

UC Berkeley

Lucero

Title

La ciudad y los medios: novelas de 'interpretación' de 'la realidad peruana'

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/62f8645v>

Journal

Lucero, 14(1)

ISSN

1098-2892

Author

Ramírez, Nelson

Publication Date

2003

Copyright Information

Copyright 2003 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La ciudad y los medios: novelas de 'interpretación' de la 'realidad peruana'¹

I. ARGUEDAS Y LA URBE: LOS MEDIOS EN FUNCIÓN DE LA MÚSICA QUECHUA-ANDINA

Resulta curioso que en 1928 Mariátegui, intelectual estrechamente vinculado a revistas y periódicos, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* pase por alto el factor de los medios en el desarrollo capitalista urbano. En "El problema de la capital" discute el centralismo limeño, su industria, comercio y el paisaje de la modernización, que acusa la optimista pero ilusoria mirada del capitalino debido al crecimiento de la ciudad y al vértigo automotriz.² El Amauta incluso sustenta su análisis con cita de una revista: "En el artículo sobre 'la capital del esprit', publicado en una revista italiana, César Falcón hace inteligentes observaciones... que las razones del estupendo crecimiento de Buenos Aires son, fundamentalmente, razones económicas y geográficas" (197). Sin embargo considera innecesario detenerse en un estudio de los medios masivos³, que, es cierto, lejos aún están de alcanzar la magnitud económica, social y geográfica de la era satelital y electrónica. Pues bien, si Mariátegui no estudia el fenómeno mediático como factor trascendente en el imaginario sociocultural urbano, en los sesenta José María Arguedas (*Andahuaylas*, 1911), y en los noventa Iván Thays (*Lima*, 1968), lo problematizarán en su novelística desde horizontes y preocupaciones estéticas muy particulares.

El espacio urbano, no sólo costeño, sino incluso el Cuzco andino, es zona de conflicto en el sistema narrativo arguediano.⁴ Chimbote, sin embargo, la ciudad portuaria de crecimiento económico y demográfico a instancias del boom pesquero y la industria siderúrgica, le ha permitido, sugiere en el "¿Último Diario?", haberse sujetado a la vida o aplazado su muerte hasta entonces. Como es sabido, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), el autor se impone la articulación literaria del desplazamiento interno proveniente del Ande y otras latitudes costeñas hacia ese puerto sede del flujo migratorio. A esa diversidad socioétnica y lingüística se suma el actor social extranjero: hombres de empresa españoles, franceses, yugoslavos; aventureros, prostitutas y copetineras; y, por último, en misión social, sacerdotes norteamericanos y miembros de instituciones benéficas como el Plan de Padrinos y el Cuerpo de Paz.⁵

Nelson Ramírez

University of California, Berkeley

Pero más allá del entusiasmo que le suscita seguir las agitadas dinámicas de contacto y transculturación⁶, su escritura sólo difiere la agonía de un autor-narrador que observa impotente las transformaciones socioeconómicas del país, y muy de cerca la miseria de indios, cholos y mestizos apenas asentados en la periferia urbana. En la agudización de su crisis anímica, el Chimbote de *El zorro* se construye como una urbe infernal cuyos dudosos beneficios son el ser, por sus exportaciones de harina de pescado, “primer puerto pesquero del mundo.” Sin embargo, junto al todopoderoso Braschi, artífice del capital y el vicio que recicla en bares y prostíbulos las fuertes sumas de dinero pagado a los pescadores, la extrema pobreza de las barriadas finalmente es la protagonista.⁷ El plano de esta ciudad, en fin, es la de un cuerpo patógeno, poblado de habitantes enfermos, deformes, en trance de muerte.⁸

La clase media de la ciudad apenas si es representada, y tanto en las secciones de “Diarios” como en las de Narración se la percibe indirectamente.⁹ No obstante, es a la clase media, a las élites de poder y al Estado a los cuales se dirige la novela.¹⁰ Es por ello que aún cuando la intertextualidad con los medios masivos es parcial y crítica—el cine, por ejemplo, en su condición artística no aparece, o la televisión y la prensa aparecen en tanto aliados de los poderes económicos—, subyace un diálogo respecto a lo mediático y sus usos a nivel de Estadonación. Así, por ejemplo, la novela resalta la heroicidad de los migrantes andinos y sus expresiones artísticas condensadas en música y danza quechuas, buscando propiciar la adopción de políticas culturales. La representación del folclor andino, como en uno de los primeros episodios el encomiástico baile de la prostituta, es directa en múltiples instancias del texto, y, por la enorme visualidad y sonoridad, parecería el lente de una cámara documental:

Al llegar a la primera fila de casas de la barriada, al borde de la ‘carretera de circunvalación’, huella afirmada con ripio y basura, se volvió cara a las fábricas; se sacó el sombrero, enarcó el brazo como para bailar, hizo brillar la cinta del sombrero, moviéndolo, y con la melodía de un carnaval muy antiguo, cantó, bailando: Culebra Tinoco / culebra Chimbote / culebra asfalto ... juábrica harina culebra *challwa* pejerrey, anchovita, culebra... ”. (58; el autor-narrador señala a pie de página que *challwa* significa “pez”)

Arguedas en sus actividades intelectuales llevaba en Lima una relación amical con los elementos de la modernización urbano-tecnológica, aceptándolos como posibilidad mediadora de una integración cultural para el país.¹¹ Así, en una de sus colaboraciones en la prensa manifiesta entusiasmo por la música andina interpretada en coliseos y grabada en discos.

Su artículo “De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional”, publicado el 30 de junio de 1968 en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, es decir, mientras escribía *El zorro*, esboza el paso del valor de tipo mágico o ceremonial de algunas danzas quechuas a lo popular, y, cómo diversos conductos mediáticos en la ciudad contribuyen a su difusión:

El huaylas, del valle del Mantaro, por ejemplo, se convirtió primero, de danza de cosecha en danza de carnaval y de danza de carnaval en baile popular, pero, inicialmente, sólo del valle del Mantaro. Luego, con el ascenso de la música andina a las fábricas de discos, a la radiodifusión y a la T.V., ganaron rápidamente la predilección de los serranos que residen en las ciudades de la costa y en sus pueblos nativos. (*Señores e indios: acerca de la cultura quechua*, 243)

Sorprende entonces el tono pesimista con que se representan los medios en *El zorro* Propongo que para entonces Arguedas observa la tecnología y los medios no desde una postura antagónica, como parecería por su tratamiento en la novela, sino que en su visión quedaba pendiente una real cobertura mediática de esa fisonomía de la sociedad peruana capaz de crear ese “vínculo nacional” al que alude en el título de su artículo. Es decir, logrado el conocimiento de las prácticas culturales quechuas a través de los medios (en este trabajo me centro en la televisión), el escritor imaginaba que se debían beneficiar ambos, los sectores marginados y el país en su conjunto. Concluye el artículo citado:

Finalmente, el huaylas, como el huayno, ganó a una buena parte de las clases populares “criollas”. Hay indicios que muestran que todas las clases populares del país han sido infiltradas por las danzas huancas y algunas otras de la música folklórica andina... [el huaylas y el huayno] están en camino de convertirse en patrimonio cultural, en vínculo nacionalizante de los peruanos... Los coliseos son fraguas, verdaderas fraguas. Costa y sierra se funden a fuego, se integran, se fortalecen. (*Señores e indios: ...* 247)

Es decir, el proyecto arguediano es que esas tecnologías mediáticas, ante lo irreversible de los procesos migratorios y de “desarrollismo”, sirvan para que esas “clases populares criollas” y en general, la población costeña y serrana, se “integren” y se “fortalezcan” a través del conocimiento de las prácticas culturales relegadas.

