

LA IMAGINACIÓN CRÍTICA

Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea



LA IMAGINACIÓN CRÍTICA

Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea



Julio Ortega



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

LA IMAGINACIÓN CRÍTICA
Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea

©Julio Ortega

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – piso 3 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-02-6920344
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile
Marzo de 2010

ISBN 978-956-8421-35-9
Registro de propiedad intelectual 187.700

Impreso por C y C impresores

Dirección editorial
Alejandra Stevenson

Editora ejecutiva
Beatriz García Huidobro

Coordinación Colección Literatura
Constanza Vergara

Diseño de la colección
Francisca Toral

Diseño y diagramación
Gloria Barrios

Imagen de la portada
Fotografía del autor. Gentileza de diario El Mercurio.

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	
La escritura de Julio Ortega: una experiencia comunitaria del porvenir	9
I. LA CONTEMPLACIÓN Y LA FIESTA	27
La narrativa latinoamericana actual	29
<i>Pedro Páramo</i>	37
<i>Rayuela</i>	49
<i>La feria</i>	63
Dos notas sobre José María Arguedas	69
<i>Paradiso</i>	85
<i>Cien años de soledad</i>	119
<i>Los cachorros</i>	133
<i>Cambio de piel</i>	145
<i>Tres tristes tigres</i>	163
Un ejercicio narrativo de Leñero	173
La novela del lenguaje: Néstor Sánchez	179
Nota sobre Sarduy	193
<i>Los días contados</i>	199
Balza, León, Parra	205
Borges, fundador	217
Final	221
II. UNA POÉTICA DEL CAMBIO	225
Noticia	227
La narrativa hispanoamericana: para un modelo crítico	229
Borges y la diferencia hispanoamericana	239
Borges: la primera letra	255
Sobre <i>El siglo de las luces</i> de Alejo Carpentier	267
<i>El que vino a salvarme</i> de Virgilio Piñera	283
Roa Bastos: una mitología del desconsuelo	295
Las voces de <i>Rayuela</i>	301
Cortázar: Morelli en el umbral	307

Lezama y la biblioteca de Cemí	315
El lugar del relato	337
Enigmas de <i>Pedro Páramo</i>	351
La lección de Arreola	357
Discurso del suicida	361
<i>El otoño del patriarca</i> : texto y cultura	369
Fuentes: el linaje barroco	397
Cuentos de Antonio Benítez	411
Pacheco: el texto de la historia	427
<i>El mundo alucinante</i> de Reinaldo Arenas	431
Rosario Ferré y la voz transgresiva	439
Cántico de Juan Goytisolo	445
Los cuentos de Alejandro Rossi	453
Jorge Edwards: Nota sobre <i>El inútil de la familia</i>	471
José Donoso: Notas en torno a <i>Lagartija sin cola</i>	475
Notas	478
III. RUTAS DE LO NUEVO	483
<i>LA ESCRITURA POSMODERNA</i>	485
Sarduy y el arte de las permutaciones	501
Transformaciones de <i>Larva</i>	515
Fabulaciones de Carmen Boullosa	535
Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad	547
<i>CINCO VERSIONES CHILENAS</i>	575
El caso Pedro Lemebel	577
Guadalupe Santa Cruz desde los márgenes	587
Carlos Franz: el deleite de narrar	593
Para leer a Fuguet	601
Bolaño agonista	607
Notas	612

LA ESCRITURA DE JULIO ORTEGA:
UNA EXPERIENCIA COMUNITARIA DEL PORVENIR

Debo mi primer encuentro con el nombre de Julio Ortega a la prestigiosa académica chilena Lucía Invernizzi. Tratando yo de seleccionar materiales sobre la nueva narrativa hispanoamericana, me pasó un texto crítico que, en sus palabras, revelaba el espíritu libre de esa vanguardia. Por de pronto, el título me pareció inquietante: *La contemplación y la fiesta*, un poético retablo de nuestra modernidad. De esto hace mucho tiempo, en un gris y melancólico Santiago de Chile, cuando yo amenazaba con convertirme en un estudiante eterno. ¿Habría que añadir que esa fue la última vez que la profesora Invernizzi vio su libro? Releo ahora el prólogo de esa obra. El mundo de los dualismos —hispanistas e indigenistas, realistas y fantásticos, comprometidos y puristas— es contenido por una voluntad integradora, cuya matriz es un lenguaje que renueva las utopías de cambio y transformación americanas.

