de esto, a nivel de hecho concreto político, o a nivel de posición política en torno a todos los detalles en un principio extraliterarios, extrínsecos a la problemática de la literatura como tal y como objeto de estudio o de investigación literarios. Estos detalles ciegan a los críticos frente a la posible polifonía significativa de las lecturas de la literatura, y no se establece un debate genuinamente literario que ponga en peligro el mismo modelo de aproximación a la literatura y que desafíe tanto el positivismo tradicional y empiricista como el marxismo tradicional y, también, empiricista.

Los argumentos principales del positivismo decimonónico favorecen cierto tipo de realismo crítico o burgués en la literatura narrativa. La tesis marxista de la literatura como reflejo de la base o de la realidad material llega también a favorecer la llamada literatura realista. Como muestran Eagleton y Forgacs, es posible que la prioridad nostálgica de cierta novela realista del siglo pasado defendida por Lukács, y su consiguiente dogmatismo y postura categórica a expensas de la novela moderna, del modernismo y del formalismo, haya tenido una influencia normativa entre muchos críticos literarios marxistas. El marco teórico no llega a aparecer explícitamente, pero opinan que un texto debe reflejar la sociedad y la experiencia del autor y que, cuanto más auténticamente sienta el lector esta experiencia, más válido es el texto. La posición favorece el estilo de cierto realismo narrativo, y concuerda con la del humanismo liberal o burgués de tipo individualista. La idea de una personalidad unitaria, concepto básico del humanismo occidental, es de esencial importancia para esta postura también. "Política" -en el supuesto de estos críticos- y en Lukács- es simplemente lo que parece ser representación de un contenido adecuado en una forma realista correcta. Otros géneros literarios, y otras estrategias narrativas pueden ser igualmente políticos, progresistas, liberales o conservadores, subversivos o lo contrario. Según Mihail Bajtín (1940. Versión inglesa de *Rabelais and His World* 1968), el poder de la risa puede ser creativo y corrosivo como "cuando el carnaval vuelve del revés las viejas jerarquías, borrando las antiguas diferencias y creando otras nuevas e inestables" (Moi 1988:52). Con cuidado se llega a tener en cuenta que "el signo de la risa" también se vuelve polisémico, deja de ser unívoco, porque depende de la situación relativa de poder entre grupos, del uso literario al que se presta, y del fin político hacia el que apunta la risa. El signo se deja influir por los intereses que en él confluyen, y por eso se hace dudoso, polisémico, y tiene que ser estudiado en su contexto y no desprendido de él.

La crítica y la historia literarias en el Perú, académica, periodística, y de revistas, ha sido y es dominio masculino casi desde los comienzos y sin dudas en siglo XX. Esto a pesar de que la novela peruana del siglo pasado llega a la fama con novelas escritas por mu-

jeros: Mercedes Cabello de Carbonara y Clorinda Matto de Turner, por ejemplo, y a pesar de que las mujeres cultivan la crítica literaria. Tanto la literatura de ficción peruana como la crítica literaria del país sufren casi desde los mismos comienzos de unas contradicciones que parecen encontrarse en conflicto abierto con uno de los más principales postulados de la crítica: que la literatura peruana es un reflejo realista de/ refleja la sociedad o la realidad de manera realista. Ni la literatura ni la crítica literaria peruanas disponen en el siglo XX de recursos para reflejar al 50% o más de la población nacional compuesto por mujeres. No parecen disponer de una herramienta técnica, lingüístico-literaria y crítica, que les ofrezca la posibilidad de ponerse al servicio del movimiento femenino y feminista. Una golondrina no hace verano, y el artículo de Maruja Barrig (1981) sobre "pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana" no ha tenido secuela.

Una teoría antropológica de la mujer la presenta como miembro de un "grupo acallado", según la cual, en una relación social de poder, la experiencia social específica del grupo sometido es lo que origina su diferente relación con el lenguaje y con la literatura (Moi:162). Unas teorías anglosajonas hablan del lenguaje como producto del hombre. Pero la teoría del lenguaje como construcción de los hombres o como complot masculino contra las mujeres propone un origen (complot masculino) para el lenguaje, una especie de significante trascendental, extralingüístico, para el que es imposible encontrar un soporte teórico (Moi:165). El sexismo domina la lengua inglesa (Dale Spender) (y probablemente todas las demás lenguas), pero esto no tiene que ver con la estructura inherente del lenguaje y mucho menos con un complot consciente. Es un efecto de la relación de poder entre los sexos. No hay ninguna esencia sexista en la lengua, puesto que, a través de la lucha, el feminismo puede rectificarla (Moi). Y resulta demostrado que "el contenido de lo que puede ser masculino y femenino no posee ninguna esencialidad natural, sino que adquiere diferentes modalidades acordes con una historicidad socialmente determinada y con variantes en el tiempo y en el espacio" (Frida Saal 1981:149). Lo que aparece como masculino y femenino es contingente y cambiante a lo largo de la historia y en-

tre diferentes culturas, y, en el Perú, la convivencia simultánea de varios períodos históricos y de varias culturas testifican al caso. Pero en la literatura, en la historia de la literatura, y en la crítica literaria peruanas el hombre, criollo, heterosexual, patriarcal, católico, de clase media, machista y sexista, se ha instalado en el poder en un espacio masculino cerrado.

La crítica literaria universitaria, académica, de las revistas especializadas y de los periódicos se muestra inflexible y poco relativizante frente a la pluralidad y la polisemia de los lenguajes de la lengua peruana y de los lenguajes variados de los géneros literarios y de las estrategias literarias modernas, modernizadoras y contemporáneas. No basta con establecer un esquema entre realismo y formalismo y excluir éste sin razonar, cuando, por ejemplo, la narrativa peruana desde muy temprano se lanza a la experimentación, a la renovación y a la modernización. No basta con rechazar, con el término de formalismo usado peyorativamente, una serie de experimentaciones atrevidas que colocan la literatura peruana en un lugar de primer orden a principios del siglo XX. Son experimentaciones para las que no se han desarrollado unos lenguajes críticos adecuados para poder apreciar y evaluar de unas maneras positivas las innovaciones numerosas que molestan al lenguaje crítico establecido, tradicional y cegado. No basta con (des)-calificar con el término de realismo una serie de obras literarias que no pretenden serlo y no lo son, y en los que los *d-efectos* apuntados por la crítica en realidad son *e-efectos* literario-estéticos de lectura generados por las experimentaciones literarias. Abraham Valdelomar, Martín Adán, Xavier Abril, y el José Diez Canseco de *Suzy* y de *Duque* quedan incómodos dentro de las restricciones realistas que les han sido impuestas. No basta con reducir a una definición única y unívoca unas manifestaciones literarias que se escapan de la etiqueta y de la categoría únicas por ser fragmentarias, polifacéticas y múltiples. Muchos escritores peruanos de los años veinte, cosmopolitanos, competitivos, creativos e impulsados por deseos de cambios, prometen una narrativa nueva a la altura de las innovaciones que marcan el nuevo siglo en otras partes en el mismo período. La posible revolución en ciernes deja de florecer, porque la crítica literaria somete las innovaciones a una

purgación y represión que eradica el espíritu de exploración. La narrativa se deja forzar a obedecer una doctrina del realismo peruano generado en y exigido por la crítica literaria.