Eso explicaría el disímil trato a la tecnología urbana en sus actividades en el periodismo cultural, relaciones familiares y, en su arte, la novela. En *El zorro* no aparece el teléfono, por ejemplo. En cambio, se puede constatar por carta de Arguedas a su hermano Aristides fechada en Lima el 19 de enero de 1944, su ambivalente recepción a ese medio de

comunicación tan nuevo. Dice en la carta: "Por el señor Alva supe recién que podía hablarse por teléfono con Caraz; no pude contener mi deseo de hablar contigo y lo dejé para ayer, por ser mi 'día'. Me parece que nos aturdimos un poco los dos, y no supimos ya qué decirnos, porque pudiendo hablar tres minutos, sólo aprovechamos uno. Ahora nos escribiremos como debe ser" (*Arguedas en familia: Cartas de José María Arguedas a Arístides y Nelly Arguedas...* 168).

En sus dos segmentos narrativos, los Diarios y el tejido omnisciente, el autor-narrador de *El zorro ...* incide en motivos judeo-cristianos del bien y el mal que subrayen la acción social de la Iglesia, las clases dominantes y el Estado, trabajando una imagen de la televisión reflejo del capitalismo dependiente que, de asumir el papel que le correspondía, propalar el "patrimonio cultural," dejaría de significar desarrollismo para convertirse "en vínculo nacionalizante de los peruanos." Martín-Barbero ha estudiado lo que significó en los sesenta esa tensión entre desarrollo y desarrollismo en relación a las comunicaciones mediáticas y las masas:

Sólo entonces la comunicación podrá ser medida en número de ejemplares de periódicos y de aparatos de radio o de televisión, y en esa 'medida' convertida en piedra de toque del desarrollo. Así lo proclamarán los expertos de la OEA: sin comunicación no hay desarrollo. Y el dial de los receptores de radio se saturará de emisoras en ciudades sin agua corriente y los barrios de invasión se poblarán de antenas de televisión. (195)

La televisión ingresa al Perú a fines de los cincuenta y, hacia la segunda mitad de la década del sesenta en que se ambienta la novela, ya ha llegado a Chimbote para quedarse. Esa tensión por la pregunta del desarrollismo y las prácticas culturales quechuas tiene un lugar visible en la novela. Moncada es uno de los personajes que ofician de sacerdote y Cristo en la transubstanciación¹² de la liturgia, pero también la prédica del loco recuerda el otro aspecto del yo, el Anticristo, el mal, o sea el desarrollismo generado por el capital dependiente y los medios¹³:

El general José Luis Orbegozo y Moncada que fue presidente de la República ¡ja, ja, jay! mi pariente ¡ja, ja, jay! A mí están retratándome con televisión de los extranjeros. Yo voy a salir retratado en todos los periódicos del mundo, de mí se ha de acordar la humanidad... ¿Se acuerdan de la peste bubónica que salió de Talara-Tumbes? Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica de Talara-Tumbes International Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar... [...] En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, los otros barrios de Chimbote están pestilenciados de gatos sin padre, como yo ¡hijito! E hizo gritar al

cachorro de gato.... (66-68)

El zorro pone en líneas paralelas los cuestionamientos a lo extranjero, al imperialismo y a los medios, inscritas en el discurso del loco. Además, cuestiona el eufemismo de carácter nominal en las barriadas que inocentemente aspiran al "desarrollo": La Esperanza Baja, La Esperanza Alta, El Progreso, etc. y, a su lado, la antena de televisión. En efecto, la antena de televisión y la televisión de esos días en la novela acarrearán el leitmotiv de Anticristo. Representan los esfuerzos de la clase empresarial y el Estado de desarrollar el país en base a las comunicaciones, pero que, en vez de comunicar a los peruanos, gestionan en las capas medias y élites el consumo mediático de artefactos culturales foráneos, imposibilitando esa "integración nacional" ambicionada por Arguedas. En ese recorrido de la Pasión del loco cargando su cruz, por ejemplo, el autor-narrador describe la eucaristía de Moncada con los cuyes y el gallo triturados por el tren en el mercado (72); su desplazamiento al cementerio (75-76); la injusticia que padecen los pobres con quienes se cruza, y ahí, en ese punto de clímax del relato, se llega al lugar del sacrificio: como la cruz del Gólgota, la cruz de Moncada se transfigura en una antena de televisión:

La Municipalidad, la Beneficencia, la policía, los párrocos habían ordenado y persuadido a los pobres de las barriadas que su cementerio se trasladara a una pampa-hondonada que había al otro lado del alto médano de San Pedro. Cerca de la pampa-hondonada estaba el basural del puerto, pero pasaban también cerca la Carretera Panamericana y el camino asfaltado que subía a la cumbre donde acababan de instalar la torre transmisora de TV. En ese campo, vecino a la barriada de San Pedro, al norte del casco urbano y de las veintisiete barriadas, pero en la línea de la carretera principal y no muy al este como el cementerio nuevo, serían enterrados los pobres, gratuitamente, sin costo parroquial, municipal ni de la Beneficencia. (76)

La ironía es significativa: la carretera Panamericana, el asfalto del desarrollo que en su recorrido puede alcanzar hasta Estados Unidos, atraviesa una ciudad con veintisiete barriadas, a la que acaban de instalar una torre transmisora de televisión.

Por esos días, sin embargo, en Lima Arguedas llevaba al canal 7 del Estado a Máximo Damián Huamaní, el violinista indio que tocará en sus exequias, confirmando que en su proyecto, los medios también le interesan en cuanto a su capacidad de difusión masiva del folclor quechua. Huamaní, en la transcripción que hace de su testimonio José Gushiken, dice:

Antes de que muriera, como el 26 de noviembre 1969, nosotros siempre hacemos... Espera, ese año mismo yo he pasado un cargo de fiesta de



Virgen de Cocharcas, yo en nigrilo capataz. Aquí en Lima. En mi pueblo también hay Virgen de Cocharcas, cada año cilebramos. Yo he pasao un cargo... Y sacao bailarines, de nigrilo. Entonces, Arguedas me ayudó, en ese su gasto. Yo pasé en avenida Sucre, un curralón yo vivía, ahí. Avisé Arguedas, entonces él me ha dicho a Ministerio Educación, en canal 7, para hacer pasar este mi nigrilo, mi conjunto pes. (45)

La televisión y sus contenidos son cuestionados en la novela: "El televisor funcionaba mostrando figuras borrosas y el parlante sonaba muy fuerte..." (215), describe el autor-narrador creando el ambiente de la casa de Chaucato; considera innecesario en el enunciado aclarar qué programa transmiten esas imágenes borrosas. El patrón de lancha, lleva signo opuesto a Moncada respecto a la denuncia de los mecanismos que generan el desorden social, pero en cuanto a los símbolos de la cruz y la antena de televisión, su fusión/distensión de Cristo y Anticristo, Chaucato asume una postura cristiana. Cansado de Mantequilla y su fingido apoyo para que no pierda su puesto de patrón de lancha y con eso su poder de consumo, éste dice: "—Apaga esa porquería—le dijo Chaucato, señalando el televisor—. La 'patrona' está con los mellizos... 'Patrona' dicen a sus hembras-señoras los Braschis, ¿no? Ya, 'Mantequilla'; pero yo te'hecho apagar esa mierda pa'qui oigas bien y nunca más vengas a mi casa a hablarme de wiski, de putas, de tu corazoncito"(217). De otro lado, la novela está llena de episodios en que se hace una representación directa de personajes que danzan y entonan cantos quechua-andinos. Ese autor-narrador que afirma en uno de los Diarios no entender bien lo que pasa en Chimbote ni en el mundo, por lo menos parece prever la importancia del fenómeno de la televisión en el Perú de las próximas décadas.¹⁴