Como todo preámbulo, vino más adelante el encuentro real, esta vez teniendo como actor a Enrique Lihn. Era yo entonces un flamante Licenciado en Letras, sin empleo. De un modo aparentemente casual, me indicó un día que yo podría ir a estudiar un postgrado a Austin, con Julio Ortega, un joven escritor y crítico peruano, quien le había escrito señalando su interés por la venida de estudiantes chilenos y latinoamericanos. A continuación, Enrique deslizó algunas frases capciosas, que tenían que ver con los estudios literarios en Chile: acaso demasiado científicos, con muchas citas francesas y alemanas; una cultura de la imitación. Agregó que este amigo suyo era un crítico de los creativos porque además, era

escritor. Para dejarme tranquilo, concluyó que de seguro era muy buen profesor. Releo ahora algunas páginas que Julio le ha dedicado: “Frente a la ingenuidad conmovedora de quienes escriben para compensar lo no vivido, la poesía de Enrique Lihn ocurre para descompensar lo vivido excesivamente. Vida y poesía no se confunden, pero se inquietan mutuamente en el teatro que comparten” (1994: 263). En una palabra, viajé.

La figura de Julio Ortega como un intelectual que lidera el diálogo cultural americano aparece para mí algunos meses después, en agosto de 1981, en el gran Encuentro de Letras Mexicanas, organizado por él en la Universidad de Texas en Austin. Memorables discusiones críticas de Ángel Rama, Noé Jitrik y Carlos Monsiváis, diálogos sobre la traducción animadas por el poeta concretista Haroldo do Campos, y muchas mesas redondas de escritores: Margo Glantz, Marco Antonio Montes de Oca, José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz. Todos reunidos en torno a la amistad literaria de Julio, a su convocatoria personal, a su aura crítica. No es que yo nunca haya vivido esa celebración del espacio americano. De niño ya había escuchado ese rumor en Concepción, en los encuentros organizados por el poeta Gonzalo Rojas, alrededor de los años 60. Años después, en otro tiempo y en otra constelación, habría de retornar a ese flujo vital de una palabra comunitaria siempre innovada. Allí escuché a Julio decir de Gonzalo: “[poeta que] habla desde un espacio desamparado, indagando con voz desnuda y a la vez fracturada, herida en el centro del discurso insuficiente, abierta para su propia demanda intransigente ante la mudez esencial con las que se enfrenta armado de sílabas y silabeos” (1987: 4).

Otra foto de un álbum virtual: Julio tiene en sus manos el manuscrito de mi tesis doctoral sobre literatura chilena y la experiencia autoritaria, y considera que está muy bien. Al azar, me lee una página y en ese momento siento que mi escritura tiende a ser obtusa, que más bien regresa... Se lo digo; él asiente a medias e improvisa en voz alta la posible reescritura de un párrafo. Ante mi vista, ante lo

vuelto a escuchar, lo obtuso se convierte en un claro diagrama. Pero me dice que lo deje, que lo olvide. Al leer los escritos de Julio Ortega, siento que su palabra incluye el ímpetu del lector de desdoblarse lo dicho, de seguir una conversación que no se quiere interrumpir. Palabra condensada y elíptica, que busca contener conceptos en una forma poética depurada. Y aquí me guía Lezama Lima, quien celebró tempranamente los textos de Ortega, enfatizando no solo su independencia de las modas críticas sino especialmente su registro alegórico, por su relación con el acto mismo de la creación. Lo cito: “Reaparecen las metáforas como encuentros sorprendidos... Su crítica recorre una metamorfosis paralela con la obra estudiada” (1991: xi).

Ya sea que escriba un artículo especializado o un texto de ficción, una crónica periodística o un ensayo, su lenguaje tendrá siempre una precisión elusiva que abre el diálogo ante una comunidad ávida de refundar sus orígenes. Así, muchas de sus visiones sobre obras y autores funcionan como cotas iluminantes que invitan a la relectura. Leamos este diagrama de *Pedro Páramo*: “en el mismo movimiento con que la novela demuestra el poder de lo establecido, lo desbasa, como si tras el orden feroz revelara un desorden mayor: tras el poder, lo precario; y tras la tragedia, la ironía de su recuerdo” (1994: 230). Ese día de la improvisada lectura de una página de un manuscrito mío, marca el inicio de mi escritura crítica.