En César Vallejo, por ejemplo, la fragmentación de la obra se observa en el mismo cultivo que el escritor da a la poesía, al cuento, a la novela, al drama y al ensayo, y dentro de cada uno de estos géneros el escritor también se dispara en una gran variedad de direcciones. Intentar sacar de la pluralidad y la polisemia vallejana un sentido único y unitario parece ser una aventura y una hazaña que no justifican ni al escritor, ni a su obra ni a la crítica. Es interesante observar que Vargas Llosa se garantiza la libertad de poder practicar cierto modernismo literario en sus novelas. En los artículos y ensayos desarrollados en torno a su concepción de la novela, sin embargo, defiende un realismo tradicional que pertenece al siglo pasado, resumido en la metáfora del autor que es como un "buitre que se alimenta de la carroña social". Al mismo tiempo, en los artículos dedicados a la crítica literaria práctica, establece una base normativa, dogmática, autoritaria, machista y sexista que recuerda rasgos característicos en la tradición de la crítica literaria peruana de nuestro siglo. Es interesante observar que la crítica literaria peruana, representada en 1996 por Vargas Llosa, reproduce y recircula los esquemas metodológicos de principio de siglo cuando Vargas Llosa se inscribe en un abrazo de Riva-Agüero en el intento de restablecer la crítica conservadora del neoliberalismo político.



BIBLIOGRAFIA

Abril, Xavier. *Hollywood: Relatos contemporáneos*. Madrid: Ediciones Ulyses, 1931.

... . *Descubrimiento del alba*. Lima: Editorial Front. Colección Poesía, 1937.

Abril, Xavier (editor). *Mariátegui y la literatura*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1980.

Achugar, Hugo. "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana." Hugo J. Verani (editor). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Selección y prólogos de Hugo Achugar y Hugo J. Verani. México: Coordinación de Difusión Cultural. Direcciones de Literatura. UNAM, 1996:7-40.

Adán, Martín. *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez y colofón de José Carlos Mariátegui. Lima: Talleres de Impresiones y Encuadernaciones, 1928.

... . Martín Adán. *El más hermosos crepúsculo del mundo (Antología)*. Estudio y selección de Jorge Aguilar Mora. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

- Aguilar, Luis E. "Introduction." Luis E. Aguilar (editor). *Marxism in Latin America*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1968: 3-59.
- Aguilar Mora, Jorge. "Estudio." Jorge Aguilar Mora (Estudio y selección). *Martín Adán: el más hermoso crepúsculo del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992: 9-158.
- Aguirre Gamio, Hernando. *Mariátegui: destino político*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- Ainsa, Fernando. *De la edad de oro a el dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Aldrich, Earl M. Jr. *The Modern Short Story in Peru*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1966.
- Alonso, Joseph, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido (compiladores). *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.
- Althusser, Louis (1966). "Matérialisme historique et matérialisme dialectique." "Materialismo histórico y materialismo dialéctico." Traducción al castellano en Eliseo Verón (compilador). *El proceso ideológico*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A.: 1971:173-195.
- Alvarado, Jorge Bernedo. "Una burguesía sin proyecto de país." *La República*. Lima, 15 de febrero de 1998:32.
- Ang, Jen. "Dallas as Melodrama." *Watching Dallas*. Translated by Della Couling. Londres/Nueva York: Methuen, 1982:61-85.

- Angvik, Birger. "Mario Vargas Llosa's Theory of the Novel and Its Application in Criticism." *Ibero-Americana. Nordic Journal of Latin American Studies*, XVII: 1-2. Estocolmo, 1987:3-26.
- "La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación en la crítica literaria." *Hueso Húmero*, 25. Lima, 1989 26-58.
- "¿Metáforas? Las 'grandes verdades' ". *La República*. Lima, 11 de mayo de 1989:23.
- *A Novelist Who Feeds on Social Carrion: Mario Vargas Llosa*. San José: Editorial Porvenir, 1997 A.
- "Tentativas del amor infinito." Oscar Ugarteche (editor). *India bonita: ensayos de cultura gay en el Perú*. Lima: MHOL, 1997 B:13-25.
- "El mundo alucinante del amor a la literatura." Oscar Ugarteche (editor). *India bonita: ensayos de cultura gay en el Perú*. Lima: MHOL, 1997 C:5782.
- Arguedas, José María. *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre "Todas las sangres"*. 23 de junio de 1965. Con introducción de Alberto Escobar. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.
- Aristóteles. *Poetics*. Traducido por Gerald Else. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970.
- Ayala, José Luis. *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima: Editorial Horizonte, 1998.
- Bajtín, Mihail. "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)." Caryl Emerson y Michael Holquist (editores). *M.M.*

Bakhtin. *Speech Genres & Other Late Essays*. Traducción al inglés de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986: 10-59.

... . *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.

Ballón, Enrique. "La producción narrativa peruana: de la academia al graffiti." Enrique Ballón (editor). *Antología general de la prosa en el Perú de 1895 a 1985*. Lima: Ediciones Edubanco, 1986:555-574.

Barchino, Matías. "Mario Vargas Llosa y la nueva autobiografía." Victoriano Polo García (editor). *Conversación de otoño: homenaje a Mario Vargas Llosa* Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997: 203-215.

Barrig, Maruja. "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana." *Hueso húmero*, 9. 1981:73-89.

Barthes, Roland. *Mythologies*. (1957). Edición noruega. *Mytologier*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975.

... . "Textual Analysis of Poe's 'Valdemar'." (1973). Traducción al inglés por Geoff Bennington. David Lodge (editor). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londres y Nueva York: Longman, 1988 (quinta impresión), 1991:172-195.

... . *Le plaisir du texte* (1973). Edición española. *El placer del texto y Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI Editores, S.A. (quinta edición), 1984.

Bartkowski, Frances. *Feminist Utopias*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1989.

Bataille, Georges. *Literature and Evil*. (1957). Traducción al inglés de Alastair Hamilton. Londres: Marion Boyars, 1973.

Baudelaire, Charles. (1855). *De l'essence du rire*. Edición en inglés: *The Essence of Laughter*. Nueva York: Meridien Books 1956.

Bayly, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

... . *Fue ayer o no me acuerdo*. Barcelona: Seix Barral, 1995.

... . *Los últimos días de La Prensa*. Lima: Peisa, 1996.

... . *La noche es virgen*. Lima: Peisa, 1997.

Belevan, Harry. "Apuntes para un análisis de la literatura de expresión fantástica." Harry Belevan (editor). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977: xv-xlvi.

... . "Apuntes para un análisis de la narrativa peruana de expresión fantástica." Harry Belevan (editor). *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977: xlvii-lii.

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. Londres: Routledge, 1980.

Bendezú Aibar, Edmundo. "José María Arguedas." Edmundo Bendezú Aibar. *La novela peruana de Olavide a Bryce*. Lima: Editorial Lumen, 1992: 239-274.

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. Londres: Methuen & Co Ltd., 1979.

Bergson, Henri (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Presses Universitaires de France, 1958.