II. THAYS Y LA URBE INVENTADA: LA PINACOTECA DE OCCIDENTE EN LA NOVELA Y LA NOVELIZACIÓN DE LOS MEDIOS

En *El viaje interior* (1999), Iván Thays trabaja una novela en que los grandes cuestionamientos y crisis del individuo giran en torno a una sensibilidad plástica y literaria. A diferencia de Arguedas, el arte que lo conmueve es el occidental, se ha borrado en él toda traza de nacionalismo, y a los medios, que constituyen y difunden el imaginario globalizado y en fragmentos, antes que criticárseles directamente, se les aprovecha en la estructura narrativa y se les evalúa. A contramano de la intención de totalidad en la novela peruana de los sesenta, *El viaje interior* es el micro autorretrato narrativo de un joven historiador que empezó estudios de economía en Londres, anacrónico y enemistado con su tiempo "posmoderno" que, si discrepa con éste, de otro lado no puede menos que inscribirse en el espíritu de su época, como se transluce de la evocación a Hegel en el texto. El narrador no nos dice su nombre, tampoco lo tiene para él su país, al que se refiere como "mi país de origen". En el trayecto ha perdido un amor, "el amor", Kaas, cuyo país (el mismo del narrador), igualmente se evita nombrar y carece de importancia, ha de ser uno de los tantos países periféricos del mundo en vías de desarrollo. La pareja se reúne en Roma tras la muerte del padre de ella, quien en una de las primeras desavenencias que desencadenará la ruptura, equivoca la obsesión del narrador con el pasado relacionándola al duelo que aún debía sentir por la pérdida: "[Kaas le dice]... y me repiten 'el más sentido pésame y toda esa mierda. Pero no, yo estoy viva, yo quiero vivir, yo quiero ver el futuro. Y si tú no quieres ser parte de ese futuro, pues muérete y entiérrate junto con mi familia en ese país

miserable... (102). En esa desidentificación y distanciamiento entre sujeto y Estado-nación, el recurso metonímico que recorre la novela, cumple la función benéfica de conectar al individuo, aunque en un radio limitado, con un entorno social: el amor es la ciudad, la ciudad es la literatura (o la pintura), y la literatura es el amor y verdadera patria del individuo.¹⁵ La ciudad, Busardo, para el melancólico historiador narrador de la novela, es el amor—la caducidad del amor más bien—, y una invención literaria: “Por esta ciudad. Por Busardo. Porque Busardo me recuerda abusivamente a Kaas, pero no puedo ni sé dejarla... Invento esta ciudad para mí con el mismo sentimiento de posesión y la misma necesidad con que Durrell se inventó Alejandría; Malcolm Lowry, México; o Stendhal, Sicilia” (17).

En efecto, después del descenso a los infiernos en Busardo, ciudad edificada por la imaginación—metáfora de lo inasible del amor—el narrador contempla su redención y la del desaparecido pintor Salvador Dient, por vía de un arte asiduo a formas canónicas de occidente, simbolizada por una novela que ahonda en su intertexto lo plástico-literario. Londres, su “ciudad natal” y Busardo se corporizan con el hallazgo de *The Alexandria Quartet* de Lawrence Durrell. Una traducción de la novela al castellano encontrada en una librería de viejo lo hace reconsiderar la vida que lleva en Londres; abandona sus estudios de economía y decide retornar a su país de origen a estudiar historia. Allí, sin embargo, el espacio social se le ha borrado—a no ser por el reencuentro, ya en la universidad, con Kaas, y el inicio del romance—y es de una vacuidad que aunque le desagrada el sufrimiento y la problemática nacional, por último le resulta indiferente. La persecución del amor, en cambio, es el fin último de su existencia: su micro-autorretrato interior. Lo relevante acaso sea que se construye la ciudad (su ciudad natal), y se personifica la realidad del país, a través de la prensa, en un primer momento de esa novelización de los medios que exploraré en este trabajo. Éstos ocupan en el ecosistema citadino una jerarquía menor frente al arte, la pintura y la literatura, pero en la ambivalencia de su trato, son estetizados, pues forman parte de la narrativa del historiador, cuyo mundo está dividido entre lo feo y desagradable del exterior, y el arte desde el paisaje y sensibilidad interiores:

Mi padre había dejado el día anterior unos diarios pasados sobre mi velador. Leo un poco adormecido noticias de desastres, de violencia, de terror, de mentiras, de hambre. Es difícil entrever tanto desastre, amurallado desde la tranquilidad de la zona residencial donde viví toda mi infancia y donde aún viven mis padres. Empiezo a sentir esa condena no explícita, esa mala conciencia, esa culpabilidad de ser un privilegiado. Pero de inmediato me convengo

de lo injusto de esa censura a mi casa, a mi apellido, a mi sofisticada tristeza. (33)

Los personajes de la novela sienten no pertenecer al ámbito de un Estado-nación determinado o a una comunidad social, pero sí imaginan su ubicación en la urbe posicionando el arte en relación y fuera de ciertas coordenadas mediáticas y sus contenidos: el mal cine del Hollywood actual, la televisión nacional, la prensa escrita, la política coyuntural, etc. Éstas serán piezas simbólicas del inevitable mundo mediocre de la cotidianidad que el personaje intenta anular de su mundo de vida. La estetización de la existencia¹⁶ en la mirada del historiador sucede a esa reflexión en la cual tras haber acudido a un periódico para exponer la dura realidad sociopolítica de un país, el narrador describe una escena con sus padres; embelleciéndola, contrastando el afuera, es comparada a un cuadro de Millet: “Ambos entran al cuarto sin golpear la puerta y se recortan en el umbral. Reproducción familiar del Angelus de Millet”(34). En esa yuxtaposición de burda prensa, penosa coyuntura socioeconómica y arte institucionalizado, el narrador expone la incongruencia de los lenguajes: la realidad (prensa y política) en el imaginario evadido, y la estética (la novela y la pintura) como la esfera sacra. La incompatibilidad sufrimiento-belleza queda clara, pues Francois Millet, que tanto influyó en Van Gogh, fue en la historia del arte el primer pintor europeo que tematizó al campesino, su trabajo, sudor y sufrimiento.¹⁷ El arte contemporáneo, reflexiona el narrador, por excelso que fuera, como el arte del pintor Salvador Dient, o su propia novela, que se apropia de la cultura popular a través del nombre de Kaas¹⁸—tiene una identidad construida a partir de una voz que exagera su aprecio a la belleza del objeto de arte individual justamente extrayendo sus materiales de un país y un mundo vendidos a lo burdo del mercado, a la cultura del entretenimiento y al turismo transnacional. Ese arte, sin embargo, aún cuando busque lo excelso a través de las formas de alta cultura, tampoco menosprecia (del todo) la cultura popular¹⁹, como lo sugiere que, además de la referida venia a la cantante de pop francesa en el nombre del amor ideal, Kaas guste de la música de David Bowie:

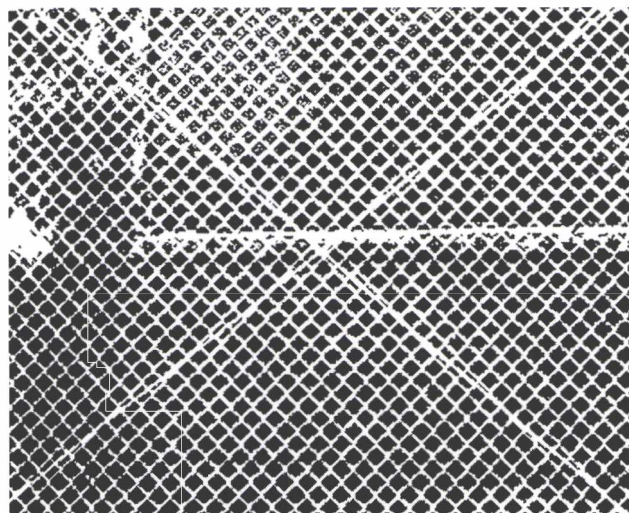
Por primera vez viviría en una habitación extranjera, un coto vedado para los recuerdos, para el fantasma doméstico de Kaas y de las cosas que decía Kaas, de las cosas que tocaban sus dedos transparentes y de la música de David Jones, conocido como David Bowie, o de Barret o de Eno, de la que Kaas era fanática; fantasmas que demoraron en desaparecer de nuestra habitación en el Normandía y que, cuando abandoné ese cuarto, no tuvieron mejor idea que seguirme hasta el albergue. (170)

El relato del narrador ocurre mientras recuerda en el Bar de Zeta, acompañado de martinis, su vida, su relación con Kaas y su propio hundimiento. Luego

que ésta lo deja en ese balneario africano del Mediterráneo, se abandona a la memoria, al alcohol, y se ve involucrado en los negocios turbios entre el joven ayudante del bar, Agustín, gigoló de viejas turistas y proxeneta nocturno de adolescentes para turistas hombres, y Salvador Dicent, exiliado hace mucho en su palacete de Busardo, con quien el narrador traba amistad, y al cual Agustín proporciona niñas púberes para sus cuadros. La estética de Dicent recuerda a Balthus, uno de cuyos cuadros posee, así como primeras ediciones firmadas de Nabokov. Sin embargo en ese cruce entre lo sórdido, lo degradado y la belleza, *El viaje interior* busca nuevos modos de narrar la ciudad y la nación. En divergencia con la poética arguediana, su personaje puntualiza con desagrado lo “provinciano” y lo “folclórico”, que en un mundo de turismo transnacional—Machu Picchu está en el transfondo así como la prensa amarilla—, connota la comercialización de lo local, la artesanía en serie, el estereotipo de lo nacional, cuyo símbolo-estigma en la novela es el *souvenir* y Agustín: “[...] las otras personas del pueblo que veían a Agustín como un pueblerino que se vende a muy poco precio a los extranjeros. Todo él los ofendía. Las poses de muchacho desprejuiciado; la manera de vestir como un juguete folclórico para turistas” (79).

La marginalidad en el narrador de Thays no son los conflictos étnicos de la historia peruana, pues su visión intenta abarcar lo global por sobre lo nacional—lo descompuesto es igual en todas partes y los medios lo muestran, se sugiere—, más bien su extrañamiento viene por su manera de mirar y sentir el mundo en relación a la historia de Occidente, y cómo guía lo que acompaña a su propia decadencia. Exiliado de su clase, su familia y su país, es su sensibilidad neoplatónica, especialmente en su relación con la historia, la historia del arte y la literatura—que se abunda en personajes escritores. El narrador conoce a Kaas en la infancia como Dante a Beatrice en *La Vita Nuova*²⁰—lo que le otorga dimensión simbólica: la angustia de la literatura y, particularmente de la novela inmersa en una sociedad de consumo, en la que debe construir estrategias estéticas que hagan contrapeso a su propia circulación en un mundo de economías globalizadas, de un público lector cada vez más ganado a las pantallas, hastiado de la sucia política coyuntural y el monocorde presente. Su esteticismo recuerda un sentir pariente del decadentismo simbolista finisecular y el modernismo dariano, en que el afuera es feo y el arte por el arte, la elaboración del objeto bello, dan sentido a la realidad. Ya Julio Ramos ha anotado sobre esas relaciones en el XIX latinoamericano:

Es decir, en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas ‘antiestéticas’ del periodismo y la ‘cultura de



masas’. En ese sentido, la crónica fue, paradójicamente, una condición de posibilidad de la modernización poética: si la poesía, para los modernistas (inclusive en momentos para Martí) es el ‘interior’ literario por excelencia, la crónica representa, tematiza, los ‘exteriores’, ligados a la ciudad y al periodismo mismo, que el ‘interior’ borra. (91)

Es por ello que se puede reconocer en esa puesta al día de la vocación parnasianista en su narrativa y tendencia a la evasión, la tensión a detalle que emana del contacto con una realidad posmoderna contaminada y manida. Su propuesta, entonces, parecería querer replantear una valoración ético-estética de los medios, parte central e inescapable de esa realidad, particularmente el cine: “Palpó uno de los bolsillos de su saco, extrajo un papel blanco donde presumiblemente tenía envuelto algunos gramos de coca y lo paseó delante de mis ojos un segundo antes de volver a guardarlo con prisa. La escena era de una monotonía repugnante. Me parecía haber visto aquello un millón de veces en un millón de películas baratas distintas” (241).

El diálogo establecido, entonces, es con un sujeto ciudadano consumidor indiscriminado de cine, televisión y prensa escrita que debiera, en términos de una filosofía moral²¹, ser más selectivo con las narrativas a las que se expone. La cultura de masas está sujeta a valoración en la novela, ya que sólo el buen cine, que para el narrador se presenta en el festival de Cannes, o, metafóricamente es el cine italiano o de Hollywood de los ‘40 y ‘50, con películas como *Casa Blanca*, alcanza la jerarquía del gran arte.²² La televisión y la prensa escrita, incluida la crítica de arte o literaria proveniente de estos medios, simbolizan los vaivenes de la cotidianidad pedestre urbana, mas no de lo trascendente. Pero al encarnar la realidad que rodea al artista, al campo del arte y la vida contemporánea a través de sus mecanismos de producción, distribución, difusión y sobrevivencia—muchos laboran

en los medios, incluso el propio Thays conduce un programa cultural televisivo—²³, y su importancia social, se les noveliza, como en el ejemplo de la música pop antes referido, convirtiéndose en catalizadores de la trama, estetizándoseles; aunque, de otro lado, se pone énfasis en su rol menor frente al arte de alta cultura y al artista:

Un día, sintiéndome menos intolerante con las chocheces de Dicent, decidí hacerle una nueva visita. Ni bien crucé la cerca de la casa, vi que del interior salía una pareja de japoneses vestidos con saco y corbata. Uno de ellos llevaba una cámara de video sobre su hombro con las iniciales de una cadena de televisión...—No tan ocupado como usted. Acabo de cruzarme con unos periodistas. —Ah, ellos—dijo con una sonrisa de satisfacción—. Una entrevista para la NHK. Nada del otro mundo. (199)

La presencia del periodismo cultural en esa entrevista para la televisión se da poco antes del episodio en que el pintor lo invita a acompañarlo a cazar mariposas, de cuyos ocelos saca tonos para sus cuadros. Significativamente eso recuerda la transposición de dos atributos de Nabokov, su afición de lepidopterólogo y el tema lolitesco, que se revelan en la caracterización de Dicent, percibiéndose que las artes de la pintura y la literatura se encumbran por sobre esas cosas “nada del otro mundo” como la televisión y el periodismo; no satanizados, necesarios al campo del arte para una problematización ética de lo estético y lo político. Bourdieu en *On Television* observa que el campo periodístico se caracteriza por la velocidad y la demanda por una renovación permanente: “which assigns value to news according to how new it is (or how ‘catchy’). This pace favors a sort of permanent amnesia, the negative observe of the exaltation of the new, as well as a propensity to judge producers according to the opposition between ‘new’ or ‘out-of-date’”(72). No obstante las numerosas veces que la novela alude, directa o indirectamente, al campo periodístico, ésta en todo momento ratifica la postura que frente a esa transitoriedad de la noticia, lo descartable o, incluso, de la inmediatez de la entrevista, la ciudad tiene la memoria del arte que permanece:

Para mí Venecia no era un museo sino una obra de arte en sí misma. Algunas cosas no se quedan detenidas en el tiempo porque uno busca detenerlas, como una fotografía, sino porque han llegado a la perfección. Si algún mérito le reconocía al siglo XX no era el haber desembarcado en la luna, sino el haber sabido convivir con Venecia, el haberla dejado existir y haberla protegido, en algún sentido, de los vándalos. (227)

Pero no sólo Venecia está poblada de arte, sino también Busardo. El narrador descubre la pintura

Algunos ángeles en que había venido trabajando Dicent antes de su muerte—suicidado o asesinado por Agustín, la duda no se resuelve—y era él, en forma de pájaro:

Entré en la torre y vi el cuadro que me recomendó Dicent, rodeado de lienzos sin terminar, retratos vagos de niñas con trajes de terciopelo. *Algunos ángeles* era tan abigarrado que me recordó a *La batalla de San Romano*, la célebre pintura de Paolo Uccello. En el de Dicent, decenas de ángeles descendían sobre una carretera donde pude reconocer el bosque de Busardo y la tierra asfaltada de la Vía Dolorosa. Pero llamar ‘ángeles’ a aquellos personajes alados era, por cierto, un error al que nos conducía el título. En realidad, mirándolos de cerca, aquellas criaturas eran pájaros humanizados... Dicent tenía razón: era una obra maestra... Antes de salir di una nueva mirada al cuadro y pude descubrir nuevos detalles importantísimos: los pájaros estaban ciegos y el humano, según me pareció, pese a la poca luz, era idéntico a mí. (255- 256)

Hacia el final se sabrá por el narrador que *Algunos ángeles* está exhibiéndose en el Metropolitano de Nueva York (271) y su amigo Leopoldo la vio a su paso por París.

Idelber Avelar ha señalado, recordando a Benjamin, ese intento de los escritores del boom por recuperar el aura que la reproducción mecánica del objeto de arte desvanecería en el XIX. Pues si la reproducción mecánica del arte y la autonomía de la literatura en los sesenta originó angustia por el desvanecimiento del aura²⁴, en los ‘90 algunos narradores jóvenes como Thays, pertenecientes a un llamado boom latinoamericano tres²⁵, en el contexto de las nuevas tecnologías audiovisuales, de comunicación y las leyes del neoliberalismo, observan preocupados un distanciamiento aún mayor del aura de la novela como obra de arte; ésta ya ni siquiera cuenta con esa “estetización de la política” que señalaba Avelar para el boom.

En Thays se da un esfuerzo angustioso por encarar esa situación desfavorable para el género en los noventa. El escritor y el artista vuelven a la torre de marfil a contemplar la vida. En *El viaje interior* se espía la ciudad con el telescopio desde el minarete del pintor Dicent. Pero las ciudades son literarias y existen porque la literatura las ha reafirmado. En París se hace amigo del joven escritor Leopoldo, con quien lo une la desmedida pasión por la literatura: “Caminábamos lentamente, a paso de turismo, por el Alave antes de volver al hotel. —Lisboa tiene tan presente el rastro de Pessoa como Alejandría el de Cavafis—agregó—. ¿No te parece?”(72). Pues bien, este diálogo con las artes plásticas y la literatura, la poesía en este caso, pasa de otro lado a entablarse

con el cine, y va del encomiástico: “a ver la película recién estrenada de un director británico muy celebrado en el último Cannes”(53), a: “sino por culpa de mi imaginación febril, llena de clisés y fantasías, de buena literatura y mal cine”(83). Este diálogo entre la novela y el cine, que también lo presenta con la televisión, potencia cuestionamientos sobre el asunto de la lectura. En la playa de Busardo unas niñas juegan con su novela de *El Cuarteto* y el narrador dice: “La mayor corre y desentierra *Clea*. Mira las páginas sucias de arena y las sacude... Todo parece una escena de mala comedia, la broma de una cámara escondida, un sueño absurdo. Pero incapaz de reaccionar, al fin divertido por el sueño o la broma, me quedo sentado sobre las rocas” (47).

Si Arguedas se preguntaba por el analfabetismo, la pobreza de los migrantes andinos y la marginación de sus prácticas artísticas relacionando estos fenómenos con la función de los medios masivos dentro del horizonte desarrollista y su consumo como alienación cultural, Thays opta por indagar qué se hace en un país cuyo ejercicio de lectura es extremadamente bajo—o lo que se lee es una prensa amarilla de la peor especie—y excesivo el consumo de narrativas audiovisuales. El cineasta peruano Armando Robles Godoy, comentando sobre el rol de la televisión peruana, dice:

La televisión introduce el lenguaje cinematográfico en la casa, porque tiene la misma semántica que el cine. La TV incrementa significativamente el tiempo que la gente está expuesta al nuevo lenguaje, de cuatro o seis horas semanales a cuatro o seis horas diarias y desde la más temprana edad. La gente se va familiarizando, va aprendiendo este nuevo lenguaje, al punto que el otro lenguaje, la lectura, se va quedando de lado. (140)

Esa pregunta por la lectura, de importancia y de significados diversos para la década del '90 en el Perú, subyace en la novela de Thays.²⁶ El modo de aproximarse, sin embargo, es simbólico. Por ejemplo, tanto la televisión como la prensa amarilla explotan el sexo y el desnudo de la mujer para captar públicos masivos, que en gran parte vienen de sectores marginales/populares. En la novela el narrador más bien lleva una relación distante con el sexo y no es éste el amor o lo que lo une a Kaas:

Baudelaire afirma que la cópula es el lirismo del populacho, dice Pursewarden en alguno de los tomos del cuarteto de Durrell. Kaas y yo, deslumbrados por el hallazgo de un amor que considerábamos pleno y que no necesitaba más que de los sentimientos para realizarse totalmente, desdeñábamos aquella poesía fácil y demagógica del populacho, evitando rodear con una aureola de encanto o de magia algo tan pedestre como ‘tirar’. (95)

Ese pasaje contrasta la visión literaria y de élite del narrador con un “populacho” que lee, mira, consume y sigue narrativas en que el sexo es el supremo bien. Es decir, antes que entablar una discusión directa sobre la problemática nacional con el Estado, como lo hacía Arguedas en *El zorro*, la novela de Thays, inserta en lo posmoderno, centra su esquema conflictivo a un espacio personal, y se dirige a *consumidores*, en el que se dialoga sobre la valoración estética a una novela, una pintura, una película, con un interlocutor que es el ciudadano globalizado, de culturas compartidas, sobre todo marcadas por lo audiovisual y la proliferación de imágenes. Linda Hutcheon ha afirmado de la vocación historiográfica que anima la novela posmoderna o “metaficción historiográfica” como la llama ésta, en que las tensiones de ir al pasado en busca de un conocimiento del presente no se resuelven: “The present and the past, the fictive and the factual: the boundaries may frequently be transgressed in postmodern fiction, but there is never any resolution of the ensuing contradictions. In other words, the boundaries remain, even if they are challenged”(69). Así, esa relación con el ideal pasado (Roma o Baudelaire), a nivel de realidad histórica y a nivel de lo afectivo amoroso, en el presente del narrador, queda sin resolverle las contradicciones con su tiempo, como el misterio que estructura la novela sobre el suicidio o asesinato del pintor Dient.

