to como el producto del manejo de una amplia gama de recursos no muy usuales en la poesía peruana de esta década. Más que repetición, continuidad de la vanguardia: maduración de un escritor que ha vencido posibles excesos anteriores y cuestiona, con esa sola opción, la *unicidad* de un lenguaje poético (consagrado) dentro de la fantasmagórica institucionalidad literaria peruana. Con *El chico ...* se amplía el espectro de los estilos y preferencias; solamente con esa antigua originalidad dentro del conjunto es que puede hacerse una lectura que no caiga en el biografismo y en el rechazo de las actitudes personales del autor y del fenecido e incómodo movimiento Kloaka. A proponer ese punto de vista es que se destinan las líneas anteriores.

José A. Mazzotti
Universidad de Pittsburgh

Espezúa Salmón, Boris. *A través del ojo de un hueso*. Lima, Lluvia Editores, 1988.

Referirse a los primeros libros de poetas o narradores no constituye una tarea fácil. El crítico debería señalar los iniciales aciertos de un escritor y asimismo remarcar las falencias del proyecto literario que subyace a la materia verbal. Además, un primer libro sobre todo si es de poesía) testimonia la azarosa lucha del escritor con el lenguaje en aras de un estilo personal y permite - observar en germen los tópicos recurrentes de una

determinada escritura.

El caso de Boris Espezúa (Puno, 1960) es en cierto sentido prototípico porque comparte con otros poetas una experiencia vital sumamente ejemplificadora de los cambios socio-culturales del Perú en las últimas décadas: la migración de la provincia a la capital en busca de mayores expectativas de realización personal y colectiva. Esta experiencia va a estar presente en la poesía de Espezúa como uno de los ejes vertebradores del discurso poético.

En efecto, *A través del ojo de un hueso* es un conjunto de cuarenta y cinco textos. Una pura intuición: demasiados poemas para un primer libro, dicha impresión se corrobora con una atenta lectura de los mismos. Así, podemos encontrar un acertado manejo de imágenes sugestivas y que contribuyen a crear una determinada atmósfera no exenta de lirismo: "Tu sombra crece larga por las calles del mundo/ cuando te alejas/ los muchachos de las esquinas ven en tu rostro/ un jardín deshojado en invierno", al lado de fragmentos de gran pesadez narrativa con algunos problemas estructurales y desajustes discursivos. Tal vez esta falencia se explica en cierto sentido por la naturaleza del proyecto poético sumamente ambicioso: recrear simbólicamente la cotidianidad popular haciendo clara referencia al proceso migratorio a las ciudades con la presencia viva de una cultura andina cada vez más consciente de sí misma.

Ello explica el por qué la ciudad es concebida como un espacio del enajenamiento y la alienación. Só-

lo la ciudad y su stress/ sabrán/ en qué punto reventará/ esta bomba de tiempo") al cual el hablante se enfrenta rememorando determinados símbolos culturales (poema "El toro viejo de Pucará") o enfatizando la presencia andina en la capital ("Los trabajadores municipales"). Es evidente que el grado de coherencia del texto poético no es todavía suficientemente convincente en la adensación de determinados ejes semánticos, pero se atisba una tendencia a la concentración lírica sobre todo en los textos escuetos que en general son los más logrados: "No sé desde cuándo tuve un hueso suertero/ no sé de que númen su desuello fue mi amuleto/ húmero barnizado sin tuétano ni tiempo/ un día se me extravió en el cementerio/ y nunca más supimos de nuestra suerte/ no sé cuantas veces fui un hueso suertero/ no sé qué destino ni que origen/ nos echaron a roer". En este caso observamos un desconcierto y una indagación del yo poético que parece no tener ni pasado ni futuro: ¿desarraigo? ¿premonición de muerte? Lo claro es la plasmación de un lenguaje de algunas resonancias vallejanas que busca explicitar al hombre las limitaciones de la temporalidad de la existencia.

Otros poemas no manejan acertadamente la narratividad y por ello el efecto lírico se diluye con la consiguiente pérdida de densidad semántica: el texto se convierte en un barco a la deriva que no llega a buen puerto. Este desacierto se percibe en textos como "ciudades perdidas" que no tienen fluidez rítmica y sugestivi-

dad simbólica. Sospecho que la poesía narrativa y objetivista no es la apropiada para Espezuía, cuyo temple parece adecuarse a la reflexión intimista a partir de la cual asedia el movimiento del mundo exterior.