- Bernard-Donals, Michael F. *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Berg, Mary G. "Clorinda Matto de Turner." Diane E. Marting (editora). *Spanish American Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Nueva York: Greenwood Press, 1990:303-315.
- Berlin, Isaiah. "Decadencia de las ideas utópicas en Occidente." Traducción de Denisse Dresser. *Vuelta*, 112. 1986:17-27.
- Bertens, Hans. "Introduction." Hans Bertens. *The Idea of the Postmodern. A History*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995:3-19.
- Bhaba, Homi K. *Narration and Nation*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Bioy Casares, Adolfo. *Memorias*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo (editores). *Antología de la literatura fantástica*. Con prólogo de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940.
- Birmele, Jutta. "Strategies of Persuasion: The Case of Leonardo da Vinci." Sander L. Gilman, Jutta Birmele, Jay Geller, and Valerie D. Greenberg (editores). *Reading Freud's Reading*. Londres/Nueva York: New York University Press, 1994: 129-151.
- Boldori, Rosa. *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*. Rosario: Edición del Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, 1969.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. (1961). Primera edición británica. Novena edición americana. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1969.
- Brodzki, Bella y Celeste Schenck. "Introduction." *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press, 1988:1-15.

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Brown, Andrew. "Introduction." Andrew Brown. *Roland Barthes and the Figures of Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1992:1-12
- Bruce, Jorge. "La premodernidad reflejada en el agua." *Márgenes*, VIII, 12. 1994:55-74.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Un mundo para Julius*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- "Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza." *Nuevo texto crítico*, IV, 8. 1991:55-72.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.
- Buenaventura, Ramón. *Arthur Rimbaud. Esbozo biográfico*. Madrid: Ediciones Hiperión, S.L., 1985.
- Bueno Chávez, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana Editores, 1985.
- Bulck, Myriam van den. *Bryce: un niño arrodillado lleno de tristeza. Notas para una lectura social de "Un mundo para Julius"*. Lima: El Pájaro Pardo, 1996.
- Burga, Manuel. "Alberto Flores Galindo: Historiador e intelectual de nuestra generación." *Márgenes*, IV, 8. 1991:75-87.
- Burga, Manuel, Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú (quinta edición), 1991.

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.#
Londres/Nueva York: Routledge, 1990.
- *Bodies that Matter*. Londres/Nueva York: Routledge, 1993.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Calvo, Eduardo. *Barranco. Su paisaje. Su gente*. Lima: Imprenta Minerva,
1960.
- Calvo Carilla, José Luis. *La cara oculta del 98: Místicos e intelectuales en
la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Ediciones
Cátedra S.A., 1998.
- Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario
Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- Carrillo, Francisco. *Cuento peruano 1904-1971*. Lima: Ediciones de la
Biblioteca Universitaria (segunda edición), 1971.
- Castilla del Pino, Carlos. "Paradojas en la novela." *El País*, "Libros".
Madrid, 17 de octubre de 1985: 3-5.
- Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José
Godard Editor. (2da edición corregida y aumentada), s.f.
- Castro-Klaren, Sara "El dictador en el paraíso: Ribeyro, Thorndike,
Adolph." *Hueso húmero*, 10. 1981:94-115.
- Chatwin, Bruce. *In Patagonia*. Londres: Picador, 1977.
- Cocteau, Jean. *Le livre blanc*. Traducción al inglés de Margaret Crosland.
Le livre blanc. Londres: Peter Owen Publishers, 1990.
- Conrad, Joseph. *The Heart of Darkness*. (1902). Harmondsworth:
Penguin, 1973.

Cornejo Polar, Antonio. "Homenaje a *Amauta*." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 4. Lima, 1976:7.

... . "La tía Julia y el escritor." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6. 1977: 159-162.

... . "Hipótesis sobre la narrativa peruana última." *Hueso húmero*, 3. 1979: 45-64

... . "El problema nacional en la literatura peruana." *Quehacer*, 4. 1980.

... . "El problema nacional en la literatura peruana." Varios. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, 1982: 19-31.

... . "La historia como apocalipsis." *Quehacer*, 33. 1985: 76-87.

Cornejo Polar, Antonio, Washington Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos, Abelardo Oquendo. "Vargas Llosa, pre y post." *Hueso húmero*, 1. 1979:36-51.

Couffon, Claude. "Escalas melografiadas, un cuerpo vivo." Claude Couffon (editor). *César Vallejo. Escalas melografiadas*. (Nueva versión establecida por Claude Couffon, según manuscrito inédito del poeta). Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1994:11-18.

Coyne, André. "César Moro: Surrealismo y poesía." Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido (compiladores). *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines- Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992:189-202.

Creidor, Rosa. "Ficción y balance." *Caretas*, 827. 1984.

- Chapman, Antony. *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon Press, 1977.
- Chapman, Antony J. y Hugh C. Foot. *Humour and Laughter: Theory, Research and Applications*. Londres: John Wiley & Sons, 1976.
- Chirinos Rivera, Sonia. "En torno a *Historia de Mayta*." *Oiga*, 14. 1985.
- Chocano, Magdalena. "Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana." *Márgenes*, I, 2. Lima, 1987:43-60.
- Danson, Lawrence. "Wilde As Critic and Theorist." Peter Raby (editor) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997:80-95
- Del Castillo, Daniel. "Lo autobiográfico en el Perú." *Márgenes*. VIII, 12. Lima, 194:37-54.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *Modern Language Notes*, 94. 1979:919-930.
- Derrida, Jacques. "The Purveyor of Truth." Traducción al inglés de Alan Bass. John P. Muller y William J. Richardson (editores). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (cuarta impresión), 1993:173-212.
- ... "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences." David Lodge (editor). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londres/Nueva York: Longman, 1988:108-123.
- de Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Traducción y notas de Mauro Armiño. México: Fontamara (sexta edición), 1993.

Diez Canseco, José. *Duque*. Lima: Ediciones PEISA, Biblioteca Peruana, 1973.

... *Suzy*. Editado por Renée Diez Canseco. Lima: Perugraph Editores S.A., 1979.

Dillon, Elizabeth Maddock. "Fear of Formalism: Kant, Twain, and Cultural Studies in American Literature." *diacritics*, 27, 4. 1997: 46-69.

Dilthey, Wilhelm. *Literatura y fantasía*. Traducción de Emilio Uranga y Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica (segunda reimpresión), 1997.

Dinesen, Isak. *Seven Gothic Tales*. (1934). Harmondsworth: Penguin, 1963.

Domínguez, Mignon. *Cuentos fantásticos hispanoamericanos*. Selección, estudio y notas de Mignon Domínguez. Buenos Aires: Editorial Crea, S.A., 1980.

Donoso, José. *Historia personal del boom*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

... *Historia personal del boom*. Nueva edición con apéndice del autor seguido de "El 'boom' doméstico" por María Pilar Donoso. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1987.

... *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996.

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1976.

... *Literary Theory. An Introduction*. (1983). Edición mexicana. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Edwards, Jorge. *Persona non grata*. Barcelona: Tusquets Editores, 1973.
- *Adiós, poeta*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- Eguren, José María. *De SIMBOLICAS a RONDINELAS*. Edición de Gema Areta Marigó. Madrid: Visor Madrid, 1992.
- Eielson, Jorge Eduardo. *El cuerpo de Giulia-no*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1971.
- *Poesía escrita*. Con prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- "Remontando la poesía de papel." Entrevista. *Hueso número*, 10. 1981: 3-10.
- *Poesía escrita*. Segunda edición corregida y aumentada. México: Editorial Vuelta S.A. de C.V., 1989.
- *Poesía scritta. Con testo a fronte*. Martha L. Canfield (editora). Edición bilingüe. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993.
- Eielson, Jorge Eduardo, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren (editores). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Frank Kermode (editor). Londres: Faber and Faber, 1975.
- Ellis, Robert Richmond. *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1997.

- Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores/El Caballo Rojo Ediciones, 1993.
- Escajadillo, Tomás. "Introducción." José Diez Canseco. *Duque*. Lima: Ediciones PEISA, Biblioteca Peruana, 1973:7-17.
- Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Estudio, antología y notas por Alberto Escobar. Lima: Editorial Letras Peruanas, s.f.
- *La narración en el Perú*. Segunda edición, revisada y aumentada. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1960.
- *¿Cómo leer a Vallejo?* Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1973.
- Eslava Galán, Juan, y Diego Rojano Ortega. *La España del 98: El fin de una era*. Madrid: Editorial EDAF, S.A., 1997.
- Falcón, David. "Discordia sobre *La tía Julia*." *La Prensa*. Lima, 23 de noviembre de 1977.
- Felman, Shoshana. "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches." John P. Muller y William J. Richardson (editores). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (cuarta impresión) 1993:133-156.
- Ferrari, Americo. "El concepto del indio y la cuestión racial en el Perú en los *Siete ensayos* de José Carlos Mariátegui." *Revista iberoamericana*, 127. 1984:395-409.
- Figuro, Javier. *La España de la rabia y de la idea*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

Figueró, Javier y Carlos G. Santa Cecilia. *La España del desastre*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

Fleming, Leonor. "Introducción." Horacio Quiroga. *Cuentos*. Edición de Leonor Fleming. Madrid: Ediciones Cátedra (cuarta edición), 1997: 13-101.

Flores Galindo, Alberto. "Entre Mariátegui y Ravines: dilemas del comunismo peruano." Alberto Flores Galindo (editor). *El pensamiento comunista. 1917-1945*. Lima: Mosca Azul Editores, 1982:9-43.

... . "La imagen y el espejo: la historiografía peruana 1910-1980." *Márgenes*, II, 4. 1988: 55-83.

... . "Europa y el país de los incas: la utopía andina."

... . "El horizonte utópico."

... . "El Perú hirviente de estos días."

... . "Epílogo: sueños y pesadillas." Todos en

... . *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte, 1988: 15-77; 287-343; 346-389; 410-420 (respectivamente).

... . *Obras completas*, V. Lima: Sur, 1997.

... . "Arguedas y la utopía andina" (1986).

... . "Los últimos años de Arguedas" (1988). Los dos en

... . *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: Sur, 1992: 5-34 y 35-47, respectivamente.

- Forgacs David. "Marxist Literary Theories." Ann Jefferson y David Robey (editores). *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*. Londres: B.T. Batsford Ltd. (segunda edición), 1987:166-203.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel and Other Writings*. Oliver Stallybras (editor). Londres: Edward Arnold, 1974.
- Foster, David William. *Alternate Voices in Contemporary Latin American Narrative*. Columbia: University of Missouri Press, 1985.
- Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- *Vida, aventuras y desastres de un hombre llamado Castro*. Barcelona: Editorial Planeta, 1988.
- Freud, Sigmund. "El olvido de nombres propios." (1901). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, *Obras Completas*, VI: 9-15.
- *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. (1905). Edición en inglés. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. Nueva York: Norton, 1960.
- "Recordar, repetir y reelaborar." (1914). *Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis*, II. Buenos Aires: Amarrortu Editores, *Obras completas*, XII:149-157.
- "Mourning and Melancholia." Angela Richards (compiladora y editora). *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. James Strachey (editor general). Londres: The Pelican Freud Library, 1984: 251-268.
- "The Uncanny." (1919). Traducción y edición de James Strachey. *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, xvii. Londres: The Hogarth Press, 1955:219-256.

- Fundación José Ortega y Gasset. "¿Desastre nacional o impulso modernizador?" *Revista de Occidente*, 202-203. Marzo de 1998.
- Fusi, Juan Pablo y Antonio Niño (editores). *Vísperas del 98: orígenes y antecedentes de la crisis del 98*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Fusi, Juan Pablo y Jordi Palafox. *España 1808-1996: el desafío de la modernidad*. Madrid: Espasa, 1998.
- Fuss, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Londres/Nueva York: Routledge, 1989.
- Gagnier, Regina. "Wilde and the Victorians." Peter Ruby (editor). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997:18-33.
- Gallo, Rubén. "De la melancolía en Aristóteles e Hipócrates." *Vuelta*, 213. México, agosto de 1994: 51-53.
- Gálvez, José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Lima: Casa Editora M. Moral, 1915.
- Gandolfo, Elvio E. (editor). *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina. Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier y otros*. Estudio preliminar, selección y notas de Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- García-Bedoya, Maguiña. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores, 1990.
- García Posada, Miguel. "Hablando de sí mismo. Autobiografía y testimonio político en las memorias de Vargas Llosa." *El País*. Madrid, 27 de marzo de 1993.

- Geisdorfer Feal. *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*. Valencia: University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Languages. Distribuye University of Carolina Press, 1986.
- Genet, Jean. *Le journal du voleur*. Traducción al inglés de Lenard Frechtman. *The Thief's Journal*. Nueva York: Grove Press, 1964.
- Ghibellini Harten, Mario. "Historia de Mayta." *Debate*. 30. 1984:85.
- Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Traducción al inglés de Dorothy Bussy. *If It Die*. Londres: Penguin Books, 1977.
- Gil Albert, Juan. *Memorabilia*. Barcelona: Tusquets Editores, 1975.
- Gil de Biedma, Jaime. *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Plaza y Janés, 1994.
- Ginesta, Jean-Marie. "El pez en el agua: circunstancias personales, compromiso político y creación literaria. Mario Vargas Llosa y la nueva autobiografía." Victoriano Polo García, (editor). *Conversación de otoño: homenaje a Mario Vargas Llosa*. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997: 113-126.
- Glantz, Margo. *Las genealogías*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- González Echevarría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- *Myth and Archive: Toward a Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- González Montes, Antonio. "La razón del joven Mariátegui." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 7-8. 1978:234-236.
- González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1987.
- González Vigil, Ricardo. "Vargas Llosa: el realismo en crisis." *El Comercio* (Suplemento Dominical) 25 de noviembre de 1984.
- "Prólogo." y "Sección I". Ricardo González Vigil (editor). *El cuento peruano 1920-1941*. Lima: Ediciones COPE, 1990:9-35 y 39-53, respectivamente.
- Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- *En los reinos de taifa*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Grünfeld, Mihai G. "Introducción." Mihai G. Grünfeld (editor). *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1995: 9-54.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva coronica y buen gobierno*, I, II, III. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Gutiérrez, Miguel. "Ideología y política en los estudios literarios peruanos." *Hueso húmero*, 4. 1980:17-33.
- Hale, Dorothy J. *Social Formalism: The Novel Theory from Henry James to the Present*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Harvey, Sally. "La tía Julia y el escritor: Self-Portrait en-soi." *Antípodas*, 1. 1988:74-87.
- Heath, Stephen. "Pscopathia Sexualis: Stevenson's Strange Case." *Critical Quarterly*. 28. 1986:93-108.

- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style* (1979). Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- Hernández, Max. *Entre el mito y la historia: psicoanálisis y pasado andino*. Lima: Ediciones Psicoanalíticas Imago, 1987.
- *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1991.
- Hernández de Lopez, Ana María (editora). *Mario Vargas Llosa: opera omnia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994.
- Hoffman, Ernst Theodor, Amadeus. *Tales of Hoffman*. Selección, traducción e introducción de R.J. Hollingdale. Londres: Penguin, 1982.
- Hollingdale, R. J. "Introduction." E. T. A. Hoffman. *Tales of Hoffman*. Selección, traducción e introducción de R.J. Hollingdale. Londres: Penguin, 1982:7-15.
- Holroyd, Michael. "Introduction." Lytton Strachey. *Eminent Victorians*. Londres: Penguin Books, 1986:vii-xii.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1985.
- Isherwood, Christopher. *Christopher and His Kind. 1929-1939*. Nueva York: Farrar, Staruss and Giroux, 1976.
- Jackson Jr., Earl. *Strategies of Deviance*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.
- Jakobson, Roman. "Sobre el realismo artístico" (1921). Tzvetan Todorov (editor). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Editorial Signos, 1970.
- James, Henry. *The Ghostly Tales of Henry James*. Editado por Leon Edel. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1948.
- Jarman, Derek. *At Your Own Risk: A Saint's Testament*. Nueva York: The Overlook Press, 1993.
- Jay, Martin. "The Apocalyptic Imagination and the Inability to Mourn." Martin Jay. *Imagination: Culture and Creativity*. Londres/ Nueva York: Routledge, 1994: 30-47.
- Jefferson, Ann y David Robey (editores). *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*. Londres: B.T. Batsford Ltd. (segunda edición), 1991.
- Kafka, Franz. *Metamorphosis and Other Stories*. Traducciones de Willa y Edwin Muir. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- *The Complete Stories*. Nahum N. Glatzer (editor). Con introducción de John Updike. Nueva York: Schocken Books, 1988.
- Keats, John. *Odas y sonetos*. Traducción, introducción y notas de Alejandro Valero. (Edición bilingüe). Madrid: Ediciones Hiperión, 1995.
- Kittang, Atle (1985). "Mellom psykoanalyse og dikting. Eit bidrag til formidling." Atle Kittang. *Møtestader*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1988: 127-146 .

- ... "Melankoli i poesien." *Klassekampen*. Oslo, 30 de julio de 1994: 23-25.
- Klahn, Norma y Wilfredo H. Coren (editores). *Los novelistas como críticos*, I, II. México: Fondo de Cultura Económica, (segunda edición), 1995.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traducción al inglés de Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- ... *Black Sun: Depression and Melancholia*. Traducido al inglés de León S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Lacan, Jacques. "Seminar on 'The Purloined Letter.'" Traducción -al inglés- de Jeffrey Mehlman. John P. Muller y William J. Richardson (editores). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (cuarta impresión), 1993:28-54.
- Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hemel Hempstead: Syracuse University Press, 1990.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Loayza, Luis. *El sol de Lima* (1974). México: Fondo de Cultura Económica (segunda edición, corregida y aumentada), 1993.
- ... "Riva-Agüero en los 7 ensayos." *Hueso húmero*, 2. 1979:58-73.
- ... "Una teoría de la literatura peruana." *Hueso húmero*, 19. 1984: 29-44.
- ... *Sobre el 900*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1990.

- Lodge, David (editor). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Londres y Nueva York: Longman (quinta impresión), 1991.
- Löwy, Michel. "El marxismo romántico de Mariátegui." *Márgenes*, 2. 1987:13-21.
- Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction*. (1921). Nueva York: Viking Press, 1957.
- Lukacher, Ned. "Chiasmatic Reading, Aporetic History: Freud's *Macbeth*." Sander L. Gilman, Jutta Birmele, Jay Geller, and Valerie D. Greenberg (editores). *Reading Freud's Reading*. Londres/Nueva York: New York University Press, 1994: 152-179.
- Llaque, Paúl. "Vargas Llosa: el individuo y las estructuras." *La casa de cartón. Revista de Cultura*, 8. 1996:9-18.
- MacCabe, Colin. "Language, Linguistics and the Study of Literature." David Lodge (editor). *Modern-Criticism -and Theory:A Reader*. Londres/Nueva York: Longman, 1988:432-444.
- Macheray, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974. El texto original en francés. *Pour une Théorie de la Production Littéraire*. París: Libraire François Maspero, 1966. Edición inglesa 1978 (reimpresión), 1986. *A Theory of Literary Production*. Londres y Nueva York: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- Magnarelli, Sharon. "Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*: Autobiography and/as Theater." *Mester*, 14. 2. 1985:79-88.
- Manguel, Alberto. "The Double Man." *The Times Literary Supplement*, 4975. Londres, 7 de agosto de 1998:7-8.

Marett, Robert. *Peru*. Londres: Ernest Benn Limited, 1969.

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (1928). Lima: Biblioteca Amauta (cuadragésima novena edición, vigésima sexta popular), 1987-1.

... . "Arte, revolución y decadencia." Hugo J. Verani (editor). (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica (tercera edición), 1995: 182-184.

... . "El grupo suprarrealista." Hugo J. Verani (editor). (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica (tercera edición), 1995:185-186.

... . "El balance del suprarrealismo." Hugo J. Verani (editor). (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica (tercera edición), 1995:187-189.

... . "El Proceso de la literatura." *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1987:229-350.

Maristany, Luis. "Contemporáneos extemperáneos." Luis Maristany (editor). ("*Contemporáneos*"). José Gorostiza, Xavier Villarrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Salvador Novo. *Poesías*. Madrid: Grupo Anaya S.A., 1992:9-40.

Martin, Biddy. "Lesbian Identity and Autobiographical Difference(s)." En: *Life/Lines*. Bella Brodzki y Celeste Schenck (editoras). Ithaca: Cornell University Press, 1988: 77-103.

Marting, Diane E. (editora). *Spanish American Women Writers. A Biobibliographical Source Book*. Nueva York: Greenwood Press, 1990.

- Masse, Michelle A. *In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1992.
- Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. "Mercedes Cabello de Carbonera." Diane E. Marting (editora). *Spanish American Women Writers. A Bio-Bliographical Source Book*. Nueva York: Greenwood Press, 1990:94-104.
- Melis, Antonio. "Mariátegui, el primer marxista de América." Varios: *El marxismo latinoamericano de Mariátegui*. Buenos Aires: Ediciones de Crisis, 1973:67-103.
- "El debate sobre Mariátegui: resultados y problemas." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 4. 1976:123-132.
- "Apuntes sobre el estilo de Alberto Flores Galindo." *Márgenes*, 8. 1991:99-108.
- Meneses, Carlos. "Vallejo, dolorosas razones de una obra narrativa." César Vallejo. *Cuentos completos*. México: Premiá Editores, 1979:1-12.
- Merino, Antonio. "Estudio preliminar." César Vallejo. *Narrativa completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1996:5-60.
- Meseguer Illán, Diego. "José Carlos Mariátegui y el realismo literario marxista." *Textual*, 5-6. 1972:9-11.
- *José Carlos Mariátegui y su pensamiento revolucionario*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974.
- Miller, D.A. *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Mills, Sara y Lynne Pearce. *Feminist Readings/Feminists Reading*. Londres: Prentice Hall (segunda edición), 1996.

- Moi, Toril. *Sexual Textual Politics. Feminist Literary Theory* (1985). Edición en castellano. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1988.
- Moix, Terenci. *El peso de la paja. Memorias. El cine de los sábados*. Barcelona: Plaza y Janés, 1990.
- *El beso de Peter Pan. Memorias. El peso de la paja 2*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.
- *Extraño en el paraíso. Memorias. El peso de la paja 3*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Molloy, Sylvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Nueva York: Cambridge University Press, 1991.
- *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Traducción de José Esteban Calderón. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica (primera edición en español), 1996.
- Monterroso, Augusto. *Los buscadores de oro*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- More, Thomas. *Utopia*. Introducción de Richard Marius. Londres: Everyman, 1994.
- Moro, César. "Prosas de César Moro." Reunidas y presentadas por André Coyné. *Boletín bibliográfico*, XXX. 1-4. Lima: La Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, diciembre de 1957:49-186.
- *Obra poética*. Prefacio de André Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980.