Como he venido afirmando, los medios audiovisuales y la prensa escrita forman parte activa de la novela. En la trama que urde la memoria del narrador, será a través de la función operativa de éstos que se proporcionan detalles importantes. Por ejemplo, sabemos que la novela está ambientada entre 1989 y 1990, y que en el transfondo está la Europa que observa la caída del Muro de Berlín, sólo hacia el final de la novela. La pareja antes de la ruptura que se avecina, en el segundo capítulo, “Un pasado de anticuario”, pasea por Roma. El narrador a paso de *flâneur* que siente el tiempo en su dimensión histórica, entre las ruinas de la avenida de los Foros Imperiales y las calles romanas va viviendo el deterioro de su relación con Kaas. Están en Via Veneto. Kaas ha entrado a comprar unos pañuelos y el narrador de pronto se percata que un grupo de jóvenes rodea a un anciano: es Alberto Moravia firmando libros a jóvenes admiradoras. Ya en Busardo la relación toca fondo. Hacia la conclusión del relato, y solo a través de una revista que anuncia la muerte de Moravia, podemos deducir que es 1990. No sólo eso, sino que en ese episodio, son los medios a través de los cuales se empieza a tensionar el suspenso acerca de unos misteriosos muertos aparecidos en el mar y en las ruinas durante las últimas semanas:

Sólo cuando llegué a mi cuarto pude hallar esa salvación. Curiosamente, fue la imagen de

Alberto Moravia seguido por fanáticos en Via Veneto la que me reconfortó un poco. Una revista comprada frente al Zeta unos días atrás, y que aún no había leído, anunciaba su muerte en primera plana. Recordé de inmediato mi curioso encuentro con él en Roma y se me vino a la memoria aquella frase de Marco Aurelio que estuvo dando vueltas en mi cabeza desde aquella vez: *Solicito un alma que sostenga un cadáver*. Eso me tranquilizó un poco. También yo solicitaba eso, aunque no iba a ser fácil encontrarla. Esa imagen, la radio que la dueña encendió en la cocina y una pastilla de Lexotán, me hicieron conciliar el sueño. Días después me enteré por el diario de Busardo de que el joven muerto era un muchacho florentino, apellidado Stagnaro, hijo de una familia de mucho dinero, dueña de alguna peletería importante en Florencia. La versión oficial de su muerte fue suicidio. (181)

La novela le habla a un lector que sabe que las grandes utopías del progreso han caído, que en Occidente y en el mundo se multiplican los discursos, reducidos a los deseos de un sinnúmero de subculturas y grupos de interés; y todo esto dentro de un acelerado proceso de globalización al que el personaje no es ajeno ni deja de condenar. En el plano de la ciudad que el historiador narrador traza, dice:

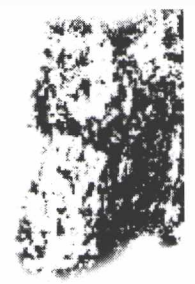
A medida que se acercan a las playas ganadas para el turismo, los estilos de las casas cambian. Las de los nativos dedicados a la pesca, arrinconados adoquines ocultos entre ramas, árboles y pasadizos, son de una simpleza funcional. Pero, desde luego, ni las construidas por los propietarios para pasar el verano ni los hoteles son distintos de las otras costas del mundo... A veces me asomo para ver el interior de esas deshabitadas casas para turistas... Desde la calle no alcanza a verse el previsible interior, pero se intuye: los cuartos con camas sin sábanas y los estantes con *best sellers* de hojas amarillas para la playa o la piscina. (27-28)

El mundo se compara a malas películas y, en oposición, están los frescos de Giotto en la capilla Scrovegni, referencias a cuadros de Millet, Monet, Balthus, la obra pictórica de Dicent y grandes novelas.

La intención de prevenir al lector de los grandes poderes económicos que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* temía dominaran al Perú, que los medios no difundieran el folclor quechua-andino como raíz de lo propio, en el entorno de *El viaje interior* es un escenario en el cual sus personajes se mueven: mundo de corporaciones y discursos monocordes a pesar de lo fragmentado, en que se reclama un lugar para las grandes utopías del arte y el género novela.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *Vita Nuova*. Introducción de Giorgio Petrocchi. Comentario de Marcello Ciccuto. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1971.
- *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Compilación y prólogo de Ángel Rama. Buenos Aires: Arca, 1976.
- *Arguedas en familia: Cartas de José María Arguedas a Aristides y Nelly Arguedas, a Rosa Pozo Navarro y Yolanda López Pozo*. Carmen María Pinilla C., editora. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1999.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Berger, John. *About Looking* [1980]. New York: Vintage Books, 1991.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Great Britain: Columbia University Press, 1993.
- *On Television*. Translated from the French by Priscilla Parkhurst Ferguson. New York: The New Press, 1998.
- Fisher, John A. "High Art Versus Low Art", en *The Routledge Companion to Aesthetics* Edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London and New York: Routledge, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Forward by Renato Rosaldo. Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. López. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1995.
- Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación: Perspectivas*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1971. Cuarta Edición, 1984.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. [1989]. London and New York: Routledge, 2002.
- Jung, Carl G. *Psyche and Symbol: A Selection from the Writings of C.G. Jung*. Edited by Violet S. de Laszlo. New York: Anchor Books, 1958.
- Kraniauskus, John. "Mariátegui, Benjamin, Chaplin". En *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Hermann Herlinghaus-Mabel Moraña/ editores. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.
- Lienhard, Martín. *Cultura andina y forma novelesca*:



zorros y danzantes en la última novela de Arguedas. [1981] Lima: Editorial Horizonte, 1990.

Mariátegui, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana [1928]. México: Ediciones Era S.A., 1998.

Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía. México: Ediciones G. Gili, 1998.

Nietzsche, Friedrich. Basic Writings of Nietzsche. Introduction by Peter Gay. Translated by Walter Kaufmann. New York: The Modern Library, 2000.

Nussbaum, Martha C. Love's knowledge: Essays on Philosophy and Literature [1990]. New York Oxford: Oxford University Press, 1992.

Oliveros, Roberto. Liberación y teología: génesis y crecimiento de una reflexión (1966-1976). Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1977. Segunda Edición, 1980.

Ponce Alberti, Humberto. Imágenes críticas de la televisión peruana actual: la función social de los medios de comunicación. Lima: Universidad de San Martín de Porres. Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, 2001.

Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Reynolds, Graham. British Portrait Miniatures. Photography by Andrew Norman. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

Robles Godoy, Armando. "Entrevista a Armando Robles Godoy" en Humberto Ponce Alberti, Imágenes críticas de la televisión peruana actual: la función social de los medios de comunicación.

Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa-Calpe Argentina S.A./Ariel, 1994

Thays, Iván. El viaje interior. Lima: PEISA, 1999.

— Escena de caza. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1995.

Vargas Llosa, Mario. La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Wicks, Robert. "Foucault", en The Routledge Companion to Aesthetics. Edited by Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes. London and New York: Routledge, 2001.