No obstante hay que señalar uno de los aciertos de este joven poeta: su "anti-cultismo" asumido en forma marcadamente auténtica y como una respuesta al tipo de poesía última que se convierte en mero artificio formal a veces lleno de citas en otras lenguas que no siempre tienen funcionalidad discursiva. Es decir, los recursos de la poesía de habla inglesa (Pound, Eliot y los *beatnik*) parecen haberse retorizado en la última década de la lírica peruana. Espezuía lo ha comprendido y opta por una vertiente menos trajinada: reactualizar el imaginario popular sin perder en los mejores momentos la fe en la capacidad sugestiva de la palabra poética como un cuestionamiento del reducido espacio de la legalidad, de lo oficial. La vida únicamente tiene sentido en el mismo acto de poetizar y el escritor se sumerge en el universo de la ficción para iluminar el ámbito de lo real: "Finalmente no tengo nada/ sino poesía para justificar la vida/ no tengo por ejemplo un tambor /que toque mis adentros y mis afueras/ ni un amor que cuando volteé/ no volteé también su corazón".

Este primer libro de Espezuía nos muestra a un escritor un poco disparejo, pero que logra una considerable intensidad en sus mejores poemas. Creo que él ha asumido con seriedad el difícil trabajo

de escribir y tiene una voz que podría perfilarse en el futuro como una de las más novedosas de la poesía joven peruana.

Camilo Fernández Cozman
Universidad de San Marcos

Bryce Echenique, Alfredo. *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona, Plaza & Janés, 1988.

Es indudable que en la obra de Alfredo Bryce Echenique existen determinadas constantes como son el humor y el empleo del lenguaje coloquial. Pero la reiteración de estos elementos no impide la posibilidad de establecer claramente dos momentos en su narrativa. El primero de ellos constituido por sus libros de cuentos - *Huerto cerrado* (1968), *La felicidad ja ja* (1974) - y, fundamentalmente, por su primera novela *Un mundo para Julius* (1970). Este conjunto de textos retrata con ternura, pero sobre todo con ironía a la burguesía limeña y, en tal sentido, continúa con la narrativa antiburguesa iniciada por José Diez Canseco con su novela *Duque* (1934). El siguiente momento de la obra de Bryce se inicia con la publicación de *Tantas veces Pedro* (1977) y se prolonga hasta su libro más reciente: *La última mudanza de Felipe Carrillo*, aunque puedan encontrarse variantes entre uno y otro. Ya no es el retrato de la burguesía limeña, sino el desamor de un burgués en el autoexilio; es cierto que ironía y ternura perma-

que ironía y ternura perma-necen, pero aquélla está rodeada de amargura y la otra de tristeza.

La última mudanza... narra las historias de amor y frustración de un arquitecto limeño radicado en Europa. Según el narrador-personaje, su relación con Genoveva sólo se comprende en la medida en que posibilita la existencia de otra jerarquía superior: su gran amor con la negra Eusebia: "Te amé, te sufrí, y ahora te escribo, Eusebia, para lo cual, que pesadilla, tendré que empezar por aquel estúpido asunto de Genoveva y su hijo..." (p. 215). Si aceptamos esta hipótesis sobre la estrategia narrativa - es decir, el empleo de dos secuencias donde la funcionalidad de la primera se reduce a ser antecedente y parte del inicio de la otra-, existiría un nítido desbalance entre el planteamiento y el desarrollo. El narrador-personaje no sólo se ocupa en demasía de los conflictos entre él, Genoveva y su hijo, sino que olvida el debido tratamiento que exige la que se supone es la historia principal, de tal modo que la secuencia jerárquicamente superior no alcanza la magnitud que le otorga a aquélla que califica de secundaria.

Como ya lo señalamos anteriormente, el segundo momento de la narrativa de Bryce se caracteriza por el desamor, el autoexilio y la modificación de la ternura y la ironía. Además de ello es necesario agregar otro rasgo común en estos textos: la necesidad humana de fabular. En *Tantas veces Pedro*, por ejemplo, Pedro Balbuena habla de sus novelas no escritas; el protagonista de *La vida*