Me detengo aquí en el comentario de estas imágenes anotadas del recuerdo, las cuales sirven de marco local para hablar sobre la experiencia compartida de leer la obra siempre en curso de Julio Ortega. Esbochemos su poética.

La contemplación y la fiesta. Su escritura es una celebración del espacio americano, teniendo en cuenta que aquí recomienza el acto de la creación. Se validan todas sus formas y épocas, se rescatan voces locales y se muestra cómo se vive y se transfigura el contrato colonial en el lenguaje hispanoamericano. No se trata aquí de una

regresión al origen, arcadia banal; sino de la reinención del carnaval andino en el presente de la lectura. Es la iluminación de los discursos en sus capacidades de crear un porvenir: la feliz abundancia del Inca Garcilaso, la carta de un futuro buen gobierno de Guaman Poma, la renovación del lenguaje desde las vanguardias, que significa el descubrimiento de sensibilidades que nos hermanan. La fe en nosotros mismos, la alegría popular que reemplaza el *rigor mortis*. Una cita, entre otras, que ejemplifica este espíritu:

La hipótesis de que América Latina es producto de una violación, de que somos históricamente subsidiarios de la violencia, de que el fracaso, el resentimiento o la autodenegación nos destinan, se han convertido... en meros mitos sicologizantes, mecánicos y simplificadores, que no dan cuenta de la calidad imaginativa de nuestras artes, de la capacidad creativa de la resistencia cultural popular, de las respuestas de la sociedad civil; y, mucho menos, del espesor vivo de la cotidianidad que, con todas las razones en contra, sigue humanizando a la violencia, procesando la carencia, y reapropiando los lenguajes dominantes (1997a: 14).

Lector enciclopédico, transgrede límites geográficos, épocas y géneros, y lo hace utilizando diversas modalidades de escritura: es sintético y recurrente, conversacional y académico, apodíctico y casual. Actor de nuestra América, anota y da nombre a cosas y actitudes, corrigiendo a los primeros conquistadores, contemplando activamente el espectáculo de un mundo que siempre puede volverse a imaginar. Ensayista de su tiempo, hace un catastro de voces hispanoamericanas de distintos tiempos y proveniencias, estableciendo sus puntos de fuga.

Curioso de la escucha, devoto de las entonaciones y ritmos del habla, realiza entrevistas ejemplares, por la magia que surge de ellas. Es que la conversación poética es ya una pequeña obra teatral donde los sujetos se descubren desde sus “sílabas y silabeos”. A Julio le interesa el creador, sus parlamentos en el escenario griego, la modulación de un destino diferente al programado para nosotros.

Curioso lector, propone series abiertas de textos en antologías de cuento y poesía, cuerpos lúdicos precedidos por prólogos que son genuinas “morellianas” con un suplemento de humor, que las hace menos lejanas. Según su propia clasificación, existen las antologías tradicionales, de recuerdo y filiación, a manera de álbumes de familia, y las antologías transitorias, que anuncian el porvenir, cual bocetos de un joven artista. Julio ha realizado ambas; aunque es obvio que en todas ellas, las fotos y poses han dejado en suspenso el ejercicio de la memoria aprendida.

Vivimos del modo como leemos. Las decisiones de lectura son causa de alegrías y zozobras. Si nuestra identidad cultural se define como herencia de un pasado genuino, también se rehace desde un proyecto enunciado en el presente que ensaye otra órbita. Es muy posible que la escritura sea un legado y que entonces, la lectura sea la brecha hacia el porvenir. Las antologías constituyen ese género en el cual alguien selecciona el porvenir de la memoria. La lucha contra cualquier determinismo y la fe depositada en el lector como un descubridor de nuevos horizontes constituyen los soportes espirituales del pensamiento de Julio Ortega. En una de sus versiones, esta posición aparece así presentada en sus escritos:

El modelo hasta ayer dominante fue el del Archivo. Leer se convirtió en una operación melancólica: cada elemento del texto remitía a uno anterior, que lo explicaba. Esta virtud filológica, sin embargo, terminó saturando a los textos y convirtió a la crítica en una operación museológica. Hoy es más pertinente leer en la otra dirección: hacia adelante, porque los objetos culturales han pedido su estatuto normativo, su índole disciplinaria prefijada, su familia de imágenes retrazable, se han hecho híbridos, desplazados de su origen, fronterizos (1997b: 18).