NOTAS

- ¹ Este trabajo, extracto del segundo capítulo de mi tesis: "'Novela Total' y 'Novela Joven' en el Perú. Ciudad, ideología e identidad", fue presentado en la convención de Latin American Studies Association, Dallas, Texas, marzo 27-29, 2003.
- ² Cf. pág. 196.
- ³ Esto no significa que no haya reflexionado sobre el cine, un arte tan ligado a la vanguardia. Sin embargo, lo hace más en relación a una escena mundial, antes que a un análisis de su función en la realidad del Perú. John Kraniauskas en "Mariátegui, Benjamin, Chaplin", por ejemplo, refiere el interés de Mariátegui por el cine de Chaplin. A raíz del estreno de *El circo* en Perú, aquél publica el artículo "Esquema de una explicación de Chaplin". No obstante, lo imagina desde una perspectiva mundial antes que nacional. Dice Kraniauskas: "En verdad, más que nada, Mariátegui era un marxista cultural o 'literario', dedicando una parte substancial de su obra a la literatura o a 'temas internacionales'. Pero entre 1926 y 1928 escribe la increíble cantidad de ciento veinticuatro artículos sobre Perú y su configuración histórica (376). Su artículo sobre Chaplin, que no menciona a Perú, se inscribe en este período"(92).
- ⁴ Recuérdese las impresiones de temor que siente Ernesto en el Cuzco: "Yo corrí hasta el segundo patio. Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas escuálidas, las flores moradas, tan escasas, temí al Cuzco"(168). Lima, donde ambienta su novela carcelaria *El sexto*, basada en su experiencia de preso político de fines de los años treinta, le produce a Arguedas una sensación de expatriamiento que proyecta la analogía ciudad-presidio. Véase Vargas Llosa *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*.
- ⁵ Propio a la narrativa arguediana, *El zorro* muestra la necesidad autorial de traducir las fricciones etnolingüísticas, la maleabilidad en el uso de las lenguas en personajes serranos bilingües, mestizos y mulatos de escasa instrucción (el loco Moncada), indios quechuahablantes que acaban de aprender español (Asto, Caullama), costeños monolingües (Zavala, el Mudo etc.) y norteamericanos como los padres Federico y Cardozo.
- ⁶ Sobre ese inédito entusiasmo Lienhard afirma: "El propio narrador de la novela se desdobra en uno que, como el de Warma Kuyay, considera la costa (la ciudad, el extranjero, etc.) como un destierro, y otro que mira el mundo costeño moderno sin miedo e incluso con franco regocijo. Este último narrador no tiene precedente en la narrativa arguediana" (181).

mundo infernal”.

⁸ Por ejemplo, la silicosis de don Esteban de la Cruz, el párpado medio caído de Chaucato, el ciego Crispín Antolín; una lengua enferma (al Mudo lo apodan así porque su madre es una prostituta muda, el Tarta, un tartamudo), y espacios de tumefacta sordidez: la sección del prostíbulo “El corral”, los lodazales del “tremedal”, etc. En el Epílogo dice: “Los Zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo ‘loco’ enjuicia al mar y a la tierra. Y el último sermón de Moncada en el campo quemado, cubierto de esqueletos de ratas, del mercado de La Línea que la municipalidad manda arrasar con bulldóseres. Allí el zambo hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y los hombres” (Arguedas, *El zorro* 284; énfasis del autor en las secciones de “Diarios” y “Epílogo”).

⁹ La clase media toma parte en los “Diarios” también indirectamente a través de los amigos a los que Arguedas alude (escritores, profesores universitarios) y, en la Narración, cuando don Ángel le explica a don Diego sobre la urbanización Buenos Aires, residencia de ejecutivos; cuando el loco Moncada va al club social, en sus discursos satíricos sobre el comerciante Mohana y el barrio “Cuernavaca” de los empleados de la Corporación, etc.

¹⁰ A ese respecto véase el prólogo de Ángel Rama a *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*, compilación de artículos de Arguedas.

¹¹ Vargas Llosa ha señalado que Arguedas publica sus primeros cuentos en *Signo*, *La Calle* y el suplemento dominical de *La Prensa* entre 1933 y 1935 (*La utopía* pág. 56).

¹² Vargas Llosa en *La utopía arcaica*: ...refiere que la doctora Lola Hoffmann, quien trataba a Arguedas en Santiago, era de la escuela jungiana. “Transformation Symbolism in the Mass”, Jung dice: “Furthermore, the officiating priest is an ordinary human being who, although he bears the indelible mark of the priesthood upon him and is thus empowered to offer sacrifice, is nevertheless not yet in a position to be the instrument of the divine self-sacrifice enacted in the Mass. Nor is the congregation standing behind him yet purged from sin, consecrated, and itself transformed into a sacrificial gift. The ritual of the Mass takes this situation and transforms it step by step until the climax is reached—the Consecration. When Christ is present in time and space... In so far, then, as the Mass is an anthropomorphic symbol standing for something otherworldly and beyond our power

to conceive, its symbolism is a legitimate subject for comparative psychology and analytical research. My psychological explanations are, of course, exclusively concerned with the symbolical expression” (152-153).

¹³ Jung en “Christ as Symbol of the Self” explica sobre estos arquetipos del bien y el mal que Arguedas usa en su novela. Aquél dice: “It is far easier to suppose that it is primarily our consciousness which names and evaluates the differences between things, and perhaps even creates distinctions where no differences are discernible. I have gone into the doctrine of the privatio boni at such length because it is in a sense responsible for a too optimistic conception of the evil in human nature and for a pessimistic view of the human soul. To offset this, early Christianity, with unerring logic, balanced Christ against an Antichrist. For how can you speak of ‘high’ if there is no ‘low,’ or ‘right’ if there is no ‘left,’ or ‘good’ if there is no ‘bad,’ and the one is as real as the other? Only with Christ did a devil enter the world as the real counterpart of God, and in early Jewish-Christian circles Satan, as already mentioned, was regarded as Christ’s elder brother” (50-51).

¹⁴ Un libro que enfoca la centralidad de la televisión peruana en los noventa es *Imágenes críticas de la televisión peruana actual: la función social de los medios de comunicación*, de Humberto Ponce Alberti.

¹⁵ La novela lleva un epígrafe de Walter Benjamin: “En un amor la mayoría busca una patria eterna. Otros, aunque muy pocos, un eterno viajar. Estos últimos son melancólicos que tienen que rehuir al contacto con la madre tierra. Buscan a quien mantenga alejados de ellos la melancolía de la patria. Y le guardan fidelidad. Los tratados medievales sobre los humores saben de la apetencia de largos viajes de este tipo de gente” (*El viaje*).

¹⁶ La visión de la novela es altamente nietzscheana por lo amoral de la existencia en relación al arte. En *The Birth of Tragedy*, éste dice: “For to our humiliation and exaltation, one thing above all must be clear to us. The entire comedy of art is neither performed for our betterment or education nor are we the true authors of this art world. On the contrary, we may assume that we are merely images and artistic projections for the true author, and that we have our highest dignity in our significance as works of art—for it is only as an *aesthetic phenomenon* that existence and the world are eternally *justified*—while of course our consciousness of our own significance



hardly differs from that which the soldiers painted on canvas have of the battle represented on it”(52, los énfasis son de Nietzsche). La expresión “estética de la existencia” es de Foucault en su lectura de Nietzsche. Robert Wicks dice: “During his final years, Foucault attended more closely to the positive aspects of power, considering especially how power can be directed towards a kind of ‘self-creation’ or ‘art of life.’ In one late interview, he queried, ‘But couldn’t everyone’s life become a work of art? Why should the lamp or the house be an art object but not our life?’ Foucault describes his approach to understanding life artistically as an ‘aesthetics of existence’—an inquiry which he informs by examining the history of various ‘arts of existence’ or ‘techniques of the self.’ These include practices that were cultivated by the members of classical Greek and Roman aristocracy, such as shaping one’s body through proper exercise and diet, reflecting upon one’s modes of world-interpretation, and adjusting with temperance one’s basic rules of social conduct”(152). El narrador hace objetos estéticos de su existencia numerosas obras de arte, artistas, literatura, etc. y, a su vez, es hecho objeto estético, sin que lo sepa y desde antes de su encenegamiento, por Dicent en uno de sus últimos cuadros.