- Mulvey, Laura. "Melodrama In and Out of the Home." Colin MacCabe (editora). *High Theory/Low Culture*. Nueva York: Saint Martin's Press, 1986: 61-85.
- Mulvey-Roberts, Marie (editora). *The Handbook to Gothic Literature*. Nueva York: New York University Press, 1998.
- Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo, cuentista. Escrutinio de un múltiple intento de innovación*. Barcelona: Salvat Editores S.A., 1987.
- Neusüss, Arnhelm (editor). "Dificultades de una sociología del pensamiento utópico." Arnhelm Neusüss. *Utopie*. (1968). Edición en castellano. *Utopía: Concepto y fenómenos de lo utópico*. Barcelona: Barral Editores, 1971:9-87.
- Nietzsche, Friedrich. "Beyond Good and Evil." Traducción al inglés de Walter Kaufmann. *Basic Writings of Nietzsche*. Nueva York: Random House, 1968.
- Novo, Salvador. "Memories". Winston Leyland (editor). *Now the Volcano*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1979.
- Nudelstejer, Sergio. "Mario Vargas Llosa. El juego entre ficción y realidad." *Excelsior*. México, 16 de enero de 1994.
- Núñez, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX*. México: Editorial Pormaca, 1965.
- O'Connell, Joanna. *Prospero's Daughter. The Prose of Rosario Castellanos*. Austin: The University of Texas Press, 1995.
- O'Hara, Edgar. "Mario Vargas Llosa o el desarrollo de una involución." *Marka*, 143. Lima, 1980:40-41.
- Oiga. "Mario, el símbolo de la libertad." 28 de diciembre de 1987: 20-23.

Olivari, Walter. "Somos politizados, no democráticos." *El Comercio*. Lima, 15 de febrero de 1998.

Oquendo de Amat, Carlos. *Cinco metros de poesía*. En el original de la Biblioteca Bancroft de la Universidad de Berkeley, en la página final se escribe: "(Este libro fue escrito entre los años 1923 1925 (sic). Su publicación terminó el 31 de diciembre de 1927)."

... *Cinco metros de poesía*. Lima: Editorial Minerva, s.f.

Oviedo, José Miguel. "El cuento peruano contemporáneo." José Miguel Oviedo (editor). *Narradores peruanos. Antología*. Caracas: Monte Avila Editores, C.A., 1968:7-26.

... *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

... "La tía Julia ... or the Coded Self-Portrait." A. Friedman y C. Rossman (editores). *Mario Vargas Llosa*. Austin: Texas University Publications, 1978.

Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.

... *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Pedersen, Bertel. *Parodiens teori*. Copenhague: Berlingske Forlag, 1976.

Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. (1982). Durham y Londres: Duke University Press (primera impresión en libro de bolsillo), 1993.

Picado Gómez, Manuel. *Literatura, ideología, crítica*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

- Piggford, George. "Camp Sites: Forster and the Biographies of Queer Bloomsbury." Robert K. Martin & George Piggford (editores). *Queer Forster*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1997: 89-112.
- Pindado, Jesús. "Vargas Losa: el discurso periodístico-polémico." Ana María Hernández de Lopez (editora). *Mario Vargas Llosa: opera omnia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994:367-380.
- Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. Editado por y con una introducción de David Galloway. Londres: Penguin, 1986.
- Polo García, Victoriano (editor). *Conversación de otoño: homenaje a Mario Murcia*: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.
- Porat, Ziva Ben. "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires." *Poetics Today*, 1. 1979:245-272.
- Pozas, Ricardo. *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Probyn, Elspeth. *Sexing the Self*. Londres/Nueva York: Routledge, 1994.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Edición de Leonor Fleming. Madrid: Ediciones Cátedra (cuarta edición), 1997.
- Reedy, Daniel R. "Clorinda Matto de Turner." Diane E. Marting (editora). *Spanish American Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Nueva York: Greenwood Press, 1990:483-492.
- Regan, Stephen (editor). *The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory*. Buckingham: Open University Press, 1992.

- Reinoso, Oswaldo. *Los inocentes*. Lima: 1961.
- Reisz de Rivarola, Susana. "La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta." *Hueso número*, 21. 1986: 112-134.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Los gallinazos sin plumas*. Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955.
- .. . *Los geniecillos dominicales*. Lima: Populibros peruanos, s.f.
- Rich, Adrienne (1980). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." Henry Abelove, et.al. (editores). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 1993:227-254.
- Riva-Agüero, José de la. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Librería Francesa Científica. Galland E. Rosay Editor, 1905.
- Rivas, José Andrés. "El hablador. Metáfora de una autobiografía nostálgica." *Antípodas*, 1. 1988:190-200.
- Rodríguez, Luis J. *Always Running. La vida loca: Gang Days in L.A.* Nueva York: Simon & Schuster, 1993.
- Rodríguez Rea, Miguel Angel. *La literatura peruana en debate*. Lima: Ediciones Antonio Ricardo, 1985.
- *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa, 1954-1959*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Rojas Crisóstomo, Antonio. "Derechos civiles y democracia." *El Comercio*. Lima, 15 de febrero de 1998: F5.
- Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First - Person Novel*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1962.

- Ros Soriano, María Carmen. "Narrativa peruana: acercamiento a la lectura de *Un mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría." Victorino Polo García (editor). *Conversación de otoño: homenaje a Mario Vargas Llosa*. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996: 463-471.
- Roth, Philip. *The Facts. A Novelist's Autobiography*. Nueva York: Penguin Books, 1989.
- Rouillon, Guillermo. *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*. Tomo I. Lima: Editorial Arica, 1975.
- Rovira, José Carlos. "Mario Vargas Llosa, lector de José María Arguedas." Victorino Polo García (editor). *Conversación de otoño: homenaje a Mario Vargas Llosa*. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997: 473-499.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur, 1996.
- Saal, Frida. "Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos." Néstor Braunstein (editor) (1981). *A medio siglo de 'El malestar en la cultura' de S. Freud*. México: Siglo XXI Editores, 1981.
- Salazar Bondy, Sebastián. "El criollismo como falsificación." Sebastián Salazar Bondy. *Lima la horrible*. (1964). México: Ediciones Era (tercera edición), 1968: 23-33.
- Sánchez, Luis Alberto. "Prólogo." Abraham Valdelomar. *Valdelomar: obras*, I. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1988: VII-XIX.
- Sánchez, Luis Alberto, y José Miguel Oviedo. *Conversaciones*. Lima: Mosca Axul Editores, 1975.
- Sanyika Shakur, Aka (Monster Scott). *Monster: The Autobiography of an L.A. Gang Member*. Nueva York: Penguin Books, 1993.