Arte de innovar. La escritura americana aparece imbricada en la tradición contemporánea occidental. La lectura del surrealismo y las vanguardias que realiza Julio Ortega permiten establecer un

diálogo poético entre diversas lenguas y sensibilidades, en el cual el antes y el después se confunden en el giro de una banda de Moebius. Así, Artaud es Vallejo, “una misma obsesión por el cuerpo, por sus orígenes, por su enfermedad” (1994: 83), y Vallejo es Beckett: “la flexibilidad fonológica de la dicción... el absurdismo cómico del decir” (1994: 168); el ritmo de Pound es el coloquio de Cardenal y el concretismo de Haroldo do Campos es la resolución formal carnavalesca de las voces invocadas en Mallarmé, Joyce y Pound.

Lectura inclusiva, que recoloniza los mapas literarios de la tradición occidental, fundiéndose con ellos; acto artístico de apropiación de la escena contemporánea del arte, porque en medio de los actores clásicos allí convocados, aparece una figura hispanoamericana del porvenir que cierra el círculo y lo ilumina. Por ejemplo, la aparición de la abultada figura de Lezama en los intersticios de la tradición poética: “entre Góngora y Mallarmé, entre Quevedo y Jiménez, Lezama Lima redescubre para una palabra sensorial un valor ontológico; la proyección de un sistema que, desde la fe poética, vuelve a establecer al lenguaje como conversión que nos descifra” (1994: 28). Y por ejemplo, la irrupción de los fantasmas rioplatenses y mexicanos en el relato breve: “Si en la tradición fueron Henry James y Chéjov quienes constataron la estabilidad del mundo objetivo y la laberíntica forma de la interacción social, Cortázar y Rulfo nos sugieren que la realidad misma es frágil y que el cuento es su instancia reveladora, su cicatriz” (1989: xv).

Magia de lectura. La literatura universal es leída desde la Instalación Artística del Cuerpo Americano. En este retablo, las piezas canónicas son invitadas a actuar a nuestro son; paradójicamente, allí cobran una dignidad que ya habían perdido en sus lugares de origen. Así animadas, a estas voces de otros continentes se les pide ahora que ocupen los asientos del retablo andino para presenciar la fiesta de los sujetos americanos: Nicanor Parra combinando la lira

popular con las baladas inglesas, Diego Rivera ensayando un código mexicano en las paredes renacentistas, Rulfo haciendo una proce-
sión de almas en penas; todos animados por el habla popular.

El arte de la crítica. Tanto Lezama Lima como Cortázar celebran los escritos de Julio Ortega por su capacidad de desplegar la obra de arte, cual si fuera su doble. Desde Ortega, rescatamos el pensamiento de Schlegel, quien propone que la crítica no juzga una obra, sino que la entiende en la medida que la completa y por ende la desdobra, constituyéndose como su reflejo. Schlegel, romántico alemán, considera que la obra conlleva un germen que le es inmanente. La crítica de Ortega agrega un sujeto: el lector, y a este sujeto le dicta un destino: que proponga un futuro mejor para la comunidad. Y es aquí cuando la lectura es un acto de creación y un acto de fe, pues se trata de refundar la utopía americana desde la palabra.

La escritura de Julio Ortega diseña una limpia combinación de conceptos e imágenes, manteniendo un raro equilibrio entre el saber enciclopédico y las especulaciones metafísicas surgidas de la conversación cotidiana y del humor y seriedad andinos. Hay una poética del decir, que se resuelve en diagramas, retablos en abismo, sinécdoques que juegan a extraviar el todo, paradojas que alertan sobre el lugar común. Recortemos por ejemplo esta frase en zig-zag sobre el quehacer poético de José Emilio Pacheco: “no tiene nada que ver con la prosa o el prosaísmo sino que es la anotación parcial sobre un relato extraviado y latente; no busca expresar la historia sino que refiere su dispersión, su irracionalidad; no es meramente coloquial sino el habla rescatada del palimpsesto de los decires” (1994: 395). Artefactos recreados desde puntos suspensivos, ya que toda escritura debiera ser una alegoría de la creación. Así, refiriéndose a la obra de García Márquez, nos dice al pasar: “Esta larga pregunta por las gestaciones, las fundaciones, la autoridad y el poder, es una interrogación no por la identidad del sujeto sino por su papel en el cuento. Contar es darle un sentido a la extraordinaria fabulación paterna.