¹⁷Véase John Berger *About Looking*, en “Millet and the Peasant”, pág. 76.

¹⁸En *El viaje interior* como su novela anterior *Escena de caza* (1995) Thays da las claves de Kaas y esa relación ambigua con la cultura popular: “Encendí mi walkman con el volumen fuertísimo e intenté no pensar en nada hasta que llegásemos a Lima. Empecé con algo de Leonard Cohen, luego Tom Waits (y aunque por mi situación pareciese deprimente oír *Dirt in the Ground* para mí fue un bálsamo), un poco de Camarón de la Isla regalado por Manuel, y finalmente Patricia Kaas (esta última una mala elección pues me hizo recordar a la Beatriz alumna que me miraba desde el fondo de la clase y me preguntaba qué tipo de música escuchaba. Le presté mi cassette de Kaas receloso y ella demoró mucho en devolvérmelo)”(98-99).

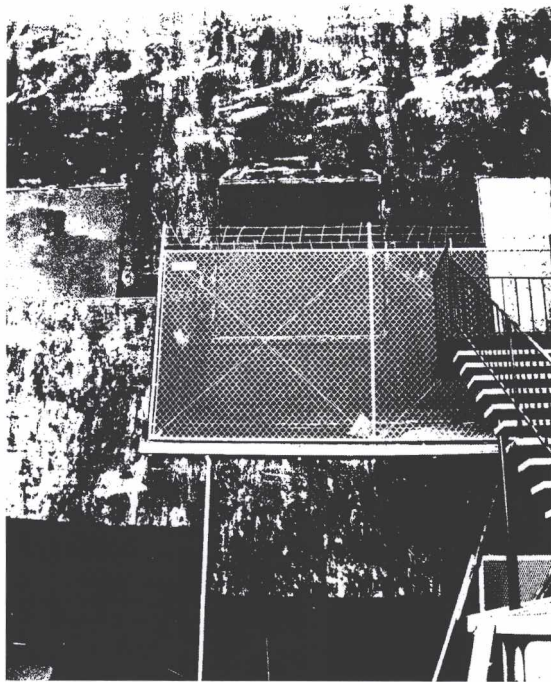
¹⁹Para una discusión sobre alta cultura y cultura popular véase John A. Fisher “High Art y Low Art”; entre

otras cosas dice: “What are we to include in the class of mass arts? Carroll suggests that ‘roughly stated, the extension of the items that I intended my theory to capture includes: popular commercial films, TV, commercial photography, pop music, broadcast radio, computer video games, comic strips, world wide web sites, and pulp literature’ (Carroll 1998: 173)”(417).

²⁰Dante dice: “[...] si che dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono”(88-89). El narrador dice: “Una niña flaca y rubia, de manos pequeñas, pelo lacio, y renacentista tono mate en sus mejillas, apenas más alta que el niño meditando que era yo, compañera de inicial, que decidió unilateralmente ser mi amiga desde el primer día de clases. Ambos teníamos siete años (36). En *Escena de caza*, además, como Dante, el fotógrafo narrador llama Bice a su novia Beatriz. *El viaje* además de *El cuarteto* también dialoga con *The Sheltering Sky* de Paul Bowles. Se conjuga la visión del viaje que destruye a los personajes norteamericanos al encuentro con otra cultura—la árabe del norte de África—con el colapso de la relación al encuentro con Europa. En Roma la pareja discute por esa novela, él se niega a leer ese libro de “moda” y le miente haberla leído para tener bases en su discusión sobre su supuesta frivolidad. En Busardo la relación sucumbe y él se degrada.

²¹Martha Nussbaum dice de la filosofía moral: “So we would, it seems, be ill advised to adopt either of these methods [Kantian and Utilitarian conceptions] and questions as architectonic guides to the pursuit of a comparison among different conceptions, different senses of life—among these the views of life expressed in the novels. It seems that we should see whether we can find an account of the methods, subject matter, and questions of moral philosophy (ethical inquiry) that is more inclusive.

And here, it must be stressed, what we really want is an account of ethical inquiry that will capture what we actually do when we ask ourselves the most pressing ethical questions. For the activity of comparison I describe is a real practical activity, one that we undertake in countless ways when we ask ourselves how to live, what to be; one that we perform



together with others, in search of ways of living together in a community, country, or planet”(24).

²²El narrador, bastante selectivo en cuanto a sus juicios de *arte*, por ejemplo dice, mostrando su aprecio: “—¿No me permites ser melodramático ni en nuestra despedida?—repliqué, tratando de tener sentido del humor—. Eso sí que es injusto. De algo tiene que servirme haber visto *Casablanca* veintiún veces, diez de esas veces contigo, no lo olvides”(El viaje 214).

²³Para una postura en que se desmitifica al artista véase Pierre Boudieu *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (1993); para una que aún busca elementos de jerarquización y juicio estéticos en la obra de arte véase Beatriz Sarlo *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (1994).

²⁴Avelar sostiene que la profesionalización del escritor generado por el capitalismo en los sesenta y del que participa el boom, les confiere una aproximación distinta en que se estetiza la política: “Their recent professionalization indicated an accomplished, if problematic and uneven, separation of social spheres. The aesthetic was now a sphere in itself, subject to market laws and pressures. In this context it became unthinkable to fantasize that literature was anything other than labor. No more Romantic bohemia, no more ‘inspiring muses.’ The Latin American writer’s achievement was then also a *loss*: the price to be paid for social autonomy was the dissolution of the aura. At the very core of the dramatic need to cope with a sweeping modernization lay loss of the auratic quality of the literary. Just as nineteenth-century art had sensed the thread unleashed by the advent of reproductive techniques such as photography and ‘reacted with the doctrine of *l’art pour l’art*, that is, with a theology of art,’ the boom

perceived an analogous decay of the aura and responded with an aestheticization of politics or, more to the point, a substitution of aesthetics for politics” (29).

²⁵Diego Trelles en “El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”, dice: “Aunque, debido a diferencia de edades, me parece equivocado establecer una ligadura generacional, es importante puntualizar que muchos críticos tienden a incluir dentro de este nuevo boom a autores nacidos alrededor del año 68, como los mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Jordi Soler y Mauricio Montiel, el peruano Iván Thays, el boliviano Edmundo Paz-Soldán, el chileno Alberto Fuguet, entre otros (pág. 6 de 7). *Quehacer*. Extraído de la red el 19 de febrero de 2003 (www.desco.org.pe).

²⁶En realidad es un problema antiguo en Latinoamérica, como lo advierte García Canclini en *Hybrid Cultures...*: “From Sarmiento to Sábato and Piglia, from Vasconcelos to Fuentes and Monsiváis, literary practices are conditioned by questions about what it means to make literature in societies that lack a sufficiently developed market for an autonomous cultural field to exist. In the dialogues of many works, or in a more indirect way in the preoccupation with how to narrate, there is an investigation of the meaning of literary works in countries with a precarious development of liberal democracy, scarce state investment in cultural and scientific production, and in which the formation of modern nations overcomes neither ethnic divisions nor the unequal appropriation of an apparently shared patrimony. These questions appear not only in essays, in polemics between ‘formalists’ and ‘populists,’ and if they do appear it is because they are constitutive of the works that differentiate Borges from Arlt and Paz from García Márquez”(47).