- Schreber, Daniel Paul. *Memoirs of My Nervous Illness*. Traducción y edición de Ida Macalpine y Richard A. Hunter. Londres: W.M. Dawson, 1955.
- Schulkind, Jeanne. "Introduction." Virginia Woolf. *Moments of Being*. Londres/Nueva York: Harcourt Brace & Company (segunda edición), 1985: 11-24.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1991.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Sheridan, Guillermo. "Los poetas en sus relatos." Guillermo Sheridan. Introducción, selección y notas. *Homenaje nacional a los contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982: 5-11.
- ... *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica (primera reimpresión), 1993.
- Shorris, Earl. *Latinos. Biography of the People*. Nueva York: Avon Books, 1992.
- Smith, Paul Julian. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- ... *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford. Clarendon, 1992.
- ... *Representing the Other: "Race", Text and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*. Oxford: Clarendon, 1992 B.

- Sobrevilla, David. "Surrealismo, homosexualidad y poesía." Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido (compiladores). *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines- Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992:167-188.
- Sommer, Doris. "Not Just a Personal Story": Women's *Testimonios* and the Plural Self. Bella Brodzki y Celeste Schenck (editores). *Life/Lines*. Ithaca: Cornell University Press, 1988:107-130.
- "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America". Homi K. Bhaba (editor) "*Narration and Nation*." Nueva York: Routledge, 1990. 71-98.
- Soubeyroux, Jacques. "Forma y sentido en la autobiografía de la narrativa de Mario Vargas Llosa." *Iris*, s.n. Montpellier. Université Paul Valéry, 1990:100-120.
- Standish, Peter. "Contemplating Your Own Novel: The Case of Mario Vargas Llosa." *Hispanic Review*, 61. 1993:53-63.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*. (1886). Editado por Jenni Calder. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Strachey, Lytton. *Eminent Victorians*. Introducción de Michael Holroyd. Londres: Penguin Books, 1986.
- Sundquist, Eric J. *Faulkner: The House Divided*. (1983). Baltimore: Johns Hopkins Paperback Series, 1995.
- Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*. París: Presses Universitaires de France, 1984.

- Tostado, Conrado (editor). *De la melancolía en Aristóteles e Hipócrates*. México: Editorial Vuelta/Ediciones Heliópolis, 1994.
- Universidad de Lima. *I encuentro internacional de peruanistas*, I, II. Lima: Universidad de Lima, UNESCO, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Usandizaga, Helena. "Realidad cultural y realismo en la narrativa de Arguedas." *Hueso Húmero*, 27. 1990:115-132.
- Unruh, Vicky. "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-Gardes." *Latin American Research Review*, 24. 3. 1989:45-69.
- *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Urquidí Illanes, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. Traducido al inglés por C.R Perricone. *My Life With Mario Vargas Llosa*. Nueva York: P.Lang, 1988.
- Valdelomar, Abraham. *Vida y obra. Antología integral. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1888-1988)*. Edición e introducción de César Angeles Caballero. Lima: Editorial San Marcos, 1988.
- Valdivieso, Teresa L. "Reflexiones sobre la crítica vargasllosiana." Ana María Hernández de Lopez (editora). *Mario Vargas Llosa: opera omnia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994:415-423.
- Valero, Alejandro. "El proceso poético de John Keats." John Keats. *Odas y sonetos*. Traducción, introducción y notas de Alejandro Valero. Edición bilingüe. Madrid: Ediciones Hiperión, 1995:9-24.
- Vallejo César. *Fabla salvaje*. Lima: La Novela Peruana, Año I, No. 9, 1923.

- *Escalas*. Lima: Talleres Gráficos de la Penitenciaría, 1923.
- *El tungsteno*. Madrid: Editorial Cenit S.A. Colección. La Novela Proletaria, 1931.
- "Paco Yunque" y "Cera". Alberto Escobar (editor). *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Letras Peruanas, s.f.: 128-142.
- "Paco Yunque" y "Cera". Alberto Escobar (editor). *La narración en el Perú*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca (segunda edición), 1960:241-263.
- *Tungsteno y Paco Yunque*. Lima: Juan Mejía Baca & P.L.Villanueva, Lima: 1957.
- *Novelas y cuentos completos*. Lima: Moncloa Campodónico Editores Asociados (segunda edición), 1970.
- *Vallejo. Obras completas tomo primero. Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973-A.
- *Vallejo. Obras completas tomo segundo. El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973-B.
- *Obras completas*, I-VI. Barcelona: Editorial Laia, 1976.
- *César Vallejo. Cuentos completos*. Con introducción de Carlos Meneses. México: Premiá Editores, 1979.
- *César Vallejo: la cultura peruana (crónicas)*. Editado por Enrique Ballón Aguirre. Lima: Mosca Azul Editores, 1987.
- *César Vallejo. Escalas melografiadas*. (Nueva versión establecida por Claude Couffon, según manuscrito inédito del poeta). Con prólogo de Claude Couffon. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1994.

- ... "Muro este", "Muro dobleancho", "Alféizar", "Más allá de la vida y la muerte." Hugo Verani (editor). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. UNAM. Ediciones del Equilibrista, 1996:341-354.
- ... "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y el arte" (1925). Jorge Schwartz (editor). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.: 1991:504-505.
- ... "Literatura proletaria" (1928). Jorge Schwartz (editor). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.: 1991:480-482.
- ... "Anotaciones." Jorge Schwartz (editor). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.: 1991:479-480.
- ... "Contra el secreto profesional" (1927). Hugo J. Verani (editor). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica (tercera edición), 1995:192-194.
- ... "Autopsia del surrealismo" (1930). Hugo J. Verani (editor). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, (tercera edición), 1995.
- ... "Escalas." César Vallejo. *Cuentos y novelas completos*. Lima: Moncloa Campodónico Editores Asociados (segunda edición), 1970.
- Vanden, Harry E. *Mariátegui: influencias en su formación ideológica*. Lima: Biblioteca Amauta, 1975.

- Vargas Llosa, Mario. "Narradores de hoy. José María Arguedas." *El Comercio*. (Suplemento Dominical). Lima, 4 de septiembre de 1955.
- "Crónica de un viaje a la selva." *Cultura peruana*. Septiembre de 1958.
- "La casa de cartón, I. La poesía y el realismo." *Cultura peruana*, XIX. 1959: 135-136.
- "José María Arguedas describe al indio auténtico." *Visión del Perú*. 1 de agosto de 1964:3-7.
- "José María Arguedas y el indio." Prólogo a *Los ríos profundos*. La Habana: Casa de las Américas, 1965:vii-xxlv.
- "La literatura es fuego." Conferencia al aceptar el Premio Literario Rómulo Gallegos. Caracas, 10 de agosto de 1967. *Mundo Nuevo*, 17. París, noviembre de 1967:93-95. Reproducido en *Contra viento y marea*, I. Barcelona: Seix Barral, 1990:176-181.
- "Ensoñación y magia en José María Arguedas." Prólogo a *Los ríos profundos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967:9-17.
- . "Primitives and Creators." *The Times Literary Supplement*. Londres, 14 de noviembre de 1968:1287-1288.
- "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*." Prólogo a *Tirante el Blanco*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, I: 9-41.
- "Tres notas sobre Arguedas." Jorge Lafforgue (editor). *La nueva novela latino americana*, I. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969:30-54.