Ese sentido supone una memoria mayor: la cultura popular, que es un prodigio de la sobrevivencia” (1994: 420).

La escritura de Julio es ficcional, en términos borgeanos, en cuanto se plantea como un mundo paralelo que se superpone a lo real al modo de una forma revelada, aunque de modo capcioso. Una obra que desborda los géneros y que también aparece en ejercicios literarios vinculados con ese azaroso espacio de las denominadas “escrituras del yo”, en el cual el creador pinta un retrato como el suyo de Rembrandt, donde contemplamos no el rostro sino las intensas coloraciones que lo animan, devolviéndonos a un mundo vivo y caótico. Así, en su *Diario imaginario* anotará: “la memoria es una forma de la locura: el discurso cuya inteligencia radica en un orden inexistente: procede a recuperarnos pero nos confronta con un azar excesivo. En ella no hay tierra posible. En su propio vacío, se aplaca y se agota. Esa pérdida constante nos devuelve con la boca cerrada” (1988: 33). Cuadernos de un escritor, sueños anotados que no son interpretables, ecos de conversaciones, pensamientos, locaciones: de estas materias están hechos muchos de sus relatos literarios, donde se reflexiona sobre la identidad del sujeto contemporáneo. “‘Tú no has cambiado nada’, me dice una amiga al encontrarnos después de mucho tiempo. Pero ella es la que no ha cambiado en mí” (1988:115). La comunicación afectiva como un teatro de equivocaciones, el diálogo como un acto de adivinación.



Quiero ahora referirme a dos textos literarios que insisten —como toda su obra poética— en la pregunta de cómo habitar los orígenes o más bien, cómo leerlos; lo cual es sinónimo de cómo vivirlos.

El primero lleva por título *Puerta Sechín*. Desde el presente, alguien vuelve a habitar los espacios de la niñez en un pueblo cercano a la localidad de Sechín, donde persisten unos muros de piedra de

la cultura precolombina de Chavín. Frente a uno de esos muros, este viajero del presente adivina los cuerpos del jaguar y la serpiente desde sus fauces rotas, único vestigio vigente: “Perdido Chavín, el pasado se hacía irreal. Como si el muro fuese una puerta al vacío, y todo lo perdido se perdiese entre las fauces del jaguar y la serpiente” (2005: 17). Con esta imagen entramos a la casa de la infancia, para vivir allí el mundo local, afectivo y pacífico.

¿Qué hacer con los lugares sagrados? ¿Cómo refundar nuestras ruinas? ¿Con qué lenguaje abrir esos muros, sin abismarse en la arcadia ni ser comido por la violencia; cómo practicar una melodía natural andina, sin que sea un canto de sirena? ¿Qué significa pertenecer? En la tradición del Inca Garcilaso, Guaman Poma, José María Arguedas y César Vallejo, aquí alguien pregunta por el destino de una comunidad.

Junto a ese muro, cercano a su casa, recupera una memoria comunitaria local, lejos del monumento; se arma así una poética de las cosas familiares, en la cual el muro es una certidumbre, pues nos devuelve al equilibrio de las formas naturales, dibujando los cursos del agua, las infinitas raíces de la papa enterrada. Pero también este muro es un límite, una censura. Solo si entendemos que también existe un pasado virtual, aún no tocado por la carencia, podremos crear en la intemperie del lenguaje. Escuchemos: “Definitivamente, el pasado nos descifra. Pero solo lo que está por hacerse del pasado afina como una fuerza de la imaginación” (2005: 29). Sí, un reclamo de refundación, suscrito al encuentro de nuevas certidumbres en el lenguaje: uno que repare y adivine nuevas señas americanas. Los aymaras creen que avanzamos hacia el pasado, porque en el futuro nos espera lo que ya conocemos. Julio nos recuerda este adagio y lo contempla por un momento cual Aleph. Y sin embargo, adivinamos con él que el presente de la memoria americana es otro: vamos hacia el pasado para traspasarlo, como si el futuro estuviera antes del origen, acaso aprisionado en él. Definición de un tiempo vanguardista al modo andino.

La casa. Como en el Inca Garcilaso, lo natal se llena de abundancia en una explosión de colores: pacaes, granadas, uvas, higos, limones, naranjas, que por su cercanía colorean también el muro de Sechín. La vuelta a casa de quien emigró, quien va y viene imaginando en su migración las ventanas al mundo de ese muro, que hay que convertir en puerta para que los recuerdos de una gran civilización no sean un lastre en el camino. Cito al viajero: “Casual, errático y periódico, el que emigra no termina de irse pero tampoco acaba de regresar: se vuelve ciudadano de una intersección y lleva los materiales del camino, la piedra y el agua de la casa imaginada sílaba a sílaba” (2005: 41).

¿Cómo se rescata el pasado sin abolir el futuro? Hay escenarios —como Machu Picchu— donde pareciera que el sujeto actual estuviera ausente, por su exceso de monumentalidad, que lo convierte en museo, como si no hubiera pérdida: “esa ambición de eternidad me resultó insoportable; al apartarse del tiempo, Machu Picchu parecía carecer de propósito, y su asombrosa construcción resultaba ser una tumba, un derroche de vacío” (2005: 29). Frente a esta imagen de la piedra andina, que igualmente sobrecoge e ilumina el andar de nuestro caminante, aparecen las ruinas de Chan Chan, más dúctiles al presente, puesto que sus muros conllevan la marca expresa del deterioro: “Sus grandes muros de adobe habían sido trabajados por el viento y la arena, y parecían declarar los poderes del tiempo. Estaban hechos de su misma materia, arenosa y sepia” (2005: 30).

Quien regresa a los lugares sagrados los contempla desde una sensibilidad andina que rescata una mirada comunitaria. Es como si el espacio incluyera también en su diseño las lecturas andinas recientes, como las de José María Arguedas, evocado y reinscrito en el paisaje del Cuzco por nuestro caminante: “En *Los ríos profundos* el Cuzco es el centro perdido porque está ocupado ahora por el falso patriarca, el avaro, por la economía contraria a la caridad. En la plaza donde descuartizan a Tupac Amaru, los desheredados esperan por una dádiva mayor, por un cuerpo restituido” (2005: 27).

Julio Ortega alaba las materias andinas, descubriendo en ellas las “formas reveladas”, vueltas a encontrar en la palabra poética: “Si Machu Picchu revelaba la intimidad de la piedra, si Chan Chan exhibía el adobe temporal de la costa; el pedrusco claro y el barro rojizo de Sechín parecían la huella de una lava solar” (2005: 32). Ahora bien, los sitios más locales y recubiertos a la mirada cosmopolita parecen ser una entrada más poética a los espacios de futuridad. Pequeñas puertas andinas que son arcos de una mirada en todas las direcciones: abriendo esos muros, todo el mundo nos pertenece.

Texto escrito contra la muerte, donde la palabra repara los silencios de una comunidad, sin sublimarlos, desde un lenguaje poético abierto a la conversación familiar y a la reflexión metafísica.

Lenguaje y violencia. Uno repara a la otra y como es inevitable, la exhibe, baila con ella, para mostrarla en su indignidad. Cierro esta lectura panorámica de la obra de Julio Ortega con un comentario algo más extenso y también descriptivo de *Adiós, Ayacucho*, sátira implacable sobre la violencia ejercida sobre los peruanos, infligida por un Estado corrupto y un grupo terrorista (Sendero Luminoso), que perpetúa una sombría aura colonial. De esta novela, cuya versión teatral ha sido representada en festivales regionales y coloquios, su autor nos expresa lo siguiente: “La escribí en 1984, en Austin, como respuesta inmediata al asesinato por la policía del dirigente campesino Jesús Oropeza; al ver la foto de su cadáver en la revista *Quehacer*, quemado, convertido casi en un fante, supe que le devolvería la voz y que esa imagen peruana de la muerte anunciaría el fin del mundo” (2005: 9). En la tradición americana, un alegato contra el abuso colonial (de la corona española, de las flamantes repúblicas hispanoamericanas), un reclamo por la dignidad, lo humano.

Alejado del panfleto, del documento y de los discursos neorrealistas, este relato exhibe la risa destemplada del sarcasmo popular en actores y situaciones siempre enmarcadas en el acto

de la representación, como si nuestras vidas nos obligaran a un continuo juego de máscaras para sobrevivir en el teatro callejero hispanoamericano.

“Vine a Lima a recobrar mi cadáver” (2005: 105). Paradójicamente, la novela se inicia con el regreso de un muerto a la vida: el dirigente campesino Alfonso Cánepa, de la comunidad de Quinua, ha sido salvajemente asesinado por la guardia policial, acusado de terrorista: lo han dejado abandonado en un hueco en un descampado, su barriga rellena de paja seca y con solo la mitad de sus huesitos. El resto de los huesos es metido en una bolsa plástica, en supuesta dirección a Lima.