- "Novela primitiva y novela de creación en América Latina." *Revista de la Universidad de México*, 23, 10. 1969:29-36.
- *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets. Cuadernos Marginales, 1971.
- "La secreta historia de *La casa verde*." *Triunfo*, 27. Madrid, 1971: 42-43.
- *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- "La novela." (Conferencia pronunciada en la Universidad de Montevideo el 11 de agosto de 1966). *Mario Vargas Llosa: La novela. José María Arguedas: La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*. Montevideo: América Nueva, 1974 :9-50
- "El Sexto: la condición marginal." *Postdata*. 3. Lima, 1974:36-38.
- "El Sexto de José María Arguedas: la condición marginal." Barcelona: Editorial Laia, 1974:7-21.
- *La orgía perpetua: Flaubert y 'Madame Bovary'*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1975.
- *La utopía arcaica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- "José María Arguedas entre sapos y halcones." Conferencia dada en la Academia Peruana de la Lengua en 1977. Publicado en Madrid. *José María Arguedas entre sapos y halcones*. Ediciones Cultura Hispánica/Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas." *Revista Iberoamericana*, 110-111, 1980: 5-28.

- "Arguedas entre la ideología y la arcadia." *Revista Iberoamericana*, 116-117, 1981:33-46.
- "La utopía arcaica." "Sábado". (Suplemento de *Unumásuno*). México, 1982.
- "Arguedas entre la ideología y la arcadia." Prólogo a *Todas las sangres*. Madrid: Alianza, 1982.
- "Cómo nace una novela." Charles Rossman y Alan Warren Fiedman (coordinadores). *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.
- "José María Arguedas, entre sapos y halcones." Prólogo a José María Arguedas. *Relatos completos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- "La nueva novela de Mario Vargas Llosa." Entrevista y textos de Jorge Salazar. *Caretas*, 826. 1984-1:28-34.
- "El arte de mentir." *El País*. Madrid, 25 de julio de 1984-2:9-10.
- *Contra viento y marea I (1962-72)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- *Contra viento y marea II (1972-83)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- "Un manifiesto por la reforma." (Entrevista). *Posible*, 8. Lima, 1987:2-10.
- *Contra viento y marea III (1964-88)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- *La verdad de las mentiras: ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

... . *A Writer's Reality*. Myron I. Lichtblau (editora). Boston: Houghton Mifflin Company, 1991.

... . "Fish Out Of Water." *Granta*, 36, 1991.

... . *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

... . "Una corrida en los Andes." *The Discerning Eye (Studies Presented to Robert Pring-Mill on His Seventieth Birthday)*. Oxford: The Dolphin Book Co., 1994:189-206.

... . *Desafíos a la libertad*. Madrid: El País/Aguilar, 1994.

... . *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996-A.

... . *Ojos bonitos, cuadros feos*. Lima: Peisa, 1996-B.

... . *Cartas a un novelista*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1997.

... . *Making Waves*. John King (editor y traductor). Londres: Penguin Books, 1998.

Varios. *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*. Con Introducción de Alberto Escobar. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

Varios. *El marxismo latinoamericano de Mariátegui*. Buenos Aires: Ediciones de Crisis, 1973.

Verani, Hugo J. (editor). (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, (tercera edición), 1995.

... . "La narrativa hispanoamericana de vanguardia." Hugo Verani

(editor). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Universidad Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 1996: 41-73.

Westphalen, Emilio Adolfo. *Belleza de una espada clavada en la lengua. Poemas 1930-1986*. Lima: Ediciones Richay Perú, 1986.

... . "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares." *Debate*, 37. Lima, 1986: 47-52.

... . "Digresión sobre el Surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas." Joseph Alonso, Daniel Lefort, José A. Rodríguez Garrido (Compiladores). *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992; 203-216.

... . "La poesía y los críticos" (1939). Emilio Adolfo Westphalen. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997:28-34.

... . "Nota sobre César Moro" (1965). Emilio Adolfo Westphalen. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997:106-111.

... . *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Wilde, Oscar. *Complete Shorter Fiction*. Edición e introducción de Isobel Murray. Oxford: Oxford University Press (décimo-tercera impresión), 1992.

... . *The Picture of Dorian Gray*. (1891). Editado por Peter Ackroyd. Harmondsworth: Penguin, 1985.

... . "De Profundis." Introducción de Hesketh Pearson (editor). Oscar

Wilde. *De Profundis and Other Writings*. Londres: Penguin, 1986:97-211.

... . *The Artist As Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Editado por Richard Ellman. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

... . "Defense of Dorian Gray" (1890). Richard Ellmann (editor). *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982: 237-254.

... . "The Soul of Man under Socialism" (1891). Richard Ellman (editor). *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982:255-289.

... . "Intentions" (1891). Richard Ellmann (editor). *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982: 290-432.

Woolf, Virginia. *Orlando: A Biography*. Londres: The Hogarth Press, 1990.

... . *A Room of One's Own*. Prologado por Mary Gordon. Londres: Harvest Book. Harcourt Brace & Company, 1989.

... . *A Room of One's Own*. Nueva York: Harcourt Brace Javanovich, 1981.

... . *Moments of Being*. Edición e introducción de Jeanne Schulkind. Londres: The Hogarth Press, 1985.

... . *Three Guineas*. Londres/Nueva York: Harcourt Brace & Company, 1966.

Yergin, Daniel y Joseph Stanislaw. *The Commanding Heights: The*

Battle Between Government and the Marketplace That Is Remaking the Modern World. Nueva York: Simon and Schuster, 1997.

Zapata, Luis. *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el Vampiro de la Colonia Roma.* Ciudad de México: Grijalbo, 1979.

... . *En jirones.* México: Editorial Posada, 1985.

Zea, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana.* México: Fondo de Cultura Económica (segunda edición), 1997.

LA AUSENCIA DE LA FORMA DA FORMA
A LA CRÍTICA QUE FORMA EL
CANON LITERARIO PERUANO

se terminó de imprimir en el mes
de marzo de 1999, en los talleres
de Editorial e Imprenta Desa S.A.
(Reg. Ind. 16521), General Varela 1577,
Lima 5, Perú.

PUBLICACIONES RECIENTES

EDITH ARANDA DIOSES

Del proyecto urbano moderno a la imagen trizada. Talara: 1950-1990. 1998. 215 p.

FERNANDO ARMAS ASIN

La formación de la Iglesia en los Andes. 1999. 586 p.

RICHARD BURGER

Excavaciones en Chavín de Huantar. 1998. 460 p.

MIGUEL GIUSTI

Alas y raíces. 1999. 338 p.

PETER KAULICKE (Editor)

Max Uhle y el Perú Antiguo. 1998. 363 p.

WILLIAM MEJIAS-LOPEZ (Editor)

Marcel Bataillon y la América colonial en su historia y literatura.
Vol. I. 1998. 470 p.

ANTONIO PEÑA JUMPA

Justicia comunal en los Andes. 1998. 389 p.

MIGUEL PIAGGIO

Física con ejercicios. Vol. III. 1998. 469 p.

MIGUEL ANGEL ZAPATA

Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros. 1998.
445 p.

sos se angustia frente a una narrativa excepcional, experimental y avanzada que inscribe la narrativa peruana entre las primeras del continente desde antes de la década de los veinte con Abraham Valdelomar, César Vallejo, José Diez Canseco, Martín Adán, Xavier Abril y otros más. La crítica peruana categoriza y juzga y condena como escribe Emilio Adolfo Westphalen, y la poesía se encuentra en otra parte.

Birger Angvik es doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad de Glasgow, Escocia, y es catedrático de literatura en el Departamento de Lengua Española y Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Bergen Noruega. La literatura peruana, en particular la narrativa, y la crítica literaria peruana han sido campos de interés en el trabajo de Birger Angvik. Es autor de numerosos artículos y de varios libros de los que el libro titulado *A Novelist Who Feeds on Social Carrion: Mario Vargas Llosa* (1997) es el último.