Siendo una cita de la entrada de Juan Preciado a Comala como alma en pena —recordemos: las orfandades del caciquismo—; marca también una desviación y una nueva ruta en la recreación de los discursos de la cultura popular, ahora urbana; pues aquí adivinamos un tercer espacio, marcado por lo prerreal y lo postficticio, en el cual los seres humanos son más bien actores que representan de modo serio-cómico el descalabro de los discursos de la modernidad peruana; risa antigua, como la que animaba la sátira menipea, implacable para deshuesar el espíritu de su tiempo; risa andina, de un reconcentrado barroquismo para contener el caos de la vida cotidiana y hacer espacio al ingenio popular, soporte de toda cultura.

Con la mitad de su cuerpo a cuestas, semejando los Cristos que hacen los indios del Lago, parte a Lima, “panteón de pobres”, para entregar una carta de petición al Presidente de turno, exigiendo sus mínimos derechos: “Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto” (2005: 131). Petición que cita otras, como la del indígena Felipe Guaman Poma de Ayala, quien se encamina al centro del virreinato portando una carta de cientos de páginas y dibujos cuyo destinatario es el Rey, donde se le exige cumpla su palabra. Carta actual que tiene acaso menos sentido que la escrita a inicios del siglo XVII, y que diagrama un eclipse más de la utopía letrada.

Con poncho cuzqueño, sombrero alón y lentes oscuros, este muñeco de ventrilocuo —como se representa a sí mismo— viaja primero en camión desde Quinua hasta Ayacucho, teniendo como compañero accidental a un estudiante de antropología, un fantoche que retrata de cuerpo entero el oportunismo letrado y un discurso científico—social sospechoso. Crónica peruana, pasan por el discurso diversas voces y retóricas de la violencia, gestos ante los cuales nuestro ventrilocuo, como hablando con las entrañas, emite chillidos que logra a ráfagas romper los estereotipos de una conversación sellada por la conversación colonial: alto / bajo; indio / costeño; orfandad / paternidad vacía. Escuchémoslo: “—¡Váyanse todos al carajo! —grité, y debe haber sido un chillido verdaderamente estremecedor porque pusieron tal cara de espanto que yo mismo me asusté” (2005: 122). Sonidos guturales, que nos evocan los emitidos por los animalejos de Kafka, situados en los márgenes del idioma, entre grietas; aunque aquí hay una plasticidad cómica, que nos permite escuchar el choque de cuerpos en el abismo de la risa.

En este viaje terrestre por el país de los muertos, nos salen al encuentro los sinchis del ejército —nuestros “pelados” chilenos—, los infantes de marina y luego un grupo senderista, cuyo jefe de operaciones es una joven y aguerrida mujer. Como en una obra satírica, los diálogos jocosos de los actores exhiben paródicamente los esquemas mentales que animan el mundo andino. Transcribamos algunos diálogos de este E. T. Serrano con Diana, jefa senderista.

—¿Éste es Alfonso Cánepa? —dudó la mujer—. Esto te pasa por reformista —me dijo—. No estás muerto ni vivo. En la lucha revolucionaria no caben mediastintas.

Los senderistas me rodearon, mirándome en silencio, inquietos.

—¿No quieres venirte con nosotros? —me preguntó ella, en quechua. Bajarás a Lima con las masas, cuando haya que quemarla.

—No, gracias —respondí—. Odio los incendios. Pero hazme un favor, hermanita. Dale recibo a este chofer por sus papas. Es legal (2005: 134).

El ventríloquo pide un recibo por la expropiación de la carga del camión y la joven Diana se lo da, como si tuviera la necesidad de legitimarse ante los poderosos. Ahora bien, este papel logra ser legalizado ante las autoridades gracias a la intervención de un coimero del pueblo vecino que acelera la causa. República andina de papel, gestos sin contenido registrando el vacío abismal que habita el cuerpo estatal de la nación; burocracia eterna que acaso el único bien que cumple es diferir el castigo; un mendrugo de pan o una vestimenta mínima para los zarrapastrosos. En este mundo absurdo, los poetas limeños se instalan en las cercanías del Centro Cívico de Lima, armados de máquinas de escribir, para redactar las peticiones de los menesterosos, que por supuesto tendrán un destino remoto: son las famosas cartas de petición; aunque esta vez, la gente se ha vuelto más realista; pues en el caso de nuestro muñeco, solo pide que lo dejen morir en paz.

Dejado el camión, el relato se continúa en una serie de persecuciones al modo de las películas de acción, con periodistas y policías coqueros que lo hacen circular por la correa clandestina de la corrupción gubernamental. Cual equeco, nuestro muñeco andino enuncia zumbonamente su situación: “Allí iba yo [en el avión, con destino Lima], llevando un cargamento de pasta básica, cinco millones de soles, una carta de protesta a Belaúnde y mi propio certificado de defunción. Me sentí como una verdadera pesadilla nacional” (2005: 144).

Y por fin Lima, la demencial y querible, espacio de niños buñescos mexicanos, corte de milagros y basural celestial de los príncipes mendigos que transfiguran el escenario en un teatro callejero, un *happening* latino de la precaria existencia. Abramos la cortina de este retablo posmoderno.

Allí aparece cruzando la ciudad desde los extramuros hasta su Centro Cívico el Señor Ave Rock, un estudioso de aquel pájaro, que anuncia el fin del mundo. Y también deambulan en diversas direcciones varios Últimos Incas del Perú, locos desnudos con sus

cuerpos pintados con brea; junto a una ralea citadina que alegoriza en cuerpo presente las miserias del alma: “Iban y venían hablando solos, aprisa, vehementes, vestidos de harapos o desnudos o tiznados” (2005: 158). La acción se acelera, convirtiendo a estos cuerpos en amasijos que chocan unos con otros como en ese delirante recorrido dentro de un microburdel, con pellizcos, gritos y frenadas brutales. El lenguaje se descoyunta, siguiendo un guión improvisado de un fin de mundo que como todo lo que lo rodea, es también una representación.

Aclaremos: si bien el Señor Ave Rock está loco de remate, hay otros que asumen los roles que le asigna su impulso de sobrevivencia, como el muchacho que guía a nuestro pequeño peregrino —que se hace llamar el Señor Niño y que es conocido como el Petiso. Y así el Señor Niño arrastra a nuestro muñeco —que aquí actúa como el Señor Viejo— hacia un compacto pelotón de hambrientos reunidos en la Plaza para escuchar el discurso del Presidente Belaúnde sobre la necesidad de la caridad cristiana. Una representación teatral en abismo: unos mendigos contratados como claque, sobreactuando su papel, logrando en esa diferencia la pequeña limosna estatal. Buenos actores, ponen caras compungidas ante una figura presidencial remota, como una fachada. Y en medio de ellos, un cadáver andante con una carta, la ilusión de que se cumpla la ley, la mínima necesidad de ser visto por el ojo del poder.

¿Imaginarán los espectadores que finalmente el fanteche recupera su otra mitad, metiéndose en el sarcófago de don Francisco de Pizarro, con sede en la Catedral? ¿Hará correr la noticia el Petiso por las barriadas limeñas? ¿Acompañaremos a este Señor Niño en el acto de honrarlo con un manojito de flores, a modo de una reminiscencia de la adoración de una huaca bajo el templo? ¿Cuál es nuestra representación?

Adiós, Ayacucho es una obra que entra a saco en la tradición de la cultura americana, para completar esa mitad inconclusa de nuestras vidas, dialogando y dando vueltas nuestras letras, privilegiando

su sesgo barroco y popular. En la figura de este muñeco animado que recorre el Perú reconocemos la figura de los zorros de José María Arguedas, figuras míticas que adquieren diversas apariencias y como Urganda la Desconocida, transfiguran el mundo. El muerto a medias es Juan Preciado; pero es alguien que no vuelve a un origen muerto y derruido; sino que avanza sobre el presente para carnavalizar la muerte. En fin, Alfonso Cánepa, por su nombre, repasa las utopías americanas elaboradas por Alejo Carpentier; enlodando eso sí lo maravilloso.

La escritura de Julio Ortega, en la cual los lenguajes críticos y de ficción se hibridizan, constituye un desafío a las nuevas generaciones: a sus formas de leer, de convivir y de imaginar un porvenir más pleno. Su escritura reinventa la conversación, la cambia de su curso normal de un modo lúdico y poético, descubriendo nuevas constelaciones en el espacio americano.

RODRIGO CÁNOVAS

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago de Chile, julio de 